"Gute Form" und "Kalter Krieg" : die Schweizer Filmwochenschau : Bill'sche Ethik der Ästhetik "aus Funktion und als Funktion"

Autor(en): **Imesch, Kornelia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **5 (2010)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872091

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Kornelia Imesch

«Gute Form» und «Kalter Krieg»

Die Schweizer Filmwochenschau: Bill'sche Ethik der Ästhetik «aus Funktion und als Funktion»

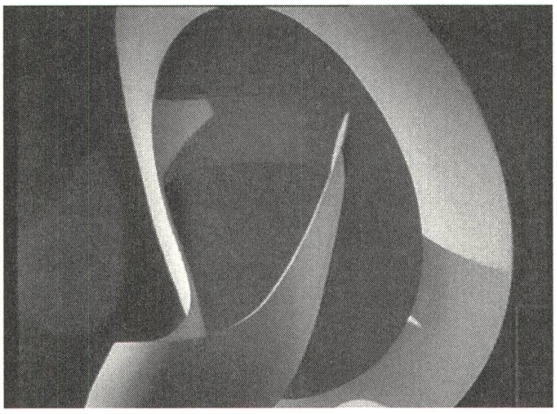
I.

Eine Totale führt aus der Vogelperspektive in einen Ausstellungsraum des Zürcher Kunsthauses ein: Die Reportage Nr. 403.2 der Schweizer Filmwochenschau (SFW) vom 21. Oktober 1949 berichtet anlässlich der Vernissage über die Ausstellung «pevsner, vantongerloo, bill» im Kunsthaus Zürich (Abb. 1, S. 142).[1] In den Einstellungen halbnah, nah und «amerikanisch» werden drei Künstler vorgestellt, die – umringt von einem aufmerksamen Publikum – vor ihren Werken stehen.[2] Der Russe Antoine Pevsner, der Flame Georges Vantongerloo, beide in Paris lebend, und der Zürcher Max Bill «appellieren» mit ihren Plastiken, so der Begleitkommentar der Reportage, «an unser Verständnis für Kunstwerke, die, wie Max Bills rhythmisch im Raum schwingende, ausgewogene Schleifen (Abb. 2, S. 142) oder Pevsners spannungsreiche Konstruktionen nicht in der Natur Vorhandenes abbilden wollen, sondern durch beziehungsreiches Spiel von Massen und Formen ihre eigene Schönheit besitzen.»[3] Es sind Werke, die – so eine Definition Bills von 1949 – ihre «schönheit aus funktion und als funktion» erhalten. Es sind Werke, die sich durch «vernunftgemässe schönheit» auszeichnen.[4] Sie sind somit «auf grund ihrer ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten» entstanden.[5]

Die Bildeinstellungen treten in den Dienst der Inhaltsdeutung: Sie fokussieren auf Künstler und Œuvre dergestalt, dass Kopf- und Körperhaltung oder Gestik der drei Konstruktivisten in Entsprechung gesetzt erscheinen zum «beziehungsreiche[n] Spiel von Massen und Formen» (Abb. 3, S. 143).

Die Zürcher Ausstellung, die der SFW-Kommentator als «fesselnd» bezeichnet, und der Wochenschau-Bericht über diese sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Es ist das erste Mal, dass dieses audiovisuelle Medium über Max Bill berichtet. Er wird in der Reportage in halbnaher bis naher Einstellung prominent vorgestellt und als Wortführer zum alleinigen Repräsentanten der Zürcher und damit der schweizerischen Konkreten Kunst erhoben.[6] Weder Richard Paul Lohse noch Camille Graeser oder Verena Loewensberg werden in der SFW je namentlich der Öffentlichkeit präsentiert. Dies ist angesichts der zwischen 1940 und 1975 produzierten

1 Ausstellung *pevsner, vantongerloo, bill*, Blick in den Ausstellungsraum, Standbild aus der SFW-Reportage Nr. 403.2 vom 21. Oktober 1949

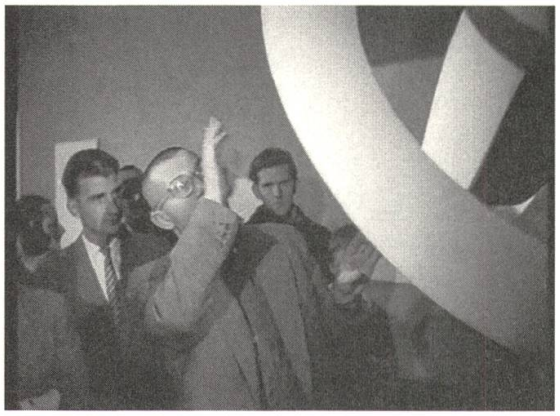


2 Ausstellung *pevsner, vantongerloo, bill*, Plastik von Max Bill, Standbild aus der SFW-Reportage Nr. 403.2 vom 21. Oktober 1949

Berichte mit insgesamt 1651 Produktionsnummern zu je 1 bis 5 Kurzfilmen, die jeweils als Kino-Vorprogramm liefen, auffällig und signifikant.

Die Art und Weise, wie Bill in der zitierten Reportage zudem als Typus filmisch eingeführt wird, bleibt für alle späteren Berichte vorbildlich (Abb. 4): Er ist der intellektuelle, theoretisierende Künstler, der einem interessierten, mehrheitlich männlichen Publikum seine Werke und seine Tätigkeiten im Kunst- und Kulturbetrieb der schweizerischen Nachkriegsmoderne erklärt. Es ist der Bill, der im öffentlichen oder halböffentlichen Raum, namentlich in jenem des White Cube, steht und seine Eloquenz gebärdenreich zu unterstreichen weiss. Es ist der Bill, der Kunst als öffentlich geführten Diskurs und als Erziehungsarbeit versteht, der in mehrfacher Hinsicht als «Preisrichter» wirkt.[7] Und es ist der rhetorisch versierte Vertreter einer Kunstrichtung, die nach Kriegsende zur offiziellen schweizerischen Moderne avancierte. Die Funktion der SFW als staatliches Informations-, Bildungs-, Propaganda- und Unterhaltungsmedium lassen die Reportage und den Zeitpunkt ihrer Erstellung einer Absegnung gleichkommen. Diese Moderne hatte den Vorteil, dass sie frei von Naturalismen und Realismen war und ideologisch als unbelastet galt. Mit ihr konnte man in der Nachkriegszeit an die Tradition jener ersten ästhetischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts anknüpfen und diese für sich reklamieren, die sich mit Internationalität, technisch-industrieller Innovation, wirtschaftlicher Prosperität und demokratischer Gesinnung konnotieren liess. Diese Moderne stand für Fortschritt(s-Utopie), für Aufbruchstimmung. Das Bekenntnis zu ihr wies zudem auf die generellen Bemühungen hin, die die Schweiz im janusköpfigen Dilemma ihres Neuaufbaus

3 Ausstellung *pevsner, vantongerloo, bill*, Antoine Pevsner erklärt dem Publikum eines seiner Werke, Standbild aus der *SFW*-Reportage Nr. 403.2 vom 21. Oktober 1949



4 Ausstellung *pevsner, vantongerloo, bill*, Max Bill erklärt dem Publikum eines seiner Werke, Standbild aus der SFW-Reportage Nr. 403.2 vom 21. Oktober 1949

ohne Neubeginn nach 1945 in der Verhandlung mit den Siegermächten zu leisten hatte.[8] Die Reportage Nr. 403.2 enthält auch diese implizite Aussage: Zürich – und mit ihm die Schweiz – werden zum Schauplatz und zur Plattform des europäischen, des internationalen (Kunst-)Geschehens. Darin fungiert der Zürcher Architekt, Plastiker, Maler, Designer, Kunstvermittler und Werbefachmann als Hauptakteur – Max Bill als Werber auch in dieser Hinsicht.

Die von Bill respektive von den Zürcher Konkreten propagierte Kunst bot sich auch noch in anderer Hinsicht als Modell an: Sie liess sich mit der kulturpolitisch begründeten ideologischen Verfasstheit der Schweiz, die in der Krisenzeit des «Kalten Krieges» unvermindert aktuell blieb, ideal verbinden. Anschlussfähig diesbezüglich war die erwähnte, auf einen Begriff Henry van de Veldes zurückgehende «vernunftgemässe Schönheit».[9] Diese Schönheit und die aus ihr resultierende Moderne-Konzeption basierten auf einem Ästhetikverständnis, das sich auf die Ratio, den Geist, bezog und sich darüber legitimierte. Diese Begriffe von Ratio und Rationalität wurden und werden zuweilen auch heute noch als allgemein gültige und universelle Kategorien verstanden. Insofern war diese Schönheit respektive Moderne, obgleich ursprünglich aus einer tendenziell anti-kapitalistischen und sozialistischen oder kommunistischen Weltanschauung entstanden, in ästhetisch-ethischer Hinsicht der genuine Ausdruck der Geistigen Landesverteidigung, die nach Kriegsende – in der «kalten Phase» des Krieges nach 1945 – ihre ursprünglich tendenziell antiliberal und katholisch motivierte Ausrichtung einbüsste. Diese Staatskonzeption baute auf dem Grundverständnis der Schweiz als multiethnisches, als Nation auf dem Geist

und der Idee und nicht auf der «Rasse» beruhendes, nicht ephemeres Gebilde auf, das sich bleibend und aus freiheitlichem Beschluss einer Einheit in der Vielfalt verschreibt: die Schweiz als Willensnation, als Kunstgebilde, bei dem das «Bleibende, das Wesen, die Idee» im Vordergrund stehen. Ein Gebilde, das in sich als Quintessenz Europas «die drei grossen geistigen Lebensräume des Abendlandes» vereint.[10] Bei dieser Konstruktion soll nichts aus blosser «Form und Akzidens» bestehen, sondern sich alles aus «Wesen und Substanz» heraus begründen.[11] Sie ist ergo ein nicht-kontingentes Kunstgebilde. Der schweizerische, sich auf «Geist» gründende Staatsgedanke, an den sich – zwar aus ideologisch anderer Perspektive – selbst das Pamphlet *achtung, die Schweiz* von Max Frisch, Markus Kutter und Lucius Burckhardt von 1955 anschliesst,[12] war in der von Philipp Etter intendierten Form eine antikommunistische Diskursformation. Diese wurde seit den 1930er Jahren in den Dienst der Kulturwahrung und Kulturwerbung gestellt. Die Schweiz propagierte somit nicht nur ihre politische und wirtschaftliche Entwicklung, sondern auch ihre künstlerische. Handels-, Verkehrs- und Kulturpropaganda gingen Hand in Hand.[13] Dies lässt sich unter anderem an zahlreichen Reportagen der SFW nachzeichnen, die diese Verbindung von kulturpolitischer und ökonomischer Mission unterstützte, ja für diese explizit geschaffen worden war.[14]

Bis Kriegsende bediente sich die SFW in dieser Funktion noch der figurativen und neoklassischen, angeblich volksnaheren Kunst.[15] Nach 1945 wurde, wie schon erwähnt, dieselbe Aufgabe den nicht figürlichen, den konstruktiv-konkreten Künsten übertragen.[16] Ihr übernationaler, europäischer und demokratischer Anspruch deckte sich mit dem schweizerischen staatspolitischen Selbstverständnis als genuin europäische Willensnation. Etters ursprünglich antiliberales, antisozialistisches und katholisches Kulturkonzept[17] mutierte in der Nachkriegszeit zum liberalen, tendenziell protestantisch-kapitalistischen. Dies, obwohl es aufgrund seiner prinzipiellen, von Anfang an gegebenen Offenheit auch für Vertreter von linkem politischem Gedankengut durchaus attraktiv war.[18] Bedenkt man den Ursprung und die Intention dieses Konzeptes, so erscheint dies zwar paradox, doch erklärt sich damit zugleich, weshalb sich in der Schweiz in den «langen» 1950er Jahren sogar Jazz im Kontext der Geistigen Landesverteidigung propagieren liess.[19]

Dies hatte auf die demokratisch konnotierte konstruktiv-konkrete Kunst, so meine ich, eine interessante Auswirkung. Diese «kalte» Kunst (Karl Gerstner),[20] mit der man bis zur Stalin-Ära grundsätzlich revolutionär-linkes Gedankengut verknüpft hatte, liess sich nun in der «kalten» Phase des Krieges nach 1948 als Ausdruck für eine freiheitlich kapitalistische und gegen eine kommunistische oder sozialistische Welt-, Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung einsetzen. Der politisch liberale Bill setzte

denn auch Kommunismus und Faschismus in eins.[21] Der konstruktiv-konkreten Kunst kommt damit in der Schweiz grundsätzlich eine vergleichbare Rolle zu wie dem Abstrakten Expressionismus in den USA oder der Abstraktion in Westdeutschland nach dem zweiten Weltkrieg.[22] Der Schweizer Marxist Konrad Farner setzte die genannten Stilrichtungen respektive den Tachismus insofern untereinander gleich, als er sie als «Fluchtphänomene» einer korrupten und verkommerzialisierten, spätkapitalistischen Gesellschaft deutete; als modische, krebsartig wuchernde Angstprodukte eines überspitzten Individualismus, die zum «Religionsersatz» werden.[23]

Funktionierte beim Abstrakten Expressionismus die nationalistische Instrumentalisierung des Künstlerischen über den Topos der expressiven, uneingeschränkten, ökonomisch-freiheitlichen Geste, so bei der konstruktiv-konkreten Kunst über die formal-ontologischen, vermeintlich genuin (deutsch)schweizerischen Zuschreibungen wie Ordnung, Mass und funktionale Schönheit. Die konstruktiv-konkrete Kunst hatte dabei den Vorteil, dass die objektivierende und versachlichende Wirkung dieser Kunst im Kontext des spannungsvollen «Kalten Kriegs» einer ästhetisch begründeten «friedlichen Koexistenz» gleichkam und damit einer Ausbalancierung des Schreckens dieser Jahrzehnte zudiente, was sie (wie Action Painting oder Tachismus) als künstlerische Formation einer Krisenzeit erscheinen lässt. Die konstruktiv-konkrete Kunst mit ihren osteuropäischen Anfängen wäre auch in dieser Hinsicht eine Ästhetik «aus Funktion und als Funktion».

II.

Max Bills Bedeutung für eine modernistische Geistige Landesverteidigung in den 1950er Jahren bestätigt sich überdies durch sein Konzept der «guten Form», das er für den Schweizerischen Werkbund in einer Wanderausstellung gestaltete. Die Ausstellung startete 1949, wurde zum schweizerischen Exportschlager und 1968 letztmalig durchgeführt.[24] 1953 wurde der Begriff die «gute Form» ins schweizerische Markenregister eingetragen.[25] Er fungierte damit als «National Brand», der für das stand, was man heute wahre «Swissness» nennen würde.

Die Bill'sche Ausstellung schuf im In- wie im Ausland Richtlinien für formal «richtiges» und ethisch vertretbares (Kunst-)Schaffen – für eine Produktgestaltung, die «sich für die kulturellen interessen einsetzt und den einseitigen geschäftsinteressen entgegentritt».[26] Mit dem Konzept der «guten Form» verteidigte sich schweizerische respektive europäische Qualität – auch solche der Massenproduktion – gegenüber der amerikanischen Massenkultur. Die «gute Form» stand für das hohe kulturelle Niveau eines Landes.[27] In dieser Vorstellung wurde das Nützliche mit dem Materialgerechten sowie dem sozial und moralisch Vertretbaren scheinbar vereint: Schweizerischer

Pragmatismus pur. Diese ethisch-ästhetischen und gesellschaftlich-technischen Eigenschaften verstand Bill zudem als Resultat eines «universelleren bedürfnis[ses] nach formung».[28] Schönheit wird auch hier zur Funktion und aus Funktion, und diese dergestalt verstandene Schönheit zum Akt und zum Ausdruck einer übergeordneten und allgemein gültigen Ratio und Rationalität. Für Bill ist sie genuiner Ausdruck der kulturellen Epoche des Maschinenzeitalters, die sich seiner Meinung nach in der Schweiz besonders rein ausgeprägt finde.[29] Dieses funktionale, ethisch-moralische Ästhetikverständnis unterscheide sich, so Bill, diametral von jenem hinter den (typisch amerikanischen) Erzeugnissen, die sich durch «eine modische elegante zutat» auszeichneten und «eben für die saison bestimmt» seien,[30] die für Oberfläche, für Blendwerk und Kitsch stünden, die nur verführen wollten und jeglicher Konsistenz ermangelten. Ihre Eigenschaften deckten sich – analogisiert man diese mit Etters kulturpolitischem Konzept – mit jenen zu verwerfenden Merkmalen, die nur oberflächlich, zufällig und substanzlos seien.

Wie die konkrete Kunst ist auch die «gute Form» ontologisch bestimmt und teleologisch gedacht.[31] In ihrer ethischen Ästhetik bringt sie den plotinisch-platonischen Kunstbegriff ins «Hier» und «Jetzt» ein. Sie verbindet ihn mit helvetischem Pragmatismus auf der Alltags- und Produktebene: «[...] weil wir zeigen möchten», so Bill, «welches die kräfte sind, die positiv das gesicht unserer zeit prägen. und wenn wir abschliessen mit der bemerkung, dass unsere zeit in zukunft nach ihrer kulturellen eigenart und der damit erreichten kulturstufe, sowie nach ihren sozialen errungenschaften beurteilt werden wird, genau so, wie wir die vergangenheit beurteilen, dann müssen wir uns davor bewahren, den schein zu leben, sondern versuchen, die kräfte der gegenwart in harmonisches gleichgewicht – wir möchten sagen: in «die gute form» – zu bringen.»[32]

III.

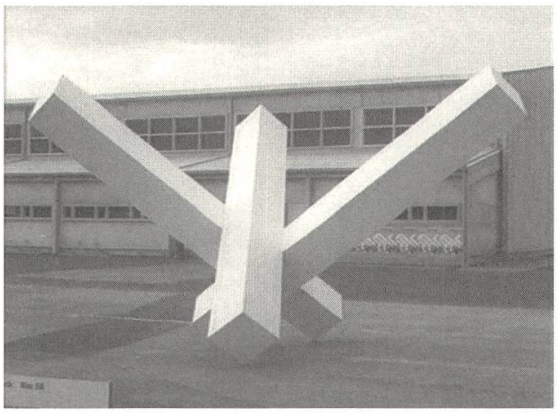
Diese «kräfte der gegenwart» in «die gute form» zu bringen, wurde zum aufklärerischen Konzept, dem sich auch die Schweizer Filmwochenschau als Chronistin schweizerischen Lebens, als «Spiegel der Wirklichkeit» (Charles Cantieni, Chefredakteur),[33] verschrieb, ein «Spiegel», der sich wie die «gute Form» filmisch einer angeblich genuin schweizerischen «Mediocrità», einem goldenen Mittelweg, verpflichtet sah.[34]

Die Bill'sche Kunstauffassung und der Stil zahlreicher Wochenschauberichte, beide einer ethisch begründeten «Redlichkeit» verpflichtet, sind wesensverwandt. Dies dürfte mit ein Grund dafür sein, weshalb gerade Bill in der SFW derart prominent vertreten war. Andere Gründe kommen hinzu. Er hatte den Namen der kon-

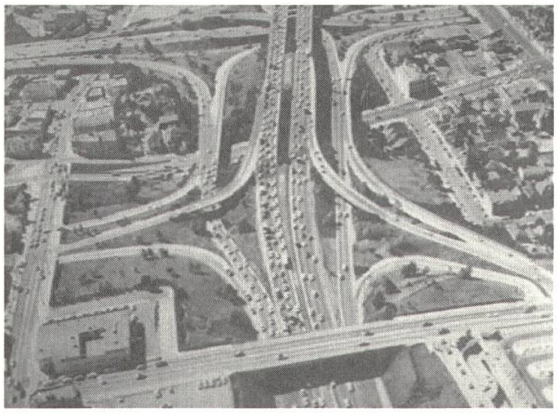
struktiv-konkreten Kunst geprägt[35] und betreute den Allianz-Verlag, dessen Publikationen den Durchbruch der Gruppe in der Schweizer Kunstszene nach 1945 beförderten.[36] Er liess sich als der «schweizerischste», der «politischste» und der zugleich «europäischste» von allen Mitgliedern dieser Formation vermitteln. Er repräsentierte die technische und wissensorientierte Schweiz, der in den SFW-Reportagen der 1950er und 1960er Jahre eine grosse Bedeutung zugemessen wurde. Denn Bill verstand Kunst als Resultat eines Forschungsprozesses. Dieses Image, das er selbst strategisch geschickt zu verbreiten wusste, deckte sich demnach mit jenem der «Marke Schweiz»: modern, urban, ökonomisch erfolgreich, zukunftsorientiert; in Grenzen weltmännisch und behaglich «im [und als] kleinstaat».[37] Und schliesslich war Bill bzw. war die konstruktiv-konkrete Kunst, was die SFW als staatliches Leitmedium inhaltlich wie filmisch für sich beanspruchte, nämlich in ihrer «Eigenart etwas Selbständiges».[38]

Diese Diskursfigur, die der Zürcher Künstlerarchitekt geradezu verkörperte, lässt sich wiederum anhand von einigen SFW-Berichten nachverfolgen, bei denen Bill in der einen oder anderen Form Protagonist war. Es sind dabei nicht nur die Kurzfilme und ihre Themen, die aufschlussreich sind, sondern auch die «Rahmenthemen» respektive das «Generalthema» und die Kombination der jeweiligen, normalerweise in Schwarz-Weiss gedrehten Programmnummern. Dies gilt übrigens auch für andere vergleichbar häufig vorgestellte und typisierte Kunstschaffende wie Hans Erni oder Jean Tinguely. Hans Erni steht exemplarisch für den sozial engagierten Künstler, der eine volks- und publikumsnahe und gleichzeitig die einer Wissensgesellschaft verpflichtete Kunst vertritt, die sich wie bei Bill an Technik und Wissenschaft orientiert und nicht Selbstzweck ist. Erni wird in der Regel im Atelier arbeitend gefilmt, wobei die Kamera vorzugsweise in Grossaufnahme die Bewegung seiner Hände nachvollzieht. Jean Tinguely repräsentiert andererseits den «Komiker» und genialischen «Leichtfuss» und Selbstvermarkter innerhalb einer sich anbahnenden Spassgesellschaft. Mit seiner heiteren, technik- und gesellschaftskritischen Kunst vermittelt er den Übergang zum neuen Künstlertypus und damit zur neuen schweizerischen Kunstszene.

Bei der Programmnr. 403 der SFW, an deren zweiter Stelle der eingangs erwähnte Kurzfilm zur Eröffnung der Ausstellung «pevsner, vantongerloo, bill» erscheint, kann das Generalthema in der Verortung der Schweiz im Kontext der neuen Rahmenbedingungen nach dem Krieg gesehen werden. Im ersten Kurzfilm 403.1 wird die Eröffnung der Sport- und Turnschule Magglingen in Anwesenheit zahlreicher Jugendlicher, die für eine «gesunde» Volkswirtschaft und Zukunft stehen, als feierlicher Staatsakt vermittelt und auf die Modernität der Einrichtung und deren Bedeutung für die erwähnte «neue Schweiz» hingewiesen. In den auf den Ausstel-



5 Plastik von Max Bill vor der Sporthalle Zofingen, Standbild aus der SFW-Reportage *Mensch und Planung,* Nr. 1083.3 vom 4. Oktober 1963

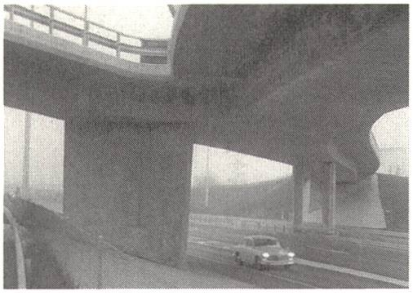
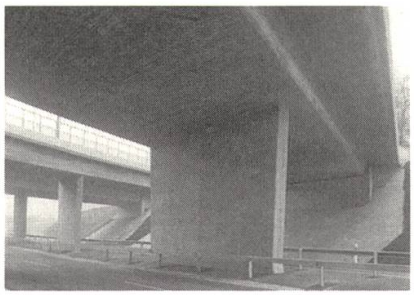
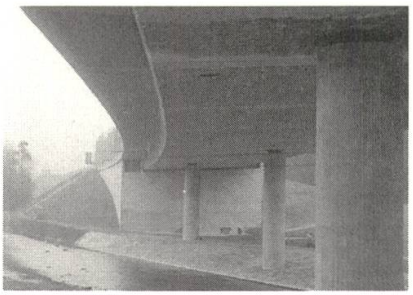


6 Plandokument des Nationalstrassenbaus in einer Ausstellung in Zofingen, Standbild aus der SFW-Reportage *Mensch und Planung,* Nr. 1083.3 vom 4. Oktober 1963

lungsbericht folgenden Kurzfilmen geht es um Abgrenzungen, aber auch um Grenzöffnung und um Internationalität. Letztere wird in dieser Programmnummer u. a. durch einen Bericht über den amerikanischen Jazz-Musiker Louis Armstrong unterstrichen. Aufschlussreich für die Kontextualisierung und das Abstimmen der Kurzfilme auf ein übergeordnetes Thema sind zudem die beiden Beiträge «Mensch und Planung», SFW-Nr. 1083.3 vom 4. Oktober 1963 – ein Kurzfilm im Vorfeld der Expo zu einer Ausstellung in Zofingen –, und SFW-Nr. 1339.2 vom 13. Dezember 1968: «Ein Nationalrat stellt aus».

Im erstgenannten Beitrag, der im Begleittext mit «Eine Generation gestaltet die Zukunft» übertitelt wird, nimmt die Kamera in der Totale eine Skulptur von Max Bill vor der Sporthalle Zofingen ins Bild (Abb. 5). Von diesem Objekt aus wird anschliessend der Blick des Zuschauers auf die Ausstellungsexponate im Inneren des Gebäudes gelenkt. Eine Fotografie mit einer Dorflandlandschaft steht für Geborgenheit und Urwüchsigkeit in einer modernen Lebenswelt. Dieses Thema wurde schon im Kurzfilm 1083.2 zum 100-Jahr-Jubiläum des Schweizer Alpenclubs angesprochen. Die landschaftliche Idylle kontrastiert zur gefahrvollen politischen und raumplanerischen Gegenwart. Fotografien und ein Plandokument führen die städtische, dicht besiedelte Agglomeration von Zofingen und Baden vor. Sie erscheint von einem dichten Verkehrsstrassennetz mit Autobahnen durchzogen (Abb. 6). Der Filmkommentar weist in zivilisationsoptimistischer Manier auf die Notwendigkeit der Gestaltung der Umwelt und damit der Zukunft des Menschen hin.[39]

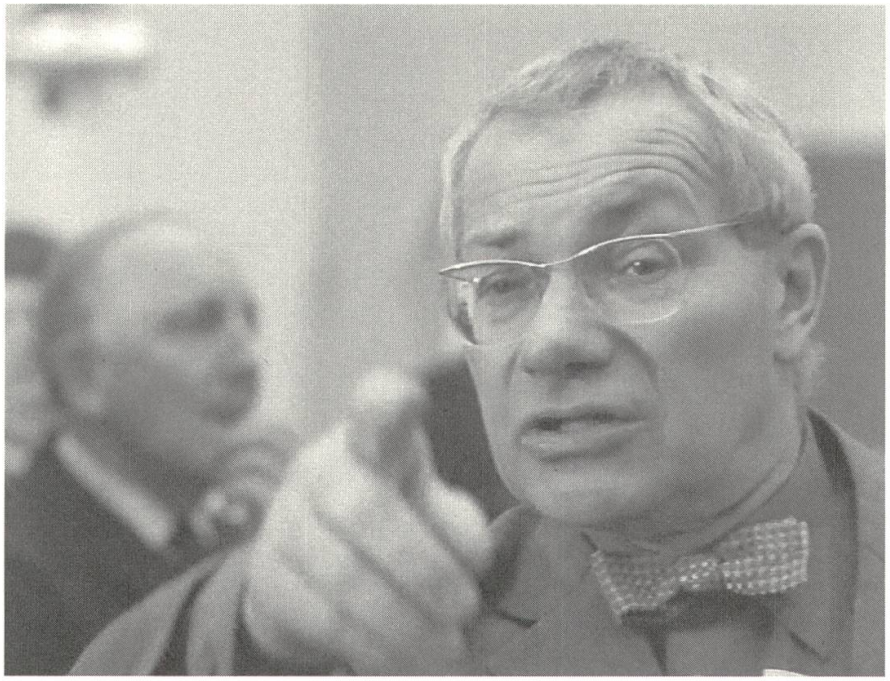
Die im Freien vor der Sporthalle aufgestellte Skulptur von Bill, die in der ersten Einstellung ins Thema einführt, wird damit als Objekt dialektisch lesbar und erhält

7–9 Die N1 im Raum Zürich-Winterthur, Standbilder aus der SFW-Reportage Nr. 1339.1 vom 13. Dezember 1968

Doppelwertigkeit: In der Modernität, für die sie steht, kann sie sowohl als Symbol für den Verlust der ländlichen Einheit der Nachkriegs-Schweiz gelesen werden wie auch als Metapher für jene ordnenden und strukturierenden Kräfte, mit denen in der Gesellschaft der Wirtschaftswunderzeit Auswüchse verhindert werden können. Schon hier wird ein Thema aufgegriffen, das einige Jahre später expliziter gemacht werden wird: Bill'sche Kunst, Nationalstrassenbau und die Leistungsfähigkeit einer Kunst, die sich wiederum mit Fortschrittsutopie verbinden lässt. Mit einem Kameraschwenk, der abermals aus der Vogelperspektive die Landschaft erfasst, wird dem Kinozuschauer in der Programmnr. 1339.1 vom 13. Dezember 1968 die neu erstellte N1 im Raum Zürich-Winterthur vorgestellt. Im Begleitkommentar zum Filmbericht, der in hektisch-dynamischem Tonfall vorgetragen erscheint und durch die hinterlegte Musik unterstrichen wird, werden die Autobahnschleifen und Brückenbauten, die zum «Nationalstrassennetz 1. Klasse» gehören, angepriesen (Abb. 7 bis 9). Die Filmaufnahmen betonen die ästhetische Wirkung der geschwungenen, raumgreifenden Strassen- und Brückenkörper, die sich als Kunstwerke präsentieren. Aus derselben Optik und Kamerabewegung heraus werden im anschliessenden Filmbericht Nr. 1339.2 die Skulpturen von Max Bill im Kunsthaus Zürich vorgeführt (Abb. 11 und 12, S. 151), denn beide stehen im Bill'schen Sinne für die Verbindung von «ingenieurmässigem rationalismus und konstruktiver schönheit».[40]

Die Ausstellung ehrt den 60-jährigen «vitalen Mann», der – so der Kommentar weiter – «im Kunstleben der Limmat-Metropole eine überragende Rolle» spiele. Bill, der damals für sein Schaffen mit dem Kunstpreis der Stadt Zürich geehrt wurde, wird hier nochmals auf die bekannte Weise eingeführt: als der Rhetoriker, der Intellek-



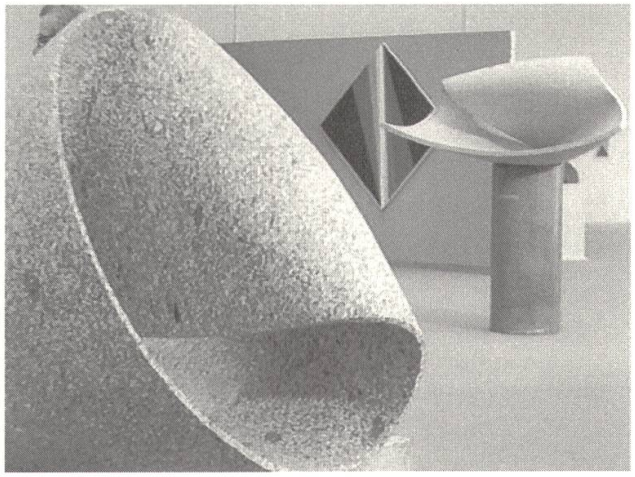
10 Kunsthaus Zürich, Ausstellung *Max Bill*, Max Bill erklärt dem Publikum seine Werke, Standbild aus der SFW-Reportage *Ein Nationalrat stellt aus*, Nr. 1339.2 vom 13. Dezember 1968

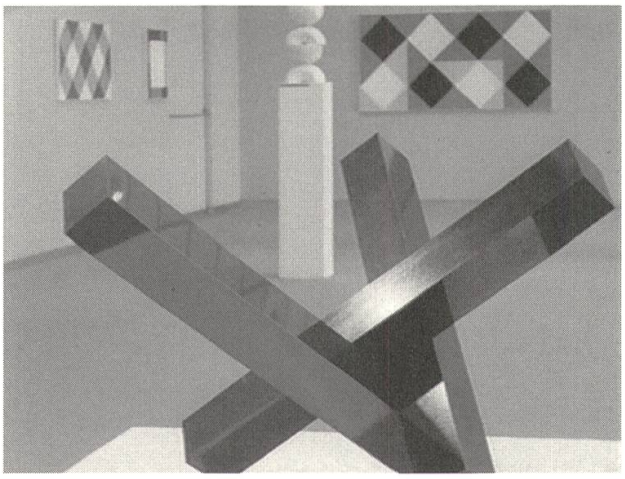
tuelle im White Cube, dessen Werke «ihre enge Verbundenheit mit unserem technischen Zeitalter»[41] bezeugen (Abb. 10 bis 12).

Es sollte dies allerdings der letzte Filmbeitrag der Schweizerischen Wochenschau sein, der den «Werken, den Initiativen und der Vielseitigkeit des Nationalrats und Hochschulprofessors Max Bill» gewidmet war. Das Einstellen der Berichterstattung über Bill in diesem Medium markiert zugleich eine Zäsur, in der sich ein neuer «Kulturtypus» ankündigte: Die «kulturelle epoche» von Bills maskulinem «maschinenzeitalter»[42] war zu Ende, respektive ging in eine neue Phase über. Dieses Ende der Ästhetik aus Funktion und als Funktion hatte allerdings schon Tinguelys Grossskulptur *Heureka* an der Expo 64 eingeläutet, die in den SFW-Filmen starke Beachtung gefunden hatte. Die Frage «Wo stehen wir?» – so in einer ausführlichen Reportage im Vorfeld der Landesausstellung in Lausanne anlässlich einer «Welt im Umbruch»[43] – stellte sich nunmehr erneut.

IV.

Autobahnbau[44] und Konkrete Kunst setzten sich international in den 1920er und 1930er Jahren durch. In der Schweiz feierten beide ihren Durchbruch allerdings erst in der Nachkriegsmoderne. 1955 wurde das erste Nationalstrassen-Teilstück eröffnet





11, 12 Kunsthaus Zürich, Ausstellung *Max Bill*, Ausstellungssaal mit Werken des Künstlers, Standbilder aus der SFW-Reportage *Ein Nationalrat stellt aus*, Nr. 1339.2 vom 13. Dezember 1968

und für die Expo 64 schliesslich die Verbindung Lausanne–Genf erstellt.[45] Die Autobahn repräsentiert einen neuen Kulturtypus. Sie ist nicht nur «[...] die Autobahn der Schweiz in der Schweiz, sondern die Autobahn eines zutiefst schweizerischen Denkens und Handelns» (Abb. 6 bis 9, S. 148 und 149). Martin Heller und Andreas Volk bringen dieses mit einer Ästhetik zusammen, die sich ideologisch und ästhetisch an die «gute Form» anschliessen lässt.[46] Wie die «gute Form» oder die Konkrete Kunst bezeugt die Autobahn Zweckrationalität und eine Ästhetik «aus Funktion und als Funktion». In der SFW wird der Fortgang des Nationalstrassenbaus denn auch detailliert und in euphorischem Ton als Heldenepos nachgezeichnet.[47] Die «Inangriffnahme eines Werkes von gewaltigem Ausmass», so Bundesrat Philipp Etter 1959,[48] wird zur «Anbauschlacht» der Nachkriegsschweiz stilisiert.[49] In der SFW-Berichterstattung wird dieser Bezug über die filmische Parallelisierung von nah- und untersichtig gefilmtem Landwirtschaftstraktor der Kriegszeit zum einen, durch Strassenbaumaschine der Wirtschaftswunderzeit zum andern, angesprochen. Die Autobahn steht damit für jene Schweiz, die sich – stets in Rückkoppelung an ihre sublime Alpen- und Berglandschaft – in ihren «langen» 1950er Jahren über Ingenieurskunst, Technik und Wissenschaft realisiert.[50]

V.

Schwanengesang auf die «konstruktive Schweiz»: Das Ende der «guten Form» als Wanderausstellung 1968 fiel zusammen mit der Kulturrevolution. Diese und die nachfolgende Postmoderne sowie aufkommendes Umweltbewusstsein begannen die Ethik dieser Ästhetik grundlegend in Frage zu stellen.[51] Schweizerisches Zweckdenken und sakral konnotierter Pragmatismus artikulierten sich nicht mehr über Konkrete Kunst oder «gute Form» und über die Verbindung von Technik, Gebrauchs- oder Ingenieurskunst. Im Zeichen von Pop Art bahnte sich ein neues oder anderes Zweckdenken an, das nunmehr den kreativwirtschaftlichen Dienstleistungssektor bediente.[52] Damit waren die Grundlagen für jene Ökonomisierung des Kunstsystems gegeben, gegen die sich Bill schon in den 1950er Jahren dezidiert ausgesprochen hatte.[53] In der SFW-Nr. 1503.1 vom 7.4.1972 werden denn auch – hier in Farbe – die Präsentation von Schweizer Kunstschaffenden in Paris mit Tourismuswerbung für das «Unternehmen Schweiz» (Dürrenmatt) vorgestellt.[54] Die neu gewonnene Leichtigkeit im Zeichen von 1968 und die Neigung hin zu einer kulturindustriellen, amerikanischen Business-Kunstszene à la Warhol, mit der Bill bereits 1953 in einem Vortrag in Aspen ins Gericht gegangen war,[55] wird in diesem Film durch den (seltenen) Wechsel hin zur Farbe symbolisiert. Die ästhetisch-ethische «unité de doctrine» einer Schwarz-Weiss-Projektion hatte ausgedient. Diese Form der grossen, Sinn stiftenden helvetischen Erzählung mit ihrer «Einheit in der Vielfalt» (Philipp Etter) fiel der Postmoderne mit ihrer «Neue[n] Unübersichtlichkeit»[56] «zum Opfer». In der «Dramaturgie der Schweiz» lag diese «vernunftgemässe schönheit»[57] jedenfalls nicht mehr im Trend. «form gewordener gedanke, idee, erkenntnis»[58] gingen in eine andere Lebensform über. Die alte, die im Sinne von Jürgen Habermas einem nicht kontingent erklärbaren Lebenszusammenhang entsprungen war[59] und für welche die Schweizer Filmwochenschau ein einzigartiges Mediendokument darstellt, beendete im Kunst- und Kulturbereich schon um 1970, den politischen Ereignissen somit um Jahrzehnte voraus, den «Kalten Krieg».

1 SFW-Nr. 403.2, 21.10.1949, Bundesarchiv Bern. – Der vorliegende Aufsatz stellt ein erstes, partielles Résumé über das gesichtete Material zum Thema «Kunst und Kulturbetrieb» im Kontext der Schweizer Filmwochenschau vor, zu dem die Verfasserin an der Section d'histoire de l'art der Universität Lausanne und in Zusammenarbeit mit dem Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste ein interdisziplinäres Forschungsprojekt, finanziert vom Schweizerischen Nationalfonds, durchführt. Die Qualität der Abbildungen zu diesem Essay begründet sich mit dem Umstand, dass die Standbilder aus den SFW-Reportagen ab VHS-Kopien erstellt werden mussten. Für die Herstellung der Stills danke ich Larissa Ullmann, Universität Zürich. – Zur Schweizer Filmwochenschau siehe Bernard Gasser, «Ciné-Journal suisse. Aperçu historique (1923–1945) et analyse de tous les numéros de 1945», in: *Travelling*, Nr. 53/54, Lausanne 1978–1979, S. 3–67; Rebekka Fränkel, *Bilder der «sonntäglichen» Schweiz. Die Schweizer Filmwochenschau in der Ära des kalten Krieges*. Lizentiatsarbeit Universität Zürich, Zürich 2003; Eva Sutter, *Politische Information* Begleitprojekt *«Schweizer Filmwochenschau» Zeitzeugenbefragung und Quellenrecherchen. Schlussbericht*, Zürich 2000 (mit einer Chronik der Schweizer Filmwochenschau von Thomas Schärer).

2 Zu diesen Einstellungsgrössen und ihrer Wirkungsabsicht siehe Wolfgang Gast, *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge*, Frankfurt a. M.: Moritz Diesterweg, 1993, S. 16–23; Nils Borstnar / Eckhard Pabst / Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002.

3 Begleitkommentar zur SFW-Nr. 403.2, Bundesarchiv Bern. Für die Überlassung sämtlicher Begleitkommentare in Kopie danke ich Felix Rauh, Memoriav Bern.

4 Max Bill, «schönheit aus funktion und als funktion» (Erstabdruck in *Werk* 36 (1949), S. 272–282), in: Max Bill, *Funktion und Funktionalismus. Schriften: 1945–1988*, hrsg. von Jakob Bill, Bern / Sulgen: Benteli, 2008, S. 15–24, hier S. 16.

5 Max Bill, «konkrete gestaltung», in: *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 13.6.–22.7.1936, wieder abgedruckt in: *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*. Zusammengestellt und hrsg. von Margit Weinberg Staber (Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich), Zürich: Haus Konstruktiv, 2001, S. 29–32, hier S. 30.

6 Zu Bill und der konkreten Kunst siehe Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, 3. Aufl., Zürich: ABC, 1995, bes. S. 137–160, sowie den Beitrag von Franz Müller in diesem Band.

7 So z. B. in den SFW-Nr. 521.3 («Grafik-Ausstellung Lugano») vom 18.4.1952; Nr. 932.3 («Vorbereitungen für Landesausstellung 1964») vom 9.9.1960; Nr. 985.2 («Kunstpreis Lugano») vom 6.10.1961, wo er entweder eingereichte Arbeiten für Kunstpreise, architektonische Entwürfe oder Wettbewerbsarbeiten für die Lausanner Landesausstellung beurteilt.

8 Zur Neuverortung der Schweiz im weltpolitischen Verbund siehe Katharina Bretscher-Spindler, *Vom heissen zum kalten Krieg. Vorgeschichte und Geschichte der Schweiz im Kalten Krieg 1943 bis 1968*, Zürich: Orell Füssli, 1997. Zur Situation siehe auch Friedrich Dürrenmatt, «Unternehmen ‹Schweiz›», in: Friedrich Dürrenmatt, *Meine Schweiz. Ein Lesebuch*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold et al., Zürich: Diogenes, 1998, S. 53–57, hier S. 55.

9 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 16.

10 Zu diesem von Philipp Etter begründeten Konzept siehe Philipp Etter, *Geistige Landesverteidigung*, Immensee 1937, zit. nach Bretscher-Spindler 1997 (wie Anm. 8), S. 10–12; Ursula Amrein, «Geistige Landesverteidigung. Die Anfänge der schweizerischen Kulturpolitik», in: Dies., *Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950*, Zürich: Chronos, 2007, S. 105–123, sowie die Literatur in Fussnote 18.

11 Etter 1937, zit. nach Bretscher-Spindler 1997 (wie Anm. 8), S. 11.

12 Lucius Burckhardt / Max Frisch / Markus Kutter, *achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*, Basel: Handschin, 1955.

13 Etter 1937, zit. nach Bretscher-Spindler 1997 (wie Anm. 8), S. 12–13.

14 Zur SFW im Dienst der Geistigen Landesverteidigung siehe Paul Alexis Ladame, *Une cinéma contre Hitler. Souvenirs du rédacteur en Chef du Ciné Journal Suisse (1940–1945)*, Genf: Slatkine, 1997; Gasser 1978–1979 (wie Anm. 1); Fränkel 2003 (wie Anm. 1), S. 5–7.

15 Zur offiziellen Unterstützung der Figurativen während der Kriegszeit siehe Sibylle Omlin, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich: Pro Helvetia, 2002, S. 71–81.

16 Zum Durchbruch der Konstruktiv-Konkreten nach dem Krieg siehe Beat Wyss, «Die echten, die alten Modernen. Fünf eidgenössische Charakterminiaturen», in: *Swiss Made. Präzision und Wahnsinn. Positionen der Schweizer Kunst von Hodler bis Hirschhorn*, hrsg. von Markus Brüderlin und Julia Wallner, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, 3.3.–24.6.2007, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 34–43, hier S. 40: «Im Rückblick auf den zwingenden Sieg [der konstruktiv-konkreten Richtung respektive der schweizerischen Avantgarde] scheint es fast, als wäre die Eidgenossenschaft von Gott für die Moderne vorbestimmt.»

17 Siehe dazu Bretscher-Spindler 1997 (wie Anm. 8), die auch die Schriften bespricht, in welchen Etter sein Konzept der Geistigen Landesverteidigung seit den 1930er Jahren vorbereitete, S. 6–15.

18 Dazu Kurt Imhof, «Das kurze Leben der geistigen Landesverteidigung. Von der ‹Volksgemeinschaft› vor dem Krieg zum Streit über die ‹Nachkriegsschweiz im Krieg›», in: *Konkordanz und Kalter Krieg. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit,* (Krise und sozialer Wandel, Bd. 2), hrsg. von Kurt Imhof, Heinz Kleger und Gaetano Romano, Zürich: Seismo, 1996, S. 19–83; sowie Kurt Imhof, «Wiedergeburt der geistigen Landesverteidigung: Kalter Krieg in der Schweiz», ebd., S. 173–247.

19 Siehe dazu sowie zur prinzipiellen Offenheit des kulturpolitischen Konzeptes von Etter: Theo Mäusli, *Jazz und geistige Landesverteidigung*, Zürich: Chronos, 1995, S. 33–35, 127–130 und passim. Allerdings liess sich Jazz ebenso gut als Musik interpretieren, die nicht im Dienst der Geistigen Landesverteidigung stand.

20 Zu dieser, allerdings mit Fragezeichen versehenen Bezeichnung, siehe Karl Gerstner, *kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei*, Teufen: Niggli, 1957.

21 Max Bill, «a, b, c, d, ...» (Erstmals in: *international design conference*, Aspen, 23.6.1953, in: Max Bill 2008 [wie Anm. 4], S. 35–50, hier S. 41).

22 Zu dieser Rolle des Action Painting siehe Serge Guilbaut, *Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg. Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat,* Dresden / Basel: Verlag der Kunst, 1997.

23 Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten oder die «Heilung durch den Geist». Zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit [1960]. Anhang: Briefwechsel zwischen Georg Lukács und Konrad Farner, eine Seite dieser Arbeit betreffend*, überarbeitete Neuaufl., Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1970, bes. S. 64, 115, 121, 123, 127, 130, 136. Aus dem zunächst antibürgerlichen «Aufstand», so Farner, sei ein bürgerlicher «Einstand» geworden. In Bezug auf die abstrakte Kunst ebd., S. 103.

24 Zur «guten Form» siehe Max Bill, *Die gute Form*, hrsg. von der Direktion der Schweizer Mustermesse in Basel und vom Zentralvorstand des Schweizerischen Werkbundes SWB, Winterthur: Verlag Buchdruckerei Winterthur, 1957; Peter Erni, *Die gute Form. Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes. Dokumentation und Interpretationen,* Baden: Lars Müller, 1983. Dazu in Bezug auf die BRD siehe Christopher Oesterreich, *«gute form» im wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945*, Berlin: Lukas, 2000.

25 Zur Eintragung der «guten Form» ins schweizerische Markenregister siehe Erni 1983 (wie Anm. 24), S. 14. Zum «Swiss style» in der Gebrauchsgrafik siehe Christoph Bignens, *Swiss style. Die grosse Zeit der Gebrauchsgrafik in der Schweiz 1914–1964,* Zürich: Chronos, 2000.

26 Bill, «die gute form in der schweiz» (erstmals in: *wanderausstellung des swb*, 1949), in: Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 31–34, hier S. 31.

27 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 20. Zum Antiamerikanismus allgemein siehe Angelika Linke /

Jakob Tanner (Hrsg.), *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa,* Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2006.

28 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 15. Siehe dazu auch Max Bill, «erfahrungen bei der formgestaltung von industrieprodukten» (erstmals in: *Werk* 33 (1946), S. 167–170), in: Ebd., S. 9–13, hier S. 9.

29 Ebd., S. 17.

30 Ebd., S. 10.

31 Bill unterscheidet grundsätzlich nicht zwischen High & Low, zwischen bildender Kunst und Design oder Alltagsprodukten. Siehe dazu Ebd., S. 22 und Max Bill, «die gute form» (erstmals in: *wanderausstellung des swb*, 1949), in: Ebd., S. 27–30, hier S. 30.

32 Ebd., S. 30.

33 Als Spiegel, der zugleich «nicht immer in der Lage [ist], die Wahrheit zu sagen.» Siehe dazu Charles Cantieni in einem – auch in seinen Widersprüchen – aufschlussreichen Vortrag über die Schweizerische Filmwochenschau an der Schweizerischen Filmarbeitswoche in Leysère, 1963, Typoskript, S. 135–140, hier S. 137, 138, Dossier SFW, Filmarchiv Zürich.

34 Siehe dazu Cantieni, der den Stil der SFW in der Nachkriegszeit als vernünftiger Mittelweg zwischen der ihm zufolge (immer noch) reisserischen Deutschen Wochenschau (UFA) und der (allzu) veristischen italienischen Wochenschau (Incom) charakterisiert (Cantieni 1963 [wie Anm. 33], S. 135–136). Die SFW versuche dagegen «auf redliche Art, eine gefilmte Zeitung, besser noch ein gefilmtes Magazin oder eine illustrierte Zeitung zu sein.» (Ebd., S. 139), Dazu im selben Sinn wiederum Cantieni in einem Interview mit Willy Kaufmann über die Schweizerische Filmwochenschau, in: *Aus dem Jahresbericht* 1965, S. 157–159, hier S. 158, Dossier SFW, Filmarchiv Zürich.

35 Siehe dazu den Beitrag von Franz Müller in diesem Band.

36 Rotzler 1995 (wie Anm. 6), S. 144. Siehe dazu auch den Beitrag von Franz Müller in diesem Band.

37 Siehe Bills Dankesrede mit dem Titel *das behagen im kleinstaat* anlässlich der Verleihung des Zürcher Kunstpreises 1968, publiziert in der *NZZ*, Nr. 795, 24.121968, S. 5–6. Die SFW ihrerseits war von diesem Behagen gezeichnet und deutschschweizerisch-bürgerlich geprägt. Die Chefredaktoren der SFW der späten 1940er und der 1950er und 1960er Jahre, Hans Laemmel (15.8.1944–31.8.1961) und Charles Cantieni (1.9.1961–31.12.1966), waren denn auch Deutschweizer; allerdings hatten sie ihr Büro in Genf. Laemmel hatte 1944 den Westschweizer Paul Alexis Ladame (1940–15.10.1944) abgelöst, dessen Tätigkeit dem Stiftungsrat der SFW nicht mehr genehm gewesen war. Zu den Chefredaktoren und den Hintergründen ihrer Tätigkeit siehe Sutter / Schärer, Chronik 2000 (wie Anm. 1), S. 1–10.

38 Zu dieser Charakterisierung in Bezug auf die konstruktiv-konkrete Kunst Rotzler 1995 (wie Anm. 6), S. 144. Zum Stil der SFW siehe Anm. 34. Deren Eigenart und Selbständigkeit resultiert inhaltlich wie filmisch u. a. aus dem Umstand, dass die SFW im Gegensatz zu den übrigen weltweiten Wochenschauen ein staatliches, nicht kommerziell ausgerichtetes publizistisches Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsmedium war. Siehe dazu die in Vorbereitung befindliche Studie der Verfasserin.

39 «Eine Generation gestaltet die Zukunft – Eine Plastik von Max Bill lädt in der neuen Sporthalle von Zofingen zu einer Ausstellung ein, die uns zunächst in die Stille einer Dorflandschaft führt, Lebensbild der Geborgenheit. / So aber sieht die Gegenwart aus. Städte wachsen ins Uferlose. Der Verkehr frisst die Landschaft auf. / Und wenn man unter die Zukunftsstadt eines Utopisten aus dem Jahre 1914 noch das Fragezeichen der Naivität setzte, heute ist die Verkehrsplanung auf drei Ebenen sogar in einer kleinen Stadt wie Baden Realität geworden. / Und wenn auch der Nationalstrassenbau im Vordergrund steht, so wollen wir darob unsere schönen Landschaften nicht vergessen. / Das Entscheidende aber ist, dass wir möglichst rasch daran gehen, zu planen, wo noch zu planen ist und darob den Menschen nicht vergessen.» (Begleittext SFW- Nr. 1083.3, 4.10.1963) Siehe dazu auch die SFW-Berichte zu Brasilia und Chandigarh und jene zum neuen Bauen, u. a. zu Le Corbusier, auf die ich an anderer Stelle eingehen werde.

40 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 16.

41 Siehe den Begleitkommentar zur SFW-Nr. 1339.2.

42 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 22.
43 SFW-Nr. 942.1 vom 18.11.1960.
44 Siehe dazu den Beitrag von Thomas Buomberger in der vorliegenden Publikation.
45 Siehe Bernard Crettaz, «Was ist eine Autobahn nach Schweizer Art?», in: Martin Heller / Andreas Volk (Hrsg.), *Die Schweizer Autobahn*, Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung Zürich, 5.3.–9.5.1999, S. 16–25, hier S. 17. Dieser neue Kulturtypus der Autobahn ist auf Mobilität, Information und schliesslich Virtualität auf allen Ebenen ausgerichtet.
46 Martin Heller und Andreas Volk, «Einfahrt», in: Zürich 1999 (wie Anm. 45), S. 8–14, hier S. 12. Dazu auch Rotzler in Bezug auf die konstruktiv-konkrete Kunst: «‹Das konstruktive Denken› hat sich, gerade in der Schweiz, nicht auf formal-ästhetische Probleme beschränkt; es entspricht einer bestimmten Art des Denkens, Empfindens und Handelns.» (Rotzler 1995 [wie Anm. 6], S. 160)
47 Die meisten Berichte stammen aus dem Zeitraum zwischen 1962 und 1967. Siehe dazu den aufschlussreichen Beitrag von Manuel Cecilia, Valeria Frei und Simon Knopf, Universität Zürich, zum Nationalstrassenbau am 21.4.08 im Rahmen des von der Verfasserin im FS 08 an der Universität Zürich durchgeführten Seminars mit dem Titel *Die Schweizer Filmwochenschau 1940–1975. Moderne-Diskurs, Kunst und Kultur*. Unpublizierte Seminararbeit Universität Zürich.
48 Philipp Etter, «Schlussbericht der Planungskommission des Schweizer Nationalstrassennetzes», 1959, zit. nach Zürich 1999 (wie Anm. 45), S. 95.
49 Die Anbauschlacht ihrerseits, der sogenannte Plan Wahlen, spielte demgegenüber in der Kriegszeit eine wichtige Rolle in der SFW-Berichterstattung. Siehe dazu z. B. die Beitrags-Nrn. 42 vom 16.5.1941 und 95 vom 22.5.1942.
50 Siehe dazu beispielsweise den Kommentar zur SFW-Nr. 1238: «Die Landschaft ist von wilder Grossartigkeit, die Brücken hoch und kühn angelegt [...].» Zu Bedeutung der Alpen bzw. der Landschaft für den schweizerischen Mythos siehe Guy P. Marchal, *Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*, 2. Aufl., Basel: Schwabe, 2007, S. 431–479. Zu den Technikbeiträgen, die eine zentrale, noch über weite Strecken zu erforschende Rolle in der SFW-Berichterstattung spielen, siehe Katharina Gerber, *Die Schweizer Filmwochenschau. Betrachtungen zum Medium und zu den Technikbeiträgen der 50er und 60er Jahre*, Lizentiatsarbeit Universität Zürich, Juni 2002.
51 Zürich 1999 (wie Anm. 45), S. 15. Siehe dazu auch Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Bern: Kandelaber, 1970.
52 Dies zeigt sich auch anhand der neuen Kuratorengeneration. Mit Harald Szeemann und Jean-Christophe Ammann wird der Ausstellungsunternehmer geboren, der mit der Ökonomie keine Berührungsängste mehr hat.
53 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 40. Er sah diese allerdings als vorübergehende Erscheinung an. Zur europäischen Pop Art siehe *Europop*, hrsg. von Tobia Bezzola und Franziska Lentzsch, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 15.2.–12.5.2008, Köln: DuMont, 2008.
54 Dürrenmatt 1998 (wie Anm. 8). Zum Begriff «Dramaturgie der Schweiz», siehe ebenfalls Dürrenmatt, in: ebd., S. 138–155. Zur selben Zeit, also 1968, wurde das Fernsehen, das Konkurrenzmedium der SFW auf «Farbe» umgestellt.
55 So Bill: «[...] business in the field of art is always dangerous, for works of art are becoming commercial objects and so, artists come to be producers, which is of great danger for the artistical development.» Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 40.
56 Jürgen Habermas, *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
57 Bill 2008 (wie Anm. 4), S. 16.
58 Max Bill, «die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit», in: *Werk* 3 (1949), wieder abgedruckt in: *Konkrete Kunst* 2001 (wie Anm. 5), S. 76–84, hier S. 82.
59 Jürgen Habermas, *Eine Art Schadensabwicklung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 140.