

ADRIAN GERBER

ZWISCHEN PROPAGANDA UND UNTERHALTUNG

**Das Kino in der Schweiz zur Zeit des
Ersten Weltkriegs**

SCHÜREN

Inhalt

Dank	11
Einleitung	15
I Kinoöffentlichkeit	39
1 Neuere Ansätze der Filmgeschichtsschreibung	41
2 Theorien der Öffentlichkeit in der bisherigen Forschung	48
3 Kinoöffentlichkeit als Rahmenkonzept	68
4 Diskurse und Praktiken	78
5 Propagandistischer und unterhaltender Lektüremodus	83
II Kinokultur und Filmmarkt	93
1 Anfänge des Kinos	95
Populäre Unterhaltung um 1900	98
Entstehung des Wanderkinos	103
2 Orte des Films nach 1906	111
Vom Ladenkino zum Filmpalast	115
Das Kino abseits der Zentren	122
Die schweizerische Kinolandschaft bis 1920	124
Aufsehenerregende Spezialvorstellungen	144
Nicht-kommerzielle Filmvorführungen	146
3 Kinoalltag am Vorabend des Krieges	163
Publikum und Eintrittspreise	163
Präsentationsformen	168
Programmstruktur und populäre Filmstoffe	174
4 Filmhandel	179
Exkurs: Filmverleih in Frankreich und Deutschland	179
Erste Verleihfirmen	183
Der schweizerische Filmverleih bis 1918	185
Exklusivität und die Monopolfilme mit Asta Nielsen	191
Der Burstein-Verleih und die Ausgestaltung des (gesamtschweizerischen) Filmmarkts	195
Nationale Zusammensetzung des Filmangebots	204
Exkurs: Die schweizerische Filmproduktion bis 1920	208
Filmschmuggel?	211
Zwischenfazit	217

5 Begleiterscheinungen	221
Kinoreform	221
Etablierung gesetzlicher Vorschriften	232
Gegenmassnahmen des Kinogewerbes	239
Eine unabhängige Filmkritik?	251

III Filmische Propaganda und Unterhaltung 259

1 Kriegsfilm und Propagandakonzepte	261
Fallstudie: PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE (FR 1911/1912)	261
Kriegsdarstellungen vor dem Ersten Weltkrieg	266
Veränderungen durch den Ersten Weltkrieg	271
Propagandabegriff	283
Staatliche Filmproduktionsunternehmen im Ausland und die Ziele der Propaganda	286
«The Berne Trench»: Die besondere Lage der Schweiz	291
2 Organisation ausländischer Propaganda und Reaktionen in der Schweiz	297
Deutschland	298
Österreich-Ungarn	304
Alliierte Mächte	306
Vergleich und gegenseitige Überschätzung	316
Fallstudie: Die Pressekampagne gegen Ernest Franzos von 1917/1918	322
Öffentliche Wahrnehmung der (deutschen) Propaganda	325
Der «Schweizerfilm» als utopischer Gegendiskurs und als kinematografische Praxis	328
«Neutrale» Programmation und andere Geschäftsstrategien	346
3 Öffentliche Auseinandersetzungen mittels Filmen und über Filme	355
Fallstudie: Die Berner Kino-Affäre von 1915	355
Strukturen der Kommunikation	360
Ensemble der Bildmedien	361
Debatten um Filme	367
Filme, die auf Filme antworten	374
Spezifische Methoden der Propagandaabwehr	379
4 Fallstudie: GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917)	391
Die «heldenhafte Kreuzfahrt» des Grafen Dohna	391
Erfolg und Schiffbruch der «Möwe» ...	393
... und ihre Wiederauferstehung	403

Exkurs: Deutsche Versuche einer Zweitverwertung	407
Unwägbarkeiten filmischer Propaganda	410
5 Feindbilder in Spielfilmen und versteckte Propaganda	413
Hate the Hun!: Antideutsche Spielfilme	414
Ursprung und andere Feinde?	421
Fallstudie: THE BATTLE CRY OF PEACE (US 1915)	423
Kriegsgräuël als Unterhaltung und Geschäft	429
Exkurs: Die Schweiz und die Niederlande im Vergleich	431
Anfänge verdeckter Propaganda	433
6 Filmische Darstellungen von Kriegsgefangenschaft, Internierung und Flucht	445
Kriegsgefangene als Trophäe	446
Bilder einer humanitären Schweiz?	457
Fallstudie: DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ (CH 1918)	468
7 Aktualitätenfilm und Authentizität	481
Kriegsberichterstattung zwischen <i>view</i> -Ästhetik und Dokumentarfilm	481
Typen des nicht-fiktionalen Kriegsfilms	488
Fallstudie: DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Ö-U 1917)	495
Zweifelndes Publikum und Authentifizierungsstrategien	513
Filmisches Spektakel als ästhetische Überwältigung	519
Aktualitätswert	521
Vorlieben des Publikums und Werbeanstrengungen	522
8 Publikumsverhalten und Rezeptionsmodi	531
Fallstudie: THE BATTLE OF THE SOMME (GB 1916)	532
Pazifismus und Reklame	536
Zuschauerreaktionen in der lateinischen und der deutschsprachigen Schweiz	538
Unterschiedliche Rezeptionsweisen	544
Der Kinosaal als Ort der öffentlichen Debatte und als spektakulärer Aussichtspunkt	548
Schlusswort	559
Anhang	575
Quellen- und Literaturverzeichnis	575
Bildnachweis	619
Abkürzungsverzeichnis	620

«Liegt es [...] ausser dem Bereich der Möglichkeit, an die Schaffung einer eigenen schweizerischen Film-Industrie zu denken? Sie [...] würde [...] dem überwiegenden Gehalte ihrer Darstellungsobjekte und ihrer ganzen Aufmachung nach schweizerischen Ursprung und Geist nicht verleugnen können. Ja, es genügte, wenn sie nur den Vorzug besässe, diese scheusslichen Spielhöllen- und Lebemänner-Interieurs, diese Millionen-Diebsgesichter aus aller Herren Länder ihren ausländischen «Kolleginnen» zu überlassen. Wäre hier nicht ein Anschauungs- und Bildungsmittel zu gewinnen, das den Angehörigen aller unserer Landessprachen ohne weiteres verständlich und dazu noch überaus geeignet wäre, zur Kenntnis und Liebe der eigenen Heimat beizutragen? Die Schweiz hat während dieser Kriegszeiten gelernt, sich auf den verschiedensten Gebieten von den Einflüssen des Auslandes frei zu machen [...], hier wäre noch ein Gebiet, da ein unternehmender Mann sich hohe Verdienste um den «Heimatschutz» [...] erringen könnte.»

Einleitung

Wenngleich der ‹Grosse Krieg› jenseits der Grenzen der Schweiz tobte, war der neutrale Staat in den Jahren von 1914 bis 1918 gegen die Auswirkungen dieses internationalen Konflikts in vielerlei Hinsicht nicht immun. Die schweizerische Gesellschaft war in der Zeit des Ersten Weltkriegs – anders als während des Zweiten Weltkriegs – tief gespalten. Zwei Gräben durchzogen das Land: Zum einen führten wirtschafts- und sozialpolitische Versäumnisse zu Spannungen (Reallohneinbussen, Wohnungsnot und soziale Ungleichheit), die 1918 in eine der schwersten politischen Krisen des Bundesstaates mündeten, den Landesstreik. Zum anderen entstanden heftige Konflikte in Bezug auf die aussenpolitische Orientierung. Tendenziell sympathisierte die Deutschschweiz mit den Mittelmächten, der frankofone Landesteil und die italienischsprachige Schweiz hingegen mit der Entente und deren Verbündeten. Während die Propaganda der Krieg führenden Staaten – unter anderem in Form von Filmen, die in Schweizer Kinos liefen – die Situation verschärfte, beschworen einige schweizerische Organisationen und Intellektuelle die nationale Einheit auf der Grundlage gemeinsamer politischer Werte.¹

Beeinflusst von den weltpolitischen und nationalen Geschehnissen, waren die 1910er-Jahre in der Schweiz eine bis heute nachwirkende Formierungsphase unterschiedlicher, auf das Kino bezogener Praktiken und Diskurse: Nach der Etablierung und zunehmenden Verbreitung ortsfester Kinos (ab 1906 zuerst in Genf, ab dem Folgejahr in weiteren Städten) prägte der Kinobesuch das Freizeitverhalten grosser Bevölkerungsschichten. So erreichten die Besucherzahlen Ende der 1910er-Jahre in einigen Städten, gemessen an der Einwohnerzahl, bereits heutige Werte. Damit war die in erster Linie städtische, aber auch auf dem Land präsenste Vergnügungsstätte gleichzeitig Folge, Katalysator und vor allem Symbol jener gesellschaftlichen Modernisierungssphänomene, Urbanisierungsprozesse und Beschleunigungserscheinungen, die von konservativer Seite – besonders für Unterschichten, Frauen und Jugendliche – als Bedrohung wahrgenommen und unter den Stichworten ‹Vermassung›, ‹Entwurzelung›, ‹Entseelung›, ‹materialistischer Zeitgeist›, ‹Nervosität› oder ‹sittlicher Niedergang› verhandelt wurden. Bildungsbürgerliche Kinofeinde und -reformer (Kirchenvertreter, Lehrer und gemeinnützige Gruppierungen)

1 Berühmt wurde in diesem Zusammenhang Carl Spittelers Rede *Unser Schweizer Standpunkt* vom Dezember 1914 (Spitteler 1915; siehe Kapitel III.2 und III.8).

machten gegen die populäre Unterhaltungsform mobil und begründeten Wirkungsannahmen für das audiovisuelle Medium, die sich als langlebig erweisen sollten. Nicht zuletzt aufgrund solcher Pressionen installierten Gesetzgeber und Behörden in den 1910er-Jahren die Filmzensur und andere rechtliche Normen. Als Gegenmassnahme organisierten sich Kinobetreiber und Verleiher in Verbänden und wurden publizistisch aktiv. Mittlerweile erschienen in den Zeitungen auch die ersten Filmkritiken. Unter dem Eindruck des Kriegs entdeckte man die bewegten Bilder aber auch als nationales Propagandamittel und verschiedene Kreise erträumten sich den eigenen ‹Schweizer Film›. Zugleich verschwanden mit der *Narrativierung*² des Films und dem Aufkommen längerer Produktionen in den frühen 1910er-Jahren reine Nummernprogramme weitgehend zugunsten längerer Spielfilme als Hauptattraktion eines Programms und nicht nur im Spielfilm, sondern auch im dokumentarischen Filmschaffen entwickelten sich moderne filmästhetische Konzepte und Konventionen (Erzählformen, Montagetechniken etc.), die teilweise noch heute von Bedeutung sind. Schliesslich entstanden im Zusammenhang mit dem Sesshaftwerden der Kinos, mit dem Wandel von Programmstruktur und filmästhetischen Normen die Grundzüge eines neuartigen, verleihbasierten Filmmarkts, in dem die Filme unter anderem über die Namen international bekannter Schauspielstars vermarktet wurden.³

Einige dieser Entwicklungen und ihre diskursive Aura, die im Eingangszitat des konservativen Basler Zivilgerichtspräsidenten Hans Abt deutlich aufscheinen, akzentuierten sich in den folgenden Jahrzehnten und sind von der Forschung, für diese spätere Zeit, bearbeitet worden. Vor diesem Hintergrund beleuchtet die vorliegende Studie beispielsweise die bis in die 1910er-Jahre zurückreichenden praktischen und vornehmlich ideologischen Wurzeln des schweizerischen Filmschaffens im Zeichen der sogenannten Geistigen Landesverteidigung der 1930er- und 1940er-Jahre, aber ebenso auch spezifische Medien(rezeptions)phänomene aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, die keine so bedeutenden Traditionen begründeten. Das Ziel der Untersuchung ist es, derartige praktische und diskursive Konfigurationen zu analysieren, um die bisher nur in ihren groben Umrissen erkennbare früheste Schweizer Kino- und Filmgeschichte in ihrem kulturellen, sozialen und insbesondere politischen Kontext auszuleuchten. Aus internationaler Forschungsperspektive verfügt die Studie über eine hohe Relevanz und Anschlussfähigkeit, weil auf dem offenen Schweizer Film-

2 Gunning 2006 [1986], 385.

3 Siehe Kapitel II.1 bis II.5.

markt auch während des Kriegs Filme aller Kriegsparteien präsent waren. Insofern ist das Filmangebot in der Schweiz als eine Art Widerschein der damaligen Weltproduktion zu sehen. Und die Analyse der Schweizer Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte könnte zusammen mit anderen nationalen Studien ein Instrument zur Einschätzung der internationalen Verbreitung und weltweiten rezeptionshistorischen Bedeutung einzelner Filme oder ganzer Nationalkinematografien dienen.

Wenn hier von der ‹Zeit des Ersten Weltkriegs› die Rede ist, so bleibt zu präzisieren, dass die gut vierjährige Kriegsperiode freilich ein zu eng bemessener Zeitrahmen für die Beschreibung der im Wandel befindlichen Medienphänomene dieser Epoche wäre. Deshalb setzt der Untersuchungszeitraum einige Jahre vor Kriegsbeginn ein. Als Zäsur bieten sich die Jahre 1906/1907 an, in denen die oben angesprochene Umgestaltung der Film-, Verleih- und Kinowirtschaft einsetzte. Für den zeitlichen Endpunkt meiner Untersuchung lässt sich in Ermangelung bruchartiger Veränderungen hingegen keine scharfe Periodisierung vornehmen. Punktuell verfolge ich die filmhistorische Entwicklung bis in die frühen 1920er-Jahre, als sich die internationale Filmproduktion und das Schweizer Kinogewerbe aus der engen Umklammerung durch die Kriegspropaganda gelöst hatten und sich die politische wie wirtschaftliche Krise der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Schweiz langsam abschwächte.⁴

Diese Studie ist in erster Linie rezeptionshistorisch angelegt. Neben den historischen Filmen an sich und ihren Produktionshintergründen, das heisst den filmischen ‹Texten› und ihren Entstehungsbedingungen, interessiert mich vor allem die historische Medienwahrnehmung. An ihr sollen unter anderem die historische Bedeutung von Filmen, deren Rolle in der öffentlichen Diskussion und die gesellschaftliche Relevanz des Kinos im Allgemeinen ermessend werden. Angelpunkt der Rezeptionsgeschichte sind also nicht primär Forschungsfragen rund um die Filmproduktion oder die theoretische und analytische Arbeit an filmischen Werken. Vielmehr gilt es herausfinden, was das Publikum oder verschiedene Publika in bestimmten historischen *Kontexten* aus Filmen machten, wie Filmen Bedeutung verliehen wurde und wie sie und die Institution Kino wahrgenommen, interpretiert, diskutiert oder ‹benutzt› wurden.

Aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive widme ich mich sowohl fiktionalen wie nicht-fiktionalen Filmen. Und selbstredend sind hier nicht ausschliesslich einheimische Filme von Interesse (die Produktion längerer Schweizer Spielfilme kam ohnehin erst in der zweiten Hälfte der 1910er-

4 Vgl. auch Jost 2004^a, 744–747; Straumann 2014, 33 f.; Wigger 1997, 219–222.

Jahre zaghaft in Fahrt), sondern internationale Produktionen aus Ländern wie Deutschland, Frankreich, den USA, Italien, Dänemark, Grossbritannien oder Österreich-Ungarn – Filme also, die trotz oder gerade wegen des Kriegs in der Schweiz zu sehen waren und das hiesige Kino deutlich dominierten.

Der zitierte Artikel von Abt, der mitten im Ersten Weltkrieg in der katholischen Intellektuellenzeitschrift *Schweizerische Rundschau* erschien, zeigt exemplarisch, dass in der Schweiz zu jener Zeit eine rege Diskussion über das Kino im Gang war, und das Zitat lässt auch deren beachtliche thematische Bandbreite erahnen. Ich gehe davon aus, dass sich diese Kino-Debatten den wesentlichen gesellschaftlichen Fragen der Epoche eng anschmiegen oder, anders formuliert, dass die im weitesten Sinne politischen Auseinandersetzungen und das Reden über Kino und Film sich gegenseitig durchdrangen.

Obschon sich die vorliegende Arbeit an einer Forschungstradition orientiert, die von einer sprachlichen Verfasstheit der Wirklichkeit ausgeht, ist es mir wichtig, die ‹handlungsbasierte› oder ‹materielle› Grundlage der Bedeutung und Realität erschaffenden Filmrezeption analytisch mit einzubeziehen: Zum einen interessieren mich folglich auch die kulturellen, sozialen oder politischen Aktivitäten der Zuschauerinnen und Zuschauer im Zusammenhang mit dem Kinobesuch (vor, während und nach der Filmvorführung). Mit Michel Foucault wäre in diesem Bereich vor allem von performativen *Praktiken* auszugehen.⁵ Zum anderen werden die Inhalte und ästhetisch-formalen Strukturen der filmischen Werke, ihre (ökonomisch oder auch politisch bestimmten) Produktionshintergründe, die Verbreitungswege, die Programmgestaltung und die lokalen Rahmenbedingungen der Filmvorführung unter die Lupe genommen. Neben dem rezeptionsgeschichtlichen Schwerpunkt der Studie, den reflexiven Begleitdiskursen bzw. -praktiken und bestimmten Zuschaueraktivitäten, soll also deren Substrat mitanalysiert werden, das sind vorwiegend die Filme selbst; aber auch die kinematografischen Präsentationsformen.

Für eine derartige Untersuchung liegt mit dem Konzept der *Öffentlichkeit* ein geeignetes theoretisches Instrument vor, um die vielgestaltigen kommunikativen Zusammenhänge zu erfassen. In Anlehnung an die Modellierung des Begriffs bei Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt, bei Kurt Imhof sowie in einigen neueren filmwissenschaftlichen Arbeiten wird in der Untersuchung überall dort von Öffentlichkeit gesprochen, wo Akteure, oft massenmedial vermittelt, mit einem Publikum in bestimmter formaler Ausgestaltung über gewisse Inhalte kommunizieren. Und als

5 Foucault 1969, 90; vgl. auch Jäger 2006, 84.

Kinoöffentlichkeit möchte ich ein medial und/oder thematisch auf das Kino bezogenes Kommunikationssystem bezeichnen.⁶ Wie bereits angedeutet, weist die (politische) Kommunikation *im* Kino/Film und *über* das Kino/die Filme weit über das Thema Kino/Film hinaus und spiegelt bestimmte Aspekte der Verfasstheit einer Gesellschaft. So lässt sich die Aussage Imhofs, wonach Öffentlichkeit als «Medium der Selbstreferenz der Gesellschaft» fungiere und die Gesellschaft, historisch-analytisch gesprochen, deshalb «über ihre Kommunikation zu erfassen» sei,⁷ weitgehend auch auf die Kinoöffentlichkeit übertragen. Dabei ist die Kinoöffentlichkeit (und die Filme selbst) natürlich nicht bloss Ausdruck oder Produkt kultureller, sozialer und politischer Prozesse, sondern spielt in diesen Prozessen ihre aktive Rolle.

Speziell Kriegsfilmern, auf die sich meine Studie konzentriert, kommt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Funktion zu. Mediale Kriegsrepräsentationen hatten der Kulturhistorikerin Ute Daniel zufolge «eine entscheidende Bedeutung für die zeitgenössische Wahrnehmung und Deutung des jeweiligen Kriegs und damit für seine politische und gesellschaftliche (De-)Legitimation»; umgekehrt sei für Forschende das Verständnis der Medialisierung von Kriegen «notwendig, um ermessen zu können, was an den medialen Präsentationen von Kriegen und Konflikten jeweils dazu beitrug, diese in den Augen der Menschen, die sie ertragen, führen und bezahlen mussten, notwendig oder zumindest plausibel erscheinen zu lassen».⁸ Wer verstehen wolle, so Daniel weiter, «was Krieg für die Menschen bedeutet hat beziehungsweise heute bedeutet, kann [...] an Geschichte und Gegenwart medialer Kriegsrepräsentation nicht vorbei».

Um es auf den Punkt zu bringen: Meine rezeptionshistorische Studie widmet sich dem Schweizer Kino der 1910er-Jahre im Spannungsfeld von Propaganda und Unterhaltung. Sie interessiert sich für die damaligen Produktions-, Distributions- und vor allem Aufführungsbedingungen von Filmen und untersucht die politischen Auseinandersetzungen hinsichtlich und mittels des Kinos/Films im Kontext des Ersten Weltkriegs. Vereinfacht gesagt, soll nachvollzogen werden, *was* unter *welchen* Bedingungen auf Schweizer Leinwänden zu sehen war, *wer* die bewegten Bilder und Töne *wie* wahrnahm, debattierte oder zum Anlass seiner Handlungen machte und *inwiefern* diese Beschäftigung mit dem Kino und mit Filmen mit der öffentlichen politischen Kommunikation zusammenhing. Es geht mir also um die Rekonstruktion, Analyse und Deutung einer Kino-

6 Gerhards/Neidhardt 1991; Hickethier 2003; Imhof 1996; Müller/Segeberg 2008; Tröhler 2010; siehe Kapitel I.2 bis I.5.

7 Imhof 1996, 4, 25.

8 Daniel 2006^a, 7f.

öffentlichkeit, die als Brennpunkt gesellschaftlicher Entwicklungen fungiert und die sich (1) in den Debatten über das Kino und einzelne Filme (reflexive Begleitöffentlichkeit), (2) in den rezeptiven Zuschaueraktivitäten, (3) in den Filmen selbst sowie (4) in den kinematografischen Darbietungsformen manifestiert.

Eine Arbeit, die sich für die politischen Auseinandersetzungen rund um das Kino interessiert und die Ära des Ersten Weltkriegs zu ihrem Untersuchungszeitraum macht, fokussiert fast zwangsläufig, wenn in meinem Fall auch nicht ausschliesslich, auf den Kriegsfilm beziehungsweise auf propagandistische Filme, die in diesen Jahren erstmals in der Geschichte von den Staaten für deren politischen Zwecke genutzt wurden. Dementsprechend besteht meine Studie aus drei Teilen: einem theoretischen, einem filmkulturellen und filmwirtschaftlichen sowie aus einem Hauptteil über die verschiedenen Facetten von Filmpropaganda.

Im ersten Teil sollen nach der filmhistoriografischen Verortung meines Vorhabens (Kapitel I.1) die hier in der Einleitung angedachten theoretischen Ansätze vertieft werden: So sind die gängigsten Öffentlichkeitskonzepte zu erörtern (I.2), um diese dann an meine methodischen Bedürfnisse anzupassen (I.3) sowie diskurstheoretisch (I.4) und semio-pragmatisch zu unterfüttern (I.5).

Im zweiten Teil möchte ich vor dem Hintergrund der um 1900 aufkommenden modernen Unterhaltungskultur und des Medienumbruchs im Übergang vom *early cinema* zum Langspielfilm einen Überblick geben über die Entstehung und die rasante Verbreitung des Kinos in der Schweiz (II.1 und II.2). Dabei sollen auch die Reichweite des Kinos quantitativ eingeschätzt und einige Überlegungen zu den Gründen seiner Attraktivität angestellt werden (II.3). Zudem ist der tief greifende filmwirtschaftliche Wandel nach 1906/1907 nachzuzeichnen (II.4). In einem weiteren Kapitel behandle ich die in dieser Zeit einsetzende Kritik am populären Unterhaltungsmedium und gehe auf rechtliche, verbandspolitische und publizistische Entwicklungen ein, die den Kinoboom begleiteten (II.5).

Dieser filmkulturelle und filmwirtschaftliche Teil ist im doppelten Sinne von elementarer Bedeutung. Erstens enthält er als gesamtschweizerische Überblicksdarstellung neue Erkenntnisse zur nationalen Kinogeschichte der 1910er-Jahre, die von der Forschung bisher erst punktuell bearbeitet worden ist (ich werde auf den Forschungsstand im Detail zurückkommen). Zweitens steckt er die Rahmenbedingungen der weiteren Untersuchung ab, denn es waren dieses filmkulturelle Feld und die zu umreisenden filmwirtschaftlichen Strukturen, in die sich die Filmpropaganda während der Kriegszeit einnisten und in denen sie wirksam werden konnte.

Der Hauptteil der Arbeit zur Filmpropaganda ist thematisch gegliedert und besteht aus neun Kapiteln. Diese enthalten in der Regel je eine grössere Untersuchung zu einem Kommunikationsereignis, das jeweils einen engen Bezug zum thematischen Schwerpunkt des Kapitels aufweist. Einer übergeordneten Fallstudie, in der die ganze Bandbreite der Erscheinungsformen von Kinoöffentlichkeit im Kontext der Propaganda im Ersten Weltkrieg aufscheint, ist hingegen ein ganzes Kapitel gewidmet.

Zunächst sind die filmhistorischen, konzeptuellen, organisatorischen und geschäftlichen Grundlagen des Kriegsfilms und der Filmpropaganda in den am Ersten Weltkrieg beteiligten Staaten und in der Schweiz zu erarbeiten (III.1 und III.2). Dabei soll auch dem im neutralen Staat gehegten Wunsch nachgegangen werden, in Abgrenzung zur fremden Einflussnahme eine nationale Filmproduktion auf die Beine zu stellen. Sodann werde ich auf die grundlegenden Strukturen und Mechanismen der auf die ausländische Filmpropaganda bezogenen Debatten und Handlungsmöglichkeiten in der Schweiz eingehen (III.3). Nach der übergeordneten Fallstudie zu einem deutschen Propagandafilm über den Seekrieg, welche die bisherigen Erörterungen in ihrer Vielgestaltigkeit und Komplexität zur Anschauung bringen soll (III.4), folgen drei Kapitel, die den wichtigsten formalen und inhaltlichen Eigenheiten von Kriegsfilmen wie auch den durch sie ausgelösten politischen Diskussionen in der Schweiz nachspüren (III.5 bis III.7). Abschliessend möchte ich ein besonderes Augenmerk auf das Kinopublikum, seine Rezeptionsbedürfnisse und sein Verhalten im Vorführsaal legen sowie die daraus resultierenden politischen Effekte zu ermes- sen versuchen (III.8).

Bevor Ausführungen zum Forschungsstand und zur Quellenlage diese Einleitung beschliessen, ist es mir wichtig, hier einige allgemeine methodische und quellenkritische Betrachtungen anzustellen. Es sind ganz verschiedene Textsorten, auf die man bei einer Recherche zum Kino der 1910er-Jahre stösst und die von einem Nachdenken über Filme und die Unterhaltungsinstitution in dieser Zeit zeugen. Eine mögliche Unterscheidung grenzt Filmbesprechungen in Zeitungen und Zeitschriften von eher programmatisch ausgerichteten Texten über das Kino ab. Die Filmrezensenten (in den allermeisten Fällen handelt es sich bei den Autoren um Männer, was eine Gemeinsamkeit der beiden Textsorten darstellt) sind nah am alltäglichen Kinogeschehen, an den einzelnen Filmen und ihren Besuchern. Oft unter Zeitdruck verfasst, wachsen ihre Texte meist nicht über die ihnen zuge dachte filmjournalistische Funktion hinaus, sind in ihrem Gehalt deswegen aber nicht ideologiefrei. Bei den programmatischen Texten mit ihren Idealvorstellungen und übergeordneten Konzeptionen vom

Kino, mit den von den Autoren oft freimütig dargelegten Grundüberzeugungen und Anliegen fällt die politische Situierung im Rahmen einer qualitativen Analyse meist leicht.

Sowohl historische Filmbesprechungen wie auch programmatische Texte über das Kino haben in meiner Studie aus zwei Gründen einen prominenten Stellenwert: Erstens, weil sie, wie oben angesprochen, Teil einer medialen und reflexiven Begleitöffentlichkeit zum Kino waren; und zweitens, weil sie für die historische Forschung gut zugängliche Quellen darstellen, die über die anderen Öffentlichkeitsformen Auskunft geben können. Gerade das damalige Schweizer Branchenblatt *Kinema* wartet nicht nur mit reichhaltigen Informationen über Produktions- und Verleihmodalitäten, über die Struktur und das Angebot des schweizerischen Filmmarkts auf, sondern gibt auch einen Einblick in die historischen Aufführungsbedingungen und Darbietungsformen und enthält wertvolle Hinweise auf die (vor allem inhaltliche) Ausgestaltung der gezeigten Filme. Bekanntlich hat die Forschung keinen unmittelbaren Zugriff auf die rezeptiven Aktivitäten einzelner historischer Zuschauer oder Publika. Publiizierte Texte können aber Anhaltspunkte über Publikumsreaktionen und die populäre Filmrezeption enthalten und diese zu einem gewissen Grad auch direkt abbilden. Bei journalistischen Filmbesprechungen und dergleichen bleibt aber dennoch immer quellenkritisch abzuwägen, ob sie als Äusserung kulturell privilegierter Medienprofis der populären Rezeption hätten entsprechen können.

In einem weiteren Punkt ist Vorsicht angebracht. Abgesehen von jenen publizistischen Produkten, die – wie die Filmfachpresse oder Kinoschmähschriften – ökonomischen oder politischen Interessengruppen deutlich zuzuordnen sind, sind diesbezüglich auch Filmbesprechungen in Zeitungen nicht unproblematisch. Namentlich in den 1910er-Jahren war die Platzierung von (bezahlten) Inseraten häufig mit dem Abdruck von nur teilweise gekennzeichneten Einsendungen von Veranstaltern und mit der Filmbewertung im redaktionellen Teil eng verquickt,⁹ dies nicht nur in der Branchenpresse, der zufolge so etwas wie schlechte Filme schlicht nicht existierten.¹⁰ Wenngleich die Kinobetreiber mit ihrer ökonomischen Macht

9 Vgl. auch Diederichs 1986, 79, 165, 167 f.

10 Die Branchenpresse war in sehr hohem Masse von den Filmverleihern abhängig, die den überwiegenden Teil der Inserate schalteten, um ihre Produkte bei den Kinobetreibern zu bewerben. So musste sich der eigenwillige Schriftsteller Karl Bleibtreu schon nach seiner ersten Zürcher Filmkritik im Fachblatt *Kinema* bei der Firma Pathé für ablehnende Äusserungen entschuldigen. Zwei Monate später wechselte Bleibtreu als Kritiker dann zur unabhängigen Kulturzeitschrift *Die Ähre* (Karl Bleibtreu, Aus Zürcher Lichtspieltheatern, in: *Kinema*, 3/20 [17.5.1913], 7 f.; Diederichs 1986, 41, 78–80, 167 f.).

die grundsätzliche Haltung einer Zeitung zum Kino nicht dirigieren konnten, so ist sicherlich von einer Beeinflussung der lokalen Kulturberichterstattung auszugehen.¹¹ Auf genau diesen Umstand zielend, beschrieb der in den 1910er- und 1920er-Jahren auch als Journalist tätige Schriftsteller Meinrad Inglin in seinem Roman *Schweizerspiegel*, wie sich eine damalige Zürcher Zeitungsredaktion auf dem schmalen Pfad zwischen unabhängiger Filmkritik und der notwendigen Sicherung der Einnahmen aus dem Anzeigenteil zu bewegen hatte.¹²

Die Arbeit mit Periodika hat des Weiteren den Vorteil, dass durch eine quantitative Untersuchung Veränderungen der Diskursintensität ermittelt werden können. Ausserdem ist bei Tageszeitungen, zusätzlich zur sprachregionalen Differenzierung, wegen der damals engen parteipolitischen Bindung eine Unterscheidung der vertretenen Ansichten nach politischen Milieus möglich.

Der Filmtheoretiker André Gaudreault betont in seinen Studien zum frühen Kino, wie wichtig es sei, Filme in ihrem kulturellen und medialen Kontext, das heisst im Hinblick auf verwandte mediale Formen hin zu untersuchen. Wenn – von der damaligen kulturellen Praxis der Bühnenunterhaltung her gedacht – beispielsweise bei den Filmen Méliès' ein enger Bezug zur ansonsten szenischen *série culturelle* der Feerie ausgemacht werden kann,¹³ so liegt – vom politischen Gesichtspunkt her – eine strukturell vergleichbare Verwandtschaftsbeziehung im Bereich der visuellen Propaganda vor. Gewisse Filme beschäftigten sich in den 1910er-Jahren mit denselben Ereignissen und Themen wie das historisch ältere und weitverbreitete Medium der Ansichtskarte oder wie die illustrierten Zeitschriften und weitere bebilderte Publikationen. Alle diese, im Ersten Weltkrieg oft politisierten Bildmedien verbreiteten ähnliche Bilder, die zuweilen von ein und derselben Propagandastelle hergestellt wurden. Es finden sich schliesslich auch Fälle, in denen diese visuellen Medien aufeinander reagierten oder einander «antworteten». Darüber hinaus ist klar, dass Filme zu bestimmten (politischen) Themen sowie die entsprechenden Veröffentlichungen der anderen genannten Bildmedien nur einen Bestandteil eines massenmedialen Ensembles ausmachten, in dem diese Themen sonst primär in Textmedien verhandelt wurden. Diese transmedialen Aspekte des Untersuchungsgegenstands sind in der Studie zu berücksichtigen, indem der forschende Blick, wo notwendig und möglich, über die Institution Kino und das Medium Film hinauszugehen hat.

11 Siehe Kapitel II.5.

12 Inglin 1938, 86; vgl. auch m., Eine sonderbare Zumutung, in: Berner Intelligenzblatt, 12.7.1909, 1.

13 Gaudreault 2008, 113–116; Gaudreault/Gauthier 2012, 233 f.; siehe Kapitel III.3.