

Adrian Gerber

Zwischen Propaganda und Unterhaltung

Das Kino in der Schweiz
zur Zeit des Ersten Weltkriegs

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 37

Adrian Gerber

Zwischen Propaganda und Unterhaltung

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 37

ADRIAN GERBER


ZWISCHEN PROPAGANDA UND UNTERHALTUNG

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

SCHÜREN



Einzelbild aus einer historischen Schweizer Vorführkopie des Propagandafilms
DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Ö-U 1917)



*für Damian, der die Farbe Rosa mag,
und Kolumbina, die ich liebe*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des
Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich im Herbstsemester 2015 auf Antrag
von Prof. Dr. Margrit Tröhler und Prof. Dr. Jörg Schweinitz
als Dissertation angenommen.

Dieses Buch wurde nach Schweizer Rechtschreibung gesetzt, das betrifft
insbesondere die Substitution des <ß> durch <ss>.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2017
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Philipp Brunner und Daniel Schnurrenberger
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISSN 1876-3708 | DOI10.23799/9783741000508
ISBN 978-3-89472-837-3 (Printausgabe)
ISBN 978-3-89472-7410-0050-8 (open access)

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
Kriegsgräuel 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

Dank

Eines der schönen Dinge beim Abschluss eines grossen Projekts ist die Möglichkeit, all jenen zu danken, die zu seinem Gelingen beigetragen haben. Besonders möchte ich die Gelegenheit wahrnehmen, den Menschen in meinem privaten Umfeld meine tiefe Dankbarkeit auszudrücken. Familie und Freunde haben an langjährigen Forschungsprojekten ja immer Anteil – ob sie es wollen oder nicht.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um meine Dissertation, die im Rahmen des Doktoratsprogramms *Kino und audiovisuelle Dispositive – Diskurse und Praktiken* dreier universitärer Partner des Netzwerk Cinema CH (Universität Zürich, Université de Lausanne, Università della Svizzera italiana) am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich entstanden ist. Den Mitarbeitern der genannten Institutionen danke ich für ihre tagtägliche Unterstützung. Das Doktoratsprogramm wurde von 2010 bis 2014 durch den Schweizerischen Nationalfonds gefördert; anschliessend ermöglichten die Stiftung Anne-Marie Schindler, die Traugott und Josefine Niederberger-Kobold Stiftung sowie die Alfred und Bertha Zangger-Weber Stiftung die Fertigstellung der Dissertation. Dafür bin ich ihnen zu Dank verpflichtet.

Prof. Dr. Margrit Tröhler begleitete mein Projekt als Referentin mehrere Jahre lang. Ihr möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen, unter anderem für den stets anregenden und angenehmen Austausch sowie für ihre Bereitschaft, mir angesichts der Herausforderungen, die ein solches Projekt stellt, jederzeit mit Rat und Tat zur Seite zu stehen. Desgleichen bin ich Prof. Dr. Jörg Schweinitz verbunden, der mich in die Geheimnisse der Frühfilmforschung und in die entsprechende Fachgemeinschaft einführte und sich ausserdem bereit erklärte, als zweiter Referent zu fungieren. Beide Professoren sind als Herausgeber der Schriftenreihe *Zürcher Filmstudien* zudem dafür verantwortlich, dass meine Arbeit nun im Schüren Verlag erscheinen kann. Dem kompetenten Verlagsteam sei bestens gedankt, ebenso dem Schweizerischen Nationalfonds, der einen Publikationskostenzuschuss leistete.

Ferner gilt mein Dank den zahlreichen öffentlichen und privaten Kinematheken, Archiven und Sammlungen, deren Bestände die Grundlage meiner Forschung bilden. Alle Institutionen sind im Verzeichnis ge-

nannt und in jeder einzelnen von ihnen durfte ich auf Menschen treffen, die sich mit bewundernswerter Hingabe um die archivierten Schätze kümmern.

Schliesslich geht ein herzliches Dankeschön an eine ganze Reihe von Personen, die mir bei der Arbeit halfen, vielleicht ohne dies zu wissen. Ihr Beitrag an das Projekt war jeweils unterschiedlicher Art, aber stets wertvoll. Die Hilfe reichte von einem einfachen Hinweis beispielsweise auf eine Quelle, die mir entgangen war, bis zum regelmässigen und langjährigen Austausch über filmhistorische Fragen oder formale Details des Zitationssystems, deren Vertracktheit der Freundschaft mit meinem Bürogenossen und Mitdoktoranden Matthias Uhlmann nichts anhaben konnte; es sind dies ausserdem Loïc Arteaga, Ursula Bader, Peter Bagrov, Jan-Hein Bal, Nils G. Bartholdy, Laurent Baumann, Rudolf Baumberger, Manuel Bigler, Hans-Michael Bock, Ines Brändli, Brigitte Braun, Marco Brazerol, Philipp Brunner, Max Bürli, François Bugnion, Arijana Buljubašić, Susanne Businger, Daniela Casanova, Alice Christoffel, Roland Cosandey, Richard Dähler, Barbara Dölemeyer, Simon Doumont, Emma Dufner, Peter Eberhardt, Armin Eberle, Michi Eck, Karen Eifler, Alexandre Elsig, Christa Erb, Arnold Erni, Isabel Eyer, Heidrun Fink, Tereza Fischer, Barbara Flückiger, Ralf Frei, Wolfgang Fuhrmann, Bernhard Gardi, Doris Gerber, Michael Gerber, Odette Gerber, René Gerber, Urs-Peter Gerber, Ester Germann, Peter Germann, Anita Gertiser, Hansjörg Gilgen, Martin Girod, Wolfgang Göldi, Luigi Goglia, Dieter Grüninger, Andrea Haller, Franziska Heller, Fritz Hirzel, Rudolfo Huber, Alban Hürlimann, Pierre-Emmanuel Jaques, Rudolf Jaun, Lukas Jörg, Urs Kälin, Johannes Kamps, Frank Kessler, René Kiefer, Klaus Kleiber, Katharina Klung, Kristina Köhler, Robert Labhardt, Egon Langmeier, Giovanni Lasi, Sabine Ledermann, Richard Lehner, Christian Leitz, Sabine Lenk, Mattia Lento, Mariann Lewinsky, Martin Loiperdinger, Oliver Meise, Andrea Meneghelli, Michael A. Meyer, Lea Moliterni, Stefano Mordasini, Andreas Motschi, Thomas Müller, Irma Nosedà, Christian Ortner, Sarah Page, Jolanda Piniel, Markus Pöhlmann, Veronika Rall, Marco Ratschiller, Danièle Riem-Wacker, Michael Rogge, Karin Rohrbach, Nadya Rohrbach, Seraina Rohrer, Jaime Romagosa, Roman Rossfeld, Severin Rüegg, Jan Sahli, Thomas Schärer, Hans-Ulrich Schlumpf, Jürgen W. Schmidt, Oswald Schwitter, Bettina Setz, Corinne Siegrist-Oboussier, Louis Specker, Franziska Sterk, Peter Sterk, Kenneth Steuer, Isak Thorsen, Daniel Thürer, Irene Tobler, Maria Tortajada,

Susie Trenka, Jacob Trock, Geesa Tuch, François Vallotton, Claude Véray, Basil Vogt, Rachel Vogt, Georg Wasner, Stephanie Werder, Ernst Wetzel, Daniel Wiegand, Nikolaus Wostry, Willi Wottreng, Karl Wratschko, Balthasar Zimmermann, Yvonne Zimmermann, Julia Zutavern und Klaas de Zwaan.

«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 präasente 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 ermessens 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 ermitteln 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.

Rekonstruktionsversuche von Kinoöffentlichkeit werde ich anhand verschiedener kommunikativer Ereignisse vornehmen.¹⁴ Dazu zähle ich die Auseinandersetzungen um einzelne Filme, die Debatten um bestimmte Veranstaltungen und Themen, die Diskussionen und Aktivitäten hinsichtlich spezieller Vorkommnisse oder dergleichen. Die Auswahl der in der Arbeit präsentierten Kommunikationsereignisse zielt, soweit die magere Quellenlage eine Auswahl überhaupt zulässt, auf die quantitativ umfassendsten Ereignisse sowie auf solche, die für ihre Zeit meines Erachtens symptomatisch sind und sich durch typische diskursive und performative Praktiken auszeichnen. Insofern peilt die Studie auch das «aussergewöhnliche Normale»¹⁵ an: Vorkommnisse, die sich aufgrund mehr oder weniger zufälliger Dynamiken zu singulären oder verhältnismässig umfangreichen Kommunikationsereignissen auswachsen, in ihrer Essenz aber auf die alltägliche Öffentlichkeit des Kinos in den 1910er-Jahren verweisen.

Meine Analyse soll einerseits einen angemessenen Grad an Detailiertheit erreichen und andererseits zu filmhistorischen Forschungsergebnissen gelangen, die eine Gültigkeit für die ganze Schweiz beanspruchen können und zugleich regionale Unterschiede einbeziehen. Deshalb ist das Forschungsvorhaben auch in geografischer Hinsicht exemplarisch angelegt. Die rezeptionshistorische Recherche konzentriert sich nicht ausschliesslich, aber schwerpunktmässig auf einige Städte/Regionen. Es sind dies Basel, Bern, Freiburg, Genf, Lausanne, Zürich sowie die ländliche Nordostschweiz. Sie sind auf der Grundlage ihrer sprachregionalen und konfessionellen Zuordnung, ihrer Grösse (Stadt/Land)¹⁶ sowie des bisherigen Forschungsstands und der Quellensituation (Archivbestände, digitalisierte Zeitschriften) ausgewählt worden. Innerhalb dieser Auswahl spielt Zürich eine besondere Rolle. Die Limmatstadt war das Zentrum des schweizerischen Filmmarkts (ein weiterer Brennpunkt mit regionaler und nationaler Ausstrahlung war Genf), besass 1914 mit seinen 13 Kinos höchstwahrscheinlich das breiteste Filmangebot der Schweiz und war

14 Siehe Kapitel I.3.

15 Der Begriff stammt von Edoardo Grendi und wurde später von Carlo Ginzburg und Carlo Poni im Zusammenhang mit der Aussagefähigkeit mikrohistorischer Studien verwendet, die eben nicht an die statistische Signifikanz gebunden sei (Ginzburg/Poni 1985, 51).

16 Die zwanzig grössten Städte der Schweiz (Gesamteinwohnerzahl: 3,9 Mio.) mit Angabe der Wohnbevölkerung im Jahr 1914, der Sprachregion (deutsch-/französisch-/italienischsprachig) und gegebenenfalls der konfessionellen Dominanz (protestantisch/katholisch): Zürich (200'900, d, p), Basel (139'700, d), Genf (Agglomeration: 136'000, f), Bern (94'600, d, p), St. Gallen (Agglomeration: 80'600, d), Lausanne (70'800, f, p), Luzern (42'200, d, k), La Chaux-de-Fonds (38'800, f, p), Winterthur (25'800, d, p), Neuenburg (24'100, f, p), Biel (24'100, d/f, p), Freiburg (21'600, f/d, k), Montreux (Agglomeration: 20'200, f), Schaffhausen (18'900, d, p), Herisau (15'900, d, p), Chur (15'500, d), Vevey (14'200, f), Lugano (14'000, i, k), Rorschach (13'800, d) und Le Locle (13'100, f, p) (Eidgenössisches Statistisches Bureau [Hg.] 1919, 36, 43).

auch eine Hochburg der Kinogegner. Darum eignet sich Zürich für eine speziell detaillierte Untersuchung. Die Bundeshauptstadt Bern wiederum ist von grossem Interesse, weil sie den Mittelpunkt politischer, diplomatischer und nachrichtendienstlicher Strukturen und Tätigkeiten darstellte.

Selbstverständlich erfolgt auch die filmanalytische Arbeit in Form einzelner Fallstudien. Im engen Rahmen, der durch die prekäre Überlieferungssituation der Filme vorgegeben ist (dazu gleich mehr), fällt die Wahl zum einen auf die am breitesten debattierten Produktionen. Zum anderen soll die filmische Gestaltung jener seltenen Werke zur Sprache kommen, angesichts derer die zeitgenössische Diskussion filmästhetische Merkmale berührte.

Die historische Arbeit mit Filmen ist gleich mehrfach problematisch. Eine erste Schwierigkeit ergibt sich aus der notwendigen Identifizierung: Liegt eine zeitgenössische Filmbesprechung oder ein Inserat aus einer Zeitung vor, ist in der Regel nur der lokale Verleih- oder Verwertungstitel angegeben. Angaben zu Produktionsfirmen, Regisseuren, Schauspielern und Ähnlichem fehlen in den 1910er-Jahren oft. Bei den in der Schweiz verwendeten Filmtiteln handelt es sich in der Stummfilmzeit um mehr oder weniger freie und lokal manchmal variierende Übersetzungen der Originaltitel, wobei auch politische Überlegungen und Verschleierungstaktiken gegenüber der Zensur oder dem Publikum eine Rolle spielen konnten. Ein Extremfall ist sicher der Werbetrick eines Zürcher Kinobetreibers, der auf der Suche nach einem «zügigen Titel» einen Publikums Wettbewerb ausschrieb – für den besten Benennungsvorschlag gab es einen zehntägigen Urlaub in den Alpen zu gewinnen.¹⁷ Die Zuordnung der deutsch-, französisch- oder italienischsprachigen Schweizer Verwertungstitel zu bekannten Filmproduktionen ist deshalb sehr aufwendig und in einigen wenigen Fällen nicht zweifelsfrei möglich.¹⁸

Eine weitere Problematik stellt die Überlieferungssituation der Filme selbst dar: Von den in den 1910er-Jahren produzierten Werken ist nur ein geringer Bruchteil erhalten geblieben.¹⁹ Die Filme, die bis heute über-

17 Uhlmann 2009, 9.

18 Die Filmidentifizierung erfolgt in der vorliegenden Arbeit auf der Grundlage der einschlägigen Literatur zur Filmproduktion in den verschiedenen Ländern, der Kataloge und Online-Datenbanken von Filmarchiven und nationalen Filminstituten. Aus Platzgründen sind die Grundlagen der Identifizierung im Einzelnen nicht nachgewiesen. Fragliche Zuordnungen sind jedoch vermerkt.

19 Nach Uli Jung und Martin Loiperdinger waren auf dem deutschen Filmmarkt der 1910er-Jahre mindestens 40'000 Filme aus internationaler und deutscher Produktion in Umlauf. (Im Vergleich zum deutschen dürfte der schweizerische Markt vor und nach dem Krieg über ein kleineres, während des Kriegs aber über ein umfassenderes Filmangebot verfügt haben.) Für die nicht-fiktionalen Filme vor 1918 nehmen Jung und Loiperdinger einen je nach Produktionsland, Jahr und Genre variierenden Anteil überlieferter Werke von unter 1 bis maximal 15% an (Jung/Loiperdinger 2005^b, 22f.).

lebt haben, finden sich – zuweilen in bedauerndem Zustand und für die Forschung deshalb unzugänglich – in Filmarchiven über den Globus verstreut. Nur ein Teil der Produktionen ist auf DVD oder online greifbar.

Eine dritte Schwierigkeit bedeutet die Rekonstruktion der Fassungs-geschichte: Ist es gelungen, einen bestimmten Film zu lokalisieren und zu sichten, beginnt die quellenkritische Arbeit erst richtig. Filme wurden von ihren Produzenten und Verleihern auf den verschiedenen Märkten zum Teil in unterschiedlichen Fassungen angeboten. Auch infolge von Zensurmassnahmen konnte die tatsächlich aufgeführte Version von der – im Grunde hypothetischen – Originalfassung abweichen. Es ist beispielsweise nachgewiesen worden, dass das historische Zürcher Kinopublikum die wegen ihrer meisterhaften Montage in die Filmgeschichte eingegangene Treppensequenz von BRONENOSEC PÖTEMKIN / PANZERKREUZER PÖTEMKIN / LE CUIRASSÉ PÖTEMKIN (SU 1925, Goskino, Sergej M. Eisenstein)²⁰ im Sommer 1926 nur in verstümmelter Form zu Gesicht bekam.²¹ Meine Studie wird zeigen, dass auch Charles Chaplins Erstweltkriegsposse SHOULDER ARMS / CHARLOT ALS SOLDAT / CHARLOT SOLDAT (US 1918, Chaplin, Charles Chaplin) in der Schweiz arg beschnitten wurde und dies die Gestalt der in der Schweiz in Umlauf befindlichen Kopien des Films für Jahrzehnte prägte.²² Es bedurfte aber nicht erst der Zensur, dass «prächtige Films zusammengeschnitten und verschandelt» wurden: In einer Zeit, in der Kinoprogramme, bestehend aus einem abendfüllenden Hauptfilm mit Beiprogramm, nur langsam zur neuen Norm wurden und auch die Vorstellung des Films als unantastbares autonomes Kunstwerk bei den Film- und Kinopraktikern noch nicht zum Dogma erhoben war, konnte es vorkommen, dass Kinobetreiber einzelne Streifen kürzten, um ihrem Publikum ein möglichst abwechslungsreiches Programm mit vielen Filmen zu bieten.²³ Ganz alltäglich war in der Schweiz die Herstellung neu-

20 In dieser Arbeit folgen bei der Erstnennung eines Films (pro Kapitel) nach dessen Originaltitel – wenn im gegebenen Zusammenhang relevant – die geläufigsten historischen Verwertungstitel in der deutsch- und französischsprachigen Schweiz. Ist nur ein schweizerischer Titel erwähnt, kann in der Regel davon ausgegangen werden, dass der Film in der anderen Sprachregion nicht zur Aufführung gelangte. Bei Wochenschauen sind keine lokalen Titel angegeben; nach dem Schrägstrich folgt manchmal der Titel eines einzelnen Beitrags, wenn dieser separat überliefert ist. In eckigen Klammern stehen Archivtitel, die Filmen später verliehen worden sind, wenn Kopien über keine Inschriften verfügen und die Originaltitel unbekannt sind. Dann schliessen sich in jedem Fall die bekannten filmografischen Angaben in runden Klammern an: das Produktionsland und -jahr, die Produktionsfirma (abgekürzt) sowie bei fiktionalen Filmen die Regie. Fragezeichen markieren unsichere Zuschreibungen. Hinweise zur Überlieferungssituation der gesichteten Filme finden sich im Quellenverzeichnis.

21 Uhlmann 2013.

22 Siehe Kapitel III.5.

23 Der zerschnittene Film, in: Kinema, 7/51 (29.12.1917), 33f., hier 33.

er Zwischentitel in deutscher oder französischer Sprache. Es liegt auf der Hand, dass solchen Praktiken der Anpassung (neben der ebenfalls lokalen Bedürfnissen angepassten Kommentierung von Filmen oder Musikbegleitung) im Kontext der Kriegspropaganda eine besondere Bedeutung zukam. Schliesslich konnten Filme auch nach der Erstaufführung weiter verändert oder für andere Werke, die historisches Filmmaterial aufgriffen, ausgeschlachtet werden. Fragt man nach der Wahrnehmung von Filmen in einer bestimmten historischen Situation oder versucht man, den meist prekären Status einer vorliegenden Filmfassung zu ergründen, sind solche Phänomene mitzubedenken.²⁴ Dies wird bei den in der Studie analysierten Filmen durch den Vergleich unterschiedlicher Filmfassungen oder in der Konfrontation mit nicht-filmischen Quellen erfolgen.

Zum Forschungsstand: Während die schweizerische Filmproduktionsgeschichte relativ gut aufgearbeitet ist,²⁵ bestehen für die Rezeptionsgeschichte des nationalen und internationalen Films in der Schweiz – vornehmlich für die ersten Jahrzehnte – beträchtliche Forschungslücken.²⁶ In einigen allgemeinen historischen und filmhistorischen Werken werden, in kurzen Passagen, Elemente des hier zur Diskussion stehenden Forschungszusammenhangs angesprochen: So bemerkt der Pionier der amerikanischen Filmgeschichtsschreibung Terry Ramsaye, dass alliierte und deutsche Propaganda während des Ersten Weltkriegs auf Schweizer Leinwänden zusammengetroffen sei, und er gibt eine Anekdote über die Bemühungen der alliierten Diplomatie und Geheimdienste zur Erbeutung der Kopie eines deutschen Propagandafilms in der Schweiz wieder.²⁷ Jacob Ruchti erwähnt in einer Fussnote seines ebenfalls in den 1920er-Jahren erschienenen Klassikers zur schweizerischen Geschichte, dass «auch der Versuch

24 Vgl. auch Allen/Gomery 1985, 28–36; Kessler 2010.

25 Hervé Dumonts Standardwerk *Geschichte des Schweizer Films* versammelt Spielfilme mit einer Dauer von über zehn Minuten (Dumont 1987) und der von Yvonne Zimmermann herausgegebene Sammelband *Schaufenster Schweiz* beschäftigt sich – wenn auch nicht ausschliesslich aus Produktionsperspektive – mit dem dokumentarischen Gebrauchsfilm seit den Anfängen des schweizerischen Filmschaffens (Zimmermann 2011^a; Zimmermann 2011^b; Zimmermann/Jaques 2011; Gertiser 2011; Jaques 2011). Daneben existieren einige regionale Filmografien (Cosandey et al. 1996; Frischknecht/Kramer/Schweizer 2003; Joseph 2008).

26 Peter Meier kommt in Bezug auf die technischen Massenmedien Presse, Radio und Film zum gleichen Schluss: Über keinen Bereich der Schweizer Mediengeschichte wisse man so wenig Bescheid wie über das Publikum und die Rezeption. In seinem Forschungsbericht erwähnt Meier allerdings keine einzige filmhistorische Untersuchung (Meier 2010, 9). Roland Cosandey und Pierre-Emmanuel Jaques geben einen aktuellen Überblick über die Schweizer Filmgeschichtsschreibung (Cosandey 2013^b; Jaques 2012).

27 Ramsaye 1986 [1926], 690.

unternommen wurde, den Kino in den Dienst der politischen Werbetätigkeit zu stellen».²⁸ Hans Korger schreibt 1940 – vor dem Hintergrund der damaligen politischen Lage und Befindlichkeiten – von einer grossen Anzahl von «verlogenen Filmen», die, für die Kinobesitzer billig zu mieten, im Ersten Weltkrieg die Schweiz überschwemmt hätten.²⁹ Ausserdem gibt seine populärwissenschaftliche Arbeit einen Einblick in das damalige Verleih- und Kinogewerbe. Hérve Dumont lässt den politischen Kontext und die öffentliche Wahrnehmung der ersten einheimischen Spielfilmproduktionen sowie die Organisationsbestrebungen im schweizerischen Kinogewerbe anklingen.³⁰ In seinem Nachschlagewerk zur Schweizer Filmgeschichte heisst es, wie öfters ohne Quellenangabe (vermutlich aber auf der Grundlage Korgers), dass die Niederlassungen der ausländischen Filmfirmen und bestimmte Kinobesitzer sich in den Dienst der Kriegspropaganda gestellt hätten und dass die neutral gebliebenen Kinos von den Krieg führenden Staaten boykottiert worden seien. (Auf diese gewagte These, die sich bei Dumont mit einem eigentlichen Gründungsmythos der Schweizer Filmproduktion verbindet, werde ich zurückkommen.)³¹ Weiter vertritt Dumont die Ansicht, die Zensur in der Schweiz hätte vor diesen Machenschaften im Allgemeinen die Augen verschlossen und nur beim Verbot von *CIVILIZATION / CIVILISATION / CIVILISATION* (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker/Thomas H. Ince/Raymond B. West) eine «[a]llbekannte Ausnahme» gemacht.³² Und der Historiker Hans-Ulrich Jost spricht von einer Verdammung des Mediums Film, der erst die Geistige Landesverteidigung ein Ende bereitet habe.³³ Alle diese Aussagen belegen die bereits in den 1920er-Jahren einsetzende und lange anhaltende Faszination für das Forschungsfeld und ebenso die Notwendigkeit seiner vertieften Erkundung.

28 Ruchti 1928^a, 131. Die neueste historische Forschung weist darauf hin, dass Ruchtis Publikation, die bis anhin als Standardwerk galt, auf einen Auftrag deutscher Propagandaorganisationen im Jahr 1917 zurückgeht und einige «Verzerrungen» aufweist (Elsig 2014^c, 94).

29 Korger 1940, 55.

30 Dumont 1987, 33–54.

31 Siehe Kapitel III.2.

32 Dumont 1987, 33. Ein Verbot von *CIVILIZATION* ist indes keinesfalls allseits bekannt, sondern wurde in den 1910er-Jahren möglicherweise auch gar nie verfügt. Zumindest in Lausanne, Genf, Zürich, Bern und Basel kam der als Propagandafilm wahrgenommene Streifen zwischen Januar und März 1919 – in Zürich mit einigen Schnittauflagen – zur Vorführung (Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71969; G. Borle, Mitteilungen des Verbands-Sekretariats, in: *Kinema*, 9/14 [5.4.1919], 4; vgl. auch Uhlmann 2009, 69; siehe Fussnote 412). Hingegen verbot die Luzerner Polizeidirektion eine Aufführung des Films im Jahr 1930 (Eberli 2012, 170).

33 Jost 2004^a, 756.

Neben einigen kurzen Artikeln von Roland Cosandey³⁴ gibt es eine einzige nationale Überblicksdarstellung, die sich der frühen Film- und Kinogeschichte in einem umfassenden Sinne nähert: die rund 130-seitige Monografie *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895–1945)* von Gianni Haver und Pierre-Emmanuel Jaques.³⁵

Die spezifischere Fachliteratur, die zwar grösstenteils einen weiten Untersuchungszeitraum abdeckt, aber auch die 1910er-Jahre und damit mein Themenfeld berührt, besteht zum einen aus lokalhistorisch orientierten Untersuchungen. Es sind Aufsätze oder monografische Arbeiten zur Vergnügungskultur im Allgemeinen,³⁶ zu den Pionieren der Unterhaltungsindustrie,³⁷ zur Filmpublizistik,³⁸ zum Wanderkino, zum Aufkommen fester Spielstellen, zu ihren Programmen und Werbemassnahmen, zur Kinoarchitektur, zu den rechtlichen Rahmenbedingungen (besonders zur Filmzensur), den kinofeindlichen Bestrebungen und/oder der Kinolandschaft einer Stadt oder Region.³⁹ Bei manchen dieser filmhistorischen Schriften handelt es sich um universitäre Arbeiten, die weder publiziert wurden noch Eingang in die bisherige Forschungsdiskussion fanden.

Zum anderen existieren Publikationen mit gesamtschweizerischem Fokus, aber thematisch eng gestecktem Spezialinteresse. Hierzu zählen Beiträge über bestimmte filmische Motive (wie die Alpen), über den Ar-

34 Cosandey 2002; Cosandey 2005.

35 Diese bemerkenswerte Untersuchung, die leider ohne wissenschaftlichen Anmerkungsapparat auskommt, beschäftigt sich mit ähnlichen Gesichtspunkten des Phänomens Kino, wie ich dies tue. Nur schon wegen des begrenzten Umfangs der Studie ist die Zeit des Ersten Weltkriegs jedoch eher knapp abgehandelt (Haver/Jaques 2003).

36 Businger 2008; Engel 1990; Furrer 1982; Kohler 2008.

37 Balke 2014; Balke 2014/2015; Cosandey 1986; Cosandey 1992; Cosandey 1993; Cosandey 1997; Cosandey/Langer 1992; Cosandey/Pastor 1992; Dettwiler-Riesen 2009; Dettwiler-Riesen 2010; Hirzel 1990; Kuert 1998; Turvey 2007.

38 Guido/Jaques 2000; Guido/Jaques 2001; Jaques 2002; Jaques 2008; Schlappner 1995.

39 Abd-Rabbo 1994; Bignens 1988; Buache/Rial 1964; Bucher 1971; Cerruti 2011; Chagnat 2010; Charrière/Collin 2010; Cosandey 1986; Cosandey 2000; Cosandey et al. 1999; Courtiau 1996; Courtiau 2008; Doumont 2002; Doumont 2004; Eberli 2012; Frauenfelder 2005; Frischknecht 2008/2009; Gerber 2013^a; Gerber 2013^b; Gerber/Motschi 2011^a; Gerber/Motschi 2011^b; Hächler 2010; Haver 1996; Haver 2003; Janser 2001; Jaques 1996; Jaques 2002; Jaques 2007; Jaques 2013; Kaenel 2002; Kirchheim 2003; Kromer 1994; Kupper-Bachthaler 2007; Langer 1989; Länzlinger/Meyer/Lengwiler 1999; Lento 2013; Lento 2014; Lewinsky 2000; Lewinsky 2008; Lewinsky/Schärer 2003; Mächler 1991; Manz 1968; Martinoli 1996; Meier-Kern 1993; Messerli 1988; Metz 2015; Mordasini 1999; Mordasini 2001; Mordasini 2005; Neeser 1992; Neeser 1992/1993; Palmieri/Dumaret 1994; Piasio 1991; Romagosa 1995; Schneider 1986; Sorg-Keller 1985; Specker 1999; Steinemann 1936; Uhlmann 2009; Uhlmann 2017; Willner 1974; Zuchuat 2010; Traumkino Basel, <http://www.traumkinobasel.ch> (16.2.2015). Zusätzlich liegen einige journalistische Beiträge vor, die lokale Kinogeschichten aufarbeiten. Cosandey sowie Gilgen und Keller geben einen Überblick über einen Teil der vorhandenen Literatur (Cosandey 1996; Gilgen/Keller 2010, 92–126).

meefilmdienst, über Auftragsfilme, über andere Aspekte des Filmgewerbes oder die Schulkinematografie sowie Texte über das Verhältnis von Film und Arbeiterbewegung, italienischer Immigration, Katholizismus oder literarischer Intelligenz.⁴⁰

Schliesslich seien noch eine Reihe von Untersuchungen erwähnt, die in spezifischer Weise an ganz zentrale Forschungsfragen meiner Untersuchung rühren: Heinz Aepli sondiert in einem unpublizierten Anhang seiner juristischen Dissertation aus dem Jahr 1949 die Rolle der eidgenössischen Zensurbehörden während des Ersten Weltkriegs auch in Sachen Film.⁴¹ Fritz Güttingers und Helmut H. Diederichs Schriften zur frühen Filmkritik und zur Auseinandersetzung deutschsprachiger Literaten und Theoretiker mit dem Kino beschäftigen sich unter anderem mit Texten, die in der Schweiz publiziert wurden, so mit den aussergewöhnlich frühen Sammelkritiken des deutschen Schriftstellers Karl Bleibtreu, die von 1913 bis 1915 in der Zürcher Kulturzeitschrift *Die Ähre* erschienen.⁴²

Peter Schubert geht in seiner historischen Untersuchung zur Tätigkeit der österreichisch-ungarischen Militärattachés William von Einem und Otto von Berlepsch in der Schweiz auf einigen Seiten auf deren filmpropagandistische Aktivitäten ein.⁴³ Auch zu Vira B. Whitehouse, als Leiterin des Berner Büros des Committee on Public Information (CPI) für die US-amerikanische Filmpropaganda verantwortlich, erschienen einige Publikationen.⁴⁴ Und in Jean-Claude Montants sehr umfangreicher, nur als

40 Cosandey 2010; Gerber 2010; Gerber/Keller 2014; Gertiser 2006; Gertiser 2011; Gilgen/Keller 2010; Grob 2002; Guido 2002; Güttinger 1984^a; Güttinger 1984^b; Güttinger 1984^c; Güttinger 1984^d; Haver/Kromer 1996; Jaques 2001; Jaques 2011; Jaques/Zimmermann 2011^a; Länzlinger/Schärer 2009; Pithon 1992; Pithon 2002; Prodoliet 1975; Rosset 1979; Schnetzer 2009; Spahn 1942; Zimmermann 2008; Zimmermann 2011^b; Zimmermann 2011^c.

41 Matthias Uhlmann machte diese Studie vor einigen Jahren ausfindig (Uhlmann 2009, 9, 53–56). In Unkenntnis der Untersuchung Aeplis sowie der relevanten Quellen ging die filmhistorische Forschung bis dahin davon aus, dass eine Filmzensur auf Bundesebene erst während des Zweiten Weltkriegs eingerichtet wurde (Haver 1996, 55; Haver 2001, 265; Haver 2003, 39 f., 50; Haver/Jaques 2003, 9, 12; Moeschler 2001, 281). Dies trifft nicht zu. Indes: So wertvoll Aeplis Arbeit auch ist, seine These, wonach die mit politischen Anliegen befasste nationale Zensur gegen Filme kaum je eingeschritten sei, die eidgenössische Filmzensur während des Ersten Weltkriegs folglich praktisch keine Rolle gespielt habe (Aepli 1949^b, 9, 12), muss modifiziert werden. In der Tat hatte die offiziell für Zensur zuständige Eidgenössische Pressekontrollkommission nur in ganz wenigen Fällen mit Filmen zu tun. Doch die Abteilung für Auswärtiges des Eidgenössischen Politischen Departements behandelte mehrere diplomatische Beschwerden gegen Filme und machte ihren Einfluss auf die kantonalen Instanzen geltend, was bei mehreren Filmen zu Zensurmassnahmen führte (siehe Kapitel III.3). Der Verständlichkeit halber und in Anlehnung an spätere Namensgebungen werden in der vorliegenden Arbeit alle Departemente des Bundes mit dem Zusatz «Eidgenössisch» versehen.

42 Diederichs 1986, 79–83, 167 f.; Güttinger 1984^b; Güttinger 1984^d, 205–216.

43 Schubert 1980, 105–109.

44 Hauser 2008; Manning/Romerstein 2004; Wolper 1992.

Mikrofiche veröffentlichter Dissertation über die französische *propagande extérieure* im Ersten Weltkrieg befasst sich der Autor unter anderem mit der Schweiz: Seine Ausführungen zu den französischen Aktivitäten im Bereich des Films stellen die detaillierteste und ausführlichste Untersuchung dar, auf der meine eigene Arbeit direkt aufbauen kann.⁴⁵

Zur deutschen Propaganda während des Ersten Weltkriegs in der Schweiz und zu Harry Graf Kessler, der auf der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern für die Kulturpropaganda zuständig war, arbeitete der Historiker Alexandre Elsig. Er befasste sich anlässlich seiner 2014 abgeschlossenen Dissertation *Les shrapnels du mensonge* eingehend mit den unterschiedlichen Akteuren und Medien der ausländischen Öffentlichkeitsarbeit sowie mit den schweizerischen Reaktionen auf diese Beeinflussungsversuche.⁴⁶ Unsere beiden ähnlich gelagerten Forschungsarbeiten entstanden weitgehend parallel und unabhängig voneinander. Zu Beginn meines Forschungsprojekts stellte mir Elsig freundlicherweise seine Quellenverzeichnisse zu relevanten Beständen im Bundesarchiv und im Politischen Archiv des Auswärtigen Amts, beide in Berlin, zur Verfügung. Ausserdem gewährte er mir im Sommer 2014 Zugang zu einem rund ein Dutzend Seiten umfassenden Kapitel seiner damals noch nicht veröffentlichten Dissertation, das sich mit Filmpropaganda befasst. Die Dissertation und einige von Elsig's kürzeren Publikationen, die 2013 und 2014 erschie-

45 Montant 1988; vgl. auch Montant 1996; Bongard 1996, 193–199. Montant arbeitet, was die Filmpropaganda in der Schweiz betrifft, sehr nah an seinem Quellenkorpus, das in erster Linie Akten des Aussenministeriums und der französischen Armee umfasst. Der Autor referiert über weite Strecken die Wochenberichte und Korrespondenz der Propagandaverantwortlichen in der Schweiz, lässt jedoch Quellenkritik, die Konfrontation mit Quellen anderer Provenienz sowie den Blick auf längerfristige Entwicklungen vermissen. Dies hat für meine Arbeit sowohl Vor- als auch Nachteile. So ermöglicht mir Montants Vorgehensweise den direkten Zugriff auf eine Vielzahl historischer Dokumente. Hingegen ist bei Montants eigenen Wertungen Vorsicht angebracht. Seine Erkenntnisse in Bezug auf die französische (Film-)Propaganda in der Schweiz sind denn auch bescheiden und zuweilen problematisch. Teils sind sie zu stark in der Sichtweise der historischen Akteure verhaftet, teils lassen sie auch eine vorgefasste Meinung durchscheinen: Die französische Filmpropaganda sei infolge stark beschränkter Mittel, ihrer verspäteten Etablierung und interner Konflikte der deutschen Propaganda hoffnungslos unterlegen gewesen. Als ein Hauptproblem werden die zu hohen Filmmietpreise ausgemacht. Überdies hätten die offiziellen Propagandafilme, so Montant weiter, in künstlerischer Hinsicht nicht an die konkurrierenden Produktionen verbündeter Staaten herangereicht; die französischen Filme seien, thematisch zu wenig variabel, stets auf den Krieg fokussiert gewesen und hätten ein überzogenes und undifferenziertes Negativbild des Gegners gezeichnet. Insgesamt sieht Montant die französische Propaganda in der Schweiz in ihrer angeblich indoktrinären, überheblichen und gereizten Art als Ausdruck eines mangelnden Verständnisses für die delikate politische Lage der Schweiz (Montant 1988, 487, 497–499, 1009, 1159, 1163, 1179 f., 1187–1189, 1245, 1343).

46 Elsig 2014^b; Elsig 2017.

nen, arbeitete ich erst nach der Niederschrift meiner Forschungsergebnisse punktuell in die Untersuchung ein.⁴⁷

Elsig betritt mit seiner Dissertation historiografisches Neuland. So wertvoll und überzeugend seine medienübergreifende Gesamtschau der deutschen Propagandaaktivitäten in der Schweiz im Gesamten ist, so problematisch erscheinen einige seiner Einschätzungen zu Film und Kino. Zwar ist Elsig Darstellung auch für den Bereich der kinematografischen Propaganda im Grossen und Ganzen stimmig und deckt sich im Wesentlichen mit meinen eigenen Erkenntnissen. Doch im Detail enthalten Elsig Publikationen eine Reihe von Ungereimtheiten unter anderem bei zentralen organisationsgeschichtlichen Punkten der deutschen Filmpropaganda. Ferner gewichtet Elsig einige Elemente der deutschen Propaganda oder der Schweizer Filmbranche zu stark – wie beispielsweise Kesslers Wanderkinoprojekt und den kurzlebigen Verband Schweizerischer Filmverleiher E. G.,⁴⁸ denen nach meiner Einschätzung eine marginale Bedeutung zukommt. Diese Probleme hängen zuweilen mit einer mangelnden Quellenkritik oder der Fehlinterpretation von Quellen zusammen. Inhaltlich werde ich die heiklen Punkte in den entsprechenden Kapiteln diskutieren. Insgesamt überschätzt Elsig die Ausbreitung der amtlichen, mit Filmpropaganda beschäftigten Organisationen in der Schweiz meines Erachtens deutlich. Aus diesem Grund bleiben die komplexe und keinesfalls von staatlicher Seite dominierte Wechselbeziehung amtlicher und privater Akteure sowie die unübersichtliche Gemengelage ihrer politischen und kommerziellen Motive in Elsig Studien unterbewertet.⁴⁹

Auch Peter Grupp, Günter Riederer und weitere Forscher behandelten in den letzten Jahren die deutschen Propagandaaktivitäten in der Schweiz, wobei sie auf den Film aber nur am Rand eingingen.⁵⁰ Eine Ausnahme, was den Forschungsschwerpunkt anbelangt, sind Jeanpaul Goergens ausgezeichnete Untersuchungen zu künstlerisch ambitionierten Filmprojekten, an denen Kessler zusammen mit George Grosz und John Heartfield arbeitete. Diese Produktionstätigkeit war jedoch nur ein Nebenaspekt der

47 Elsig 2013; Elsig 2014^a; Elsig 2014^c; vgl. auch Gerber 2014; Gerber 2016^a; Gerber 2016^b; Zwaan/Gerber 2016.

48 Elsig 2017, 372, 379; vgl. auch Elsig 2014^b, 304.

49 Siehe Kapitel II.5, III.2 und III.5.

50 Diese seit den 1990er-Jahren erschienenen Arbeiten widmen sich Kessler. Sie sind mehrheitlich biografisch ausgerichtet, fokussieren auf die umfassendere Kulturpropaganda im Allgemeinen oder auf Kesslers diplomatische Nebentätigkeit (Charrier 2013; Grupp 1994; Grupp 1995, 169–173; Riederer 2006). Zudem lassen einige Publikationen qualitativ zu wünschen übrig: Auf eine magere Quellenlage abgestützt, enthalten sie Fehler und zeichnen ein unstimmbild des Kessler'schen Engagements im Filmbereich (Easton 2002; Kostka 1996; Rothe 2008).

von Kessler verantworteten Filmpropaganda in der Schweiz.⁵¹ Und wenn der Filmhistoriker Martin Loiperdinger die verwickelte Rezeptionsgeschichte zweier deutscher Marinefilme nachzeichnet, dann gerät wiederum die Schweiz – und insbesondere die Wahrnehmung und Bewertung dieser Filme durch das hiesige Publikum – in den Blick.⁵² Meine Studie wird der Verwertungsgeschichte solcher Propagandafilme über den deutschen Seekrieg einige Wendungen hinzufügen können.

Neben den Forschungsarbeiten mit mehr oder weniger starkem Fokus auf die Schweiz stützt sich die vorliegende Studie natürlich auch auf die ausgedehnte, nicht direkt auf die Schweiz bezogene, internationale Forschung über die filmästhetischen Charakteristika des Kinos um 1910, die (Propaganda-)Filmproduktion der Krieg führenden Staaten, die Herausbildung ortsfester Kinos und des internationalen Filmmarkts (Verleih, Werbung, Stars), die Kinoreform, die Filmkritik sowie die visuelle Kultur im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg. Angesichts der kulturellen und räumlichen Nähe erfährt die Situation in Deutschland und in Frankreich eine spezielle Berücksichtigung. Ebenfalls in vergleichender Perspektive bezieht sich die Studie punktuell auf Ergebnisse der niederländischen Forschung, darunter das laufende Forschungsprojekt von Klaas de Zwaan über das Kino während des Kriegs in den neutralen Niederlanden.⁵³

Als Quellen dienen meiner Studie unpublizierte Archivmaterialien, visuelle Erzeugnisse sowie veröffentlichte Texte in Periodika oder in selbstständig erschienenen Werken. Weil die Untersuchung nicht rein diskursanalytisch ausgerichtet ist und sich für die konkreten Produktions-, Distributions- und Aufführungsbedingungen von Filmen interessiert, lohnt sich der Gang in Archive. In verschiedenen kommunalen und kantonalen Behördenarchiven (etwa in Basel, Bern und vor allem im Stadtarchiv Zürich StArZH) finden sich Korrespondenzen und interne Dokumente, die es erlauben, amtliche Bewilligungsverfahren, Zensurmassnahmen, Strafsachen und andere Herausforderungen der Kinobetriebe in den 1910er-Jahren nachzuzeichnen. Ausserdem haben dank der behördlichen Kontroll- und Sammeltätigkeit einige Erzeugnisse der kinematografischen Werbeaktivität (Programmzettel) bis heute überlebt. Im Schweizerischen Bundesarchiv (BAR) in Bern liegen Akten der Pressekontrollkommission, Unterlagen zur eidgenössischen Zensurtätigkeit infolge diplomatischer Beschwerden und zur Organisation des nationalen Kinogewerbes, die von der Filmgeschichtsschreibung bislang nicht gründlich ausgewertet worden sind. Die Bestände des Po-

51 Goergen 1994; Goergen 1999.

52 Loiperdinger 2000.

53 Zwaan/Gerber 2016.

litischen Archivs des Auswärtigen Amts (PA AA) und des Bundesarchivs (BArch) in Berlin geben Einblick in die deutsche Propagandatätigkeit und die lokale Filmrezeption in den neutralen Ländern.⁵⁴ Wertvolle Anhaltspunkte zum internationalen und lokalen Filmhandel enthält das weitestgehend unbekannte Geschäftsarchiv des Schweizer Filmverleihs Monopol-Films L. Burstein in St. Gallen und Zürich, das von der Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich (CSZH), aufbewahrt wird.⁵⁵

Zugriff auf Plakate, Ansichtskarten und historische Fotografien gewähren die Plakatsammlungen in Basel, Bern, Lausanne/Penthaz und Zürich, die Bildarchive des Baugeschichtlichen Archivs der Stadt Zürich, des BArch in Berlin, der ETH-Bibliothek in Zürich, der Cinémathèque suisse, der Österreichischen Nationalbibliothek sowie zahlreiche Privatarchive. Einige dieser Sammlungen und Archive sind von der filmhistorischen Forschung hier das erste Mal erkundet worden. Eine weitere Premiere ist die im Rahmen meines Projekts erfolgte Aufarbeitung und Auswertung des spektakulären Plakatfundes im Zürcher Kino Radium, den Archäologen im Jahr 2008 machten.⁵⁶ Zu den visuellen Quellen gehören überdies die Bilderberichte in der *Schweizer Illustrierten Zeitung* (Zofingen, Auflage: 50'000),⁵⁷ in *Mars: Illustriertes Wochenblatt* (Basel) oder im *Illustrierten Kriegs-Kurier* (Zürich)⁵⁸ sowie die Karikaturen der Satirezeitschrift *Nebelspalter* (Zürich/Rorschach, 4100). Auf die Filme werde ich abschliessend eingehen.

Im publizistischen Bereich sind zudem die für diese Untersuchung wichtigsten, eingehend bearbeiteten Zeitungstitel zu nennen, die regional und meist auch parteipolitisch verankert waren: *Berner Intelligenzblatt* (freisinnig-demokratisch, 8000), *Le Confédéré* (Martigny, freisinnig-demokratisch, 2500), *Feuille d'Avis de Lausanne* (35'000), *Feuille d'Avis de Neuchâtel* (9500), *Gazette de Lausanne* (liberal-demokratisch, 11'000), *L'Impartial* (La Chaux-de-

54 Eine Reihe amtlicher Dokumente zur Filmpropaganda aus den USA liegt in editierter Form vor (Wood [Hg.] 1990).

55 Lazare Burstein gründete 1912 mit seiner Firma Monopol-Films L. Burstein eine der ersten spezialisierten Filmverleihfirmen in der Schweiz. 1990 wurde der Schweizer Schriftsteller und Journalist Fritz Hirzel auf die historischen Geschäftsunterlagen des Unternehmens aus den Jahren 1914 bis 1974 aufmerksam. Er erkannte ihren Wert und publizierte im *Tages-Anzeiger* einen Artikel zum Thema (Hirzel 1990). Die Schweizer Filmgeschichtsschreibung nahm diesen offenbar nicht zur Kenntnis. Jürg Judin, der den Verleih (unter dem späteren Namen Monopol-Films A.-G.) bis in die frühen 1990er-Jahre besass, übergab das Geschäftsarchiv 1997 schliesslich der CSZH, wo es seither in einer Kartonschachtel vor sich hinschlummert.

56 Siehe Fussnote 313.

57 Ist bei diesen und den folgenden Angaben zu Periodika keine parteipolitische Orientierung angeführt, ist das Blatt unabhängig. Fehlt die Angabe zur Auflagenhöhe, ist diese unbekannt (Verein der Schweizerischen Presse [Hg.] 1916; Bürgin 1939; Blaser 1956; Prodolliet 1975).

58 Beim *Illustrierten Kriegs-Kurier* und bei *Mars* handelt es sich um propagandistische Illustrierte im Dienst Deutschlands beziehungsweise Frankreichs (Elsig 2014^c, 90).

Fonds, 15'000), *Journal de Genève* (liberal-demokratisch), *La Liberté* (Freiburg, katholisch-konservativ, 6400), *Neue Zürcher Zeitung* (freisinnig-demokratisch, 25'000–40'000), *Schaffhauser Tagblatt* (freisinnig, 7300), *Tagblatt der Stadt Zürich* (Amtsblatt, 34'000), *La Tribune de Lausanne* und *Volksrecht* (Zürich, sozialdemokratisch). In diesen und anderen Zeitungen erschienen Kinoinserate, Filmbesprechungen und grundlegende Betrachtungen zum Kino. Aufsehen erregte etwa der 1916 veröffentlichte kinofreundliche Grundsatzartikel des berühmten Schriftstellers Carl Spitteler.⁵⁹ Daneben publizierte die wöchentlich erschienene Kulturzeitschrift *Die Ähre* (Zürich) Bleibtretus Filmkritiken.

Zu den wichtigsten Publikationsorganen von Interessengruppen gehört einerseits das Branchenblatt *Kinema* (Zürich/Bülach, offizielles Organ des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands).⁶⁰ Andererseits beteiligten sich im näheren oder weiteren Umfeld der Kinoreformbewegung situierte Zeitschriften an der öffentlichen Debatte über das Kino: *L'Éducateur* (Lausanne, Organ der Société Pédagogique de la Suisse Romande, 1900), *Schweizerische Rundschau* (Stans, katholisch-konservativ), *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit* (Zürich, Organ der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft, 6600) und *Schul- und Volks-Kino* (Zürich). Zusätzlich erschienen auch einige Jahrbücher und monografische Werke mit kinoreformerischem Anliegen.⁶¹

Des Weiteren bilden eine Reihe von erst im Nachhinein publizierten Werken eine reichhaltige Quellengruppe mit Hinweisen zum Schweizer Kino der 1910er-Jahre: die Memoiren des Zürcher Lokaljournalisten Viktor Zwicky,⁶² das Journal des französischen Schriftstellers und Pazifisten Romain Rolland,⁶³ das Tagebuch des deutschen Propagandaverantwortlichen Graf Kessler,⁶⁴ die Erinnerungen des Chefs des amerikanischen CPI George Creel⁶⁵ und seiner Berner Mitarbeiterin Whitehouse⁶⁶ sowie ein Bericht Henry Philip Picots, des für internierte Soldaten zuständigen britischen Militärattachés in der Schweiz.⁶⁷

59 Carl Spitteler, *Meine Bekehrung zum Cinema*, in: Luzerner Tagblatt, 22.3.1916, 1.

60 Anlässlich dieses Forschungsprojekts konnte die Digitalisierung der Filmfestschrift *Kinema* angeregt und beratend unterstützt werden (Fuhrmann/Gerber 2011).

61 Schachenmann 1909; Wild 1913; Hartmann 1941.

62 Zwicky 1965.

63 Rolland 1952.

64 Kessler 2006^a.

65 Creel 1920.

66 Whitehouse 1920.

67 Picot 1919. Der Vollständigkeit halber seien die autobiografischen Aufzeichnungen des Zürcher Plakatgestalters Otto Baumberger (Baumberger 1966), die Erinnerungen des Kinoreformers Milton Ray Hartmann (Hartmann 1970) sowie der kurze Erlebnisbericht des französischen Schriftstellers Paul Reboux über seine Zeit als Propagandist in Zürich erwähnt (Paul Reboux, *Deux années à Zurich*, in: Alexandre Castell [Hg.], *La Suisse et les Français: Études inédites* [...], Paris: Crès 1920, 168–179). Zudem brachte

Neben diesen nicht-filmischen Materialien basiert meine Untersuchung, wie erwähnt, auf Filmen und ihrer ästhetischen und semantischen Analyse. In Anbetracht der erläuterten Problemlagen im Zusammenhang mit der Identifizierung, der Überlieferung und der Fassungs-geschichte von Filmen kann es bereits als Glücksfall gewertet werden, dass für die vorliegende Studie die Kopien einiger in der zeitgenössischen Diskussion meist zentraler Filme ausfindig gemacht werden konnten, die höchstwahrscheinlich auf historische Schweizer Fassungen zurückgehen oder diesen zumindest sehr nahekommen.⁶⁸

Im Laufe des Projekts konnte ich auch mehrere bisher unidentifizierte (und in den meisten Fällen komplett unbekannt) Filmkopien aus verschiedenen Archiven bestimmten Produktionen zuordnen. So gelang es mir, ein original gefärbtes Fragment aus der Cinémathèque suisse als Teil des Propagandafilms *DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO* (Ö-U 1917, Sascha) zu identifizieren und weiteres Material zum Film in Schweden ausfindig zu machen. Der bedeutende dokumentarische Kriegsfilm galt bisher als weitgehend verschollen. Zu guter Letzt konnte auch die wichtige einheimische Produktion *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* (CH 1918, Alexander Clavel) in einem schweizerischen, einem britischen und einem französischen Archiv lokalisiert werden.⁶⁹ Es bleibt zu hoffen, dass der von einer gebürtigen Schweizerin hergestellte und in der Schweiz uraufgeführte Propagandafilm *LEBEN UND TREIBEN DER KRIEGSGEFANGENEN IN DEUTSCHLAND VOR IHRER ENTLASSUNG IN DIE HEIMAT* (CH/DE 1919, Mar-

Franz Seldte seine Kriegserinnerungen zu Papier. Er war Führer eines deutschen Filmtrupps sowie Leiter der Auslandsabteilung des Bild- und Film-Amtes (BUFA) und besuchte in dieser Funktion mehrfach die Schweiz. Später hatte er im nationalsozialistischen Deutschland einen Ministerposten inne (Seldte 1931).

- 68 Es handelt sich um Kopien der Filme *LE VIEUX SERGENT / DAS KIND VON CHAMONIX / LE VIEUX SERGENT* (FR 1914, Odéon?, Paul Landrin), *THE DESPOILER / DIE SÜHNE / CHÂTIMENT* (US 1915, New York/Kay-Bee, Reginald Barker), *VIVA LA PATRIA! / MEIN LEBEN DEM VATERLAND* (IT 1915, Savoia), *ÉVOLUTION DE L'ARMÉE SUISSE / DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE, BEREIT DAS VATERLAND ZU VERTEIDIGEN* (CH 1916, Burlingham), *DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO* (Ö-U 1917, Sascha), *LA GUERRE ANGLAISE / LA GUERRE ANGLAISE* (GB 1917, Topical Film Company/im Auftrag des WOCC), *DER BERGFÜHRER / LE GUIDE ALPIN* (CH 1917/1918, Schweizer Express-Films, Eduard Bienz), *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* (CH 1918, Alexander Clavel), *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) sowie *SHOULDER ARMS*.
- 69 Desgleichen trug meine Forschung zur Zuordnung von überliefertem Filmmaterial zu folgenden Produktionen bei: *PATHÉ-JOURNAL / [PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE]* (FR 1911/1912, Pathé), *LE VIEUX SERGENT, ÉVOLUTION DE L'ARMÉE SUISSE* sowie *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (DE 1917, BUFA). Alle verwendeten Filmkopien sind im Quellenverzeichnis aufgeführt.

ta Kopf/Otto Schmidt/im Auftrag der Nachrichtenstelle des Auswärtigen Amts), der bis anhin nirgends beschrieben war und dessen Produktionshintergrund auf der Basis deutscher Akten in einem der anschliessenden Kapitel erstmals ausgeleuchtet wird, ebenfalls eines Tages in irgendeinem Filmarchiv auftauchen und identifiziert werden wird.

«There is not the slightest doubt as to the value of propaganda by means of the cinema. Very little is known or heard in Switzerland about the enormous military power which the United States are slowly developing against Germany. Good films would be the best practical demonstration and anything that is shown in Switzerland is seen by thousands of Germans and by the Swiss themselves who, if sufficiently impressed, express their sentiments in their conversation, or letters and newspapers, which find their way into Germany. So that film propaganda in Switzerland really amounts to direct propaganda in Germany.»

«Dieser Tage gab es [hier in Genf] frenetischen Beifall, als der wahrhaft traurige, vollständig in Ruinen gedrehte Film über [die französischen Kampferfolge in] Combles gezeigt wurde. Ich habe nie ein schrecklicheres Bild des Elends im Krieg gesehen – und die Leute jubelten beinahe darüber. Es hätte für guten Geschmack gezeugt, wäre das Publikum in respektvoller und mitfühlender Stille verharret [...]. Immerhin sind die Absichten gut hier!»

[Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372, hier 370f.

G.W., Op reis met neutrale oogen, in: Het Nieuws van den Dag vor Nederlandsch-Indië (Batavia/Jakarta), 19.12.1916, o.S., Übersetzung des Verfassers.

I Kinoöffentlichkeit

Filme sind der Ausgangs- und Angelpunkt von Kinoöffentlichkeit. An die filmische Kommunikation schmiegen sich jedoch weitere Kommunikationsformen an. Insofern ist Kinoöffentlichkeit – wie die einleitenden Zitate nahelegen – ein in mehrfacher Hinsicht weitgreifendes Phänomen: Thematisch kann sie sich auf alle nur denkbaren Gegenstände beziehen, medial kann sie durch die unterschiedlichsten Kommunikationsmittel zustande kommen und geografisch ist es ihr spielend möglich, die in Krisenzeiten oft nur erschwert passierbaren Nationalgrenzen (oder manchmal sogar Ozeane) hinter sich zu lassen.

Um meine Untersuchung filmhistoriografisch und -theoretisch zu situieren, sind zunächst einige Traditionslinien der allgemeinen Filmgeschichtsschreibung herauszuschälen, an die das Projekt anknüpft (Kapitel I.1). Danach werden bestehende Öffentlichkeitskonzepte erörtert (I.2) und in einem theoretischen Modell von Kinoöffentlichkeit für die geforderten Zwecke konkretisiert und adaptiert (I.3).

Im Zentrum meines Interesses stehen tatsächliche (film-)historische Phänomene. Sie sollen theoriegeleitet entdeckt, rekonstruiert, analysiert und erklärt werden. Der Ansatz der Kinoöffentlichkeit, wie ich ihn hier als Theorierahmen aufspannen werde, funktioniert dabei erstens als eine Art Zielvorgabe: Kinoöffentlichkeit umfasst in diesem Sinne die Institution Kino mit bestimmten Rahmenbedingungen der Filmvorführung, die Filme, ihre Wahrnehmung durch das Publikum und entsprechende Reaktionen sowie die massenmediale Begleitöffentlichkeit, die in den Blick zu bekommen und in den grösseren kulturellen, sozialen und politischen Kontexten zu analysieren sind. Zweitens können bei der Analyse von Filmrezeption als einer historischen Konstellation von Diskursen und Praktiken die verschiedenen, komplex ineinandergreifenden kommunikativen Ereignisse und deren Elemente über das Öffentlichkeitsmodell geordnet und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Drittens soll das theoretische Konzept dabei helfen, im Schlusskapitel aus empirischen Einzelbefunden übergreifende Aussagen zu Film und Kino im Untersuchungszeitraum abzuleiten.

Neben dem Modell der Kinoöffentlichkeit sind für mich weitere konzeptuelle Perspektiven von Belang, insbesondere aus den Bereichen Diskursanalyse und Semio-Pragmatik. Mein empirisches Forschungsinteresse und der facettenreiche Untersuchungsgegenstand verlangen einen

offenen theoretischen Zugang. Demnach soll ein breites Instrumentarium zur Verfügung gestellt werden, mit dem sich die historische Analysearbeit pragmatisch bewältigen lässt. Das Öffentlichkeitsmodell bildet hierfür den Rahmen, der verschiedenartige Theorieelemente einfasst. Diese möchte ich vor allem in den letzten beiden Abschnitten des einführenden Theoriekapitels erarbeiten (I.4–I.5).

I.1 Neuere Ansätze der Filmgeschichtsschreibung

Robert C. Allens und Douglas Gomerys Abhandlung *Film History: Theory and Practice* war für die Filmgeschichtsschreibung auf ihrem Weg zu einer akademischen Disziplin der *point of no return*.⁷⁰ Seit dem Erscheinen der richtungsweisenden Studie Mitte der 1980er-Jahre ist die Historiografie von Film und Kino in einem Wandel begriffen. Unter dem Label der *«New Film History»* sind in diesem Fach endlich wissenschaftliche Standards – wie Quellenbeleg und Quellenkritik oder die Methoden- und Literaturdiskussion – eingeführt worden. Traditionellere Formen der Filmgeschichtsschreibung waren (und sind, wo sie weiterhin praktiziert werden) stark auf *«grosse Männer»* fokussiert. Es wurden vorrangig die (Meister-)Werke dieser Erfinder, Regisseure oder Studiobosse im oft anekdotischen Erzählmodus und losgelöst von ihrem historischen Entstehungskontext präsentiert. Die Vertreter der *New Film History* begreifen Filme und das Kino hingegen als ein offenes System, in dem sich soziale, ökonomische, ästhetische und kulturelle Faktoren gegenseitig beeinflussen: Ein filmhistorisches Ereignis zu erörtern, bedeutet demnach, die Beziehung zwischen diesen unterschiedlichen Faktoren wie auch zwischen dem Kino und anderen Systemen (Politik, Nationalökonomie, Massenkommunikation, Künste etc.) zu klären. Als eine Konsequenz hieraus soll die filmgeschichtliche Forschung in mikrohistorischen Studien überschaubare Fragestellungen beantworten. Ein weiteres Postulat der *New Film History* ist die Erweiterung der filmhistorischen Quellenbasis. Nicht nur die prekäre Überlieferungssituation der Filme macht für die meisten filmgeschichtlichen Forschungsfragen den Einbezug nicht-filmischer Quellen unabdingbar. Allen und Gomery bringen ihr sozialhistorisch inspiriertes Anliegen auf den Punkt, wenn sie herausstreichen: *«Films themselves tell us next to nothing about modes of production, organization structures, market situations, management decision making, or labor relation, just as close examination of a bar of soap would reveal little data in the study of the personal hygiene industry.»*⁷¹

Eine zweite und für mein Projekt ebenso bedeutende Entwicklungslinie der Filmwissenschaft ist das aufkommende Forschungsinteresse am Kinopublikum und an dessen Wahrnehmung von Filmen. Obschon auf diesem Gebiet Pionierarbeiten entstanden, für Deutschland beispielsweise die sehr frühe Dissertation Emilie Altenlohs von 1914,⁷² meinte Filmgeschichte während sehr langer Zeit vor allem die Geschichte der Filmproduktion.

70 Allen/Gomery 1985.

71 Allen/Gomery 1985, 39; vgl. auch Brill 1997; Elsaesser 1986; Kusters 1996.

72 Altenloh 2012 [1914].

Damit einhergehend war die klassische Filmgeschichtsschreibung in beschränkter Manier auf stilistische Fragen und den Kunstwerk-Charakter fokussiert, den sie dem Film zuschrieb. Die an hochkulturellen Prämissen geschulte Kanonbildung leistete einer filmhistoriografischen Indifferenz gegenüber Formen des nicht-fiktionalen Films oder gegenüber dem populären Kino Vorschub und führte zur Unmöglichkeit, den tatsächlichen Filmkonsum zu befragen.

Seit den 1970er-Jahren haben sich jedoch verschiedenartige Ausprägungen der Beschäftigung mit Filmzuschauerinnen und -zuschauern entwickelt: die Apparatustheorie, in der das Kino als ideologisches Wahrnehmungsdispositiv gesehen wird;⁷³ auf den Zuschauer als Subjekt ausgerichtete psychoanalytische Konzepte;⁷⁴ (post-)strukturalistische Zugänge, die den Zuschauer als textuell definierte Position erfassen;⁷⁵ Kognitionstheorien, die in modellhafter Perspektive bei der filmischen Bedeutungskonstruktion von aktiven Rezipienten (als hypothetische Entität) ausgehen;⁷⁶ die Semio-Pragmatik, basierend auf institutionell festgeschriebenen Lektüeranweisungen;⁷⁷ die Cultural Studies, ethnografische und historische Denkansätze mit kontextuell bestimmten Publika und Lesarten von Filmen⁷⁸ sowie die New Cinema History, die das Erlebnis des Kinobesuchs weitgehend unabhängig von den dargebotenen Filmen betrachtet.⁷⁹ Schliesslich versuchen auch die neueren mit Öffentlichkeitskonzepten arbeitenden Filmstudien, den Zusammenhang von Film, Kino und Publikum zu erfassen. (Dem letztgenannten Theorierahmen werde ich mich gleich in einem zweiten Schritt annähern.) Diese zum Teil gegensätzlichen rezeptionsbezogenen Ansätze beschreiben ein weites konzeptuelles Feld.⁸⁰ Es wird von den Eckpunkten einer durch den filmischen <Text> konstruierten impliziten Zuschauerposition und einem realen Zuschauer/Publikum abgesteckt. Das Feld teilt sich sodann zwischen passiven und aktiven Filmrezipienten, zwischen einer exklusiv durch den Filmtext bestimmten rezeptiven Bedeutungskonstruktion und einer primär vom historischen Kontext abhängigen Filminterpretation sowie zwischen einem von narrativen oder emotionalen Angeboten ausgehenden Rezeptionsverständnis (im Sinne

73 Vgl. etwa Heath 1981.

74 Vgl. etwa Metz 1977.

75 Vgl. etwa Prince 1987.

76 Vgl. etwa Bordwell 1985.

77 Vgl. etwa Odin 2000.

78 Vgl. etwa Fiske 1987; Staiger 2000.

79 Vgl. etwa Biltreyst/Maltby/Meers 2012; Maltby 2011; Meers/Biltreyst/Van de Vijver 2010.

80 Vgl. auch Lowry 1992; Plantinga 2009; Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010; Turner 2008.

der Kognitionstheorien) und einem mit wandelbaren Werthaltungen oder Identitäten ausgestatteten Publikum (im Sinne ethnografischer oder historischer Ansätze). Daraus ergibt sich entweder ein Untersuchungsschwerpunkt auf dem Film oder ein Fokus auf das kulturell, sozial wie politisch verankerte Publikum. Schliesslich kann zwischen theoretisch informierten und durch geisteswissenschaftliche Methoden abgestützten ‹Spekulationen› und rein empirischen oder statistischen Untersuchungsmethoden unterschieden werden. In diesem Feld gilt es sich zu positionieren.

Meinen rezeptionstheoretischen Standpunkt möchte ich in einem ersten Schritt parallel zur Präsentation einer bedeutenden Studie Janet Staigers entwickeln, die im Feld möglicher Ansätze von Rezeptionsforschung in der historisch-kontextuellen Ecke einzuordnen ist und die für mein rezeptionshistorisches Vorhaben einen gangbaren Weg vorzeichnet.⁸¹ In ihrer Aufsatzsammlung mit dem Titel *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* lenkt Staiger ihren Blick mittels empirischer Fallstudien auf die historische Filmrezeption: die Filmwahrnehmung, Bedeutungszuschreibungen oder Publikumsreaktionen in spezifischen historischen Kontexten. Sie betont, dass Kontextfaktoren die Rezeptionserfahrungen von Filmbesuchern stärker beeinflussen würden als die textuellen Elemente der Filme, dass also ein und derselbe Film in verschiedenen historischen Zusammenhängen unterschiedlich aufgenommen und verhandelt werde. Unter kontextuellen Faktoren versteht Staiger so disparate Phänomene wie spezifische historische Situationen und Bedingungen, soziale Formationen, politische Debatten und Diskurse, aber auch persönliche Identitätskonstruktionen, psychologische Dispositionen, intertextuelles Wissen, Vorwissen, Interpretationsstrategien, ästhetische Präferenzen oder Erlebniserwartungen, die das Publikum mit ins Kino bringt. Alle diese Kontextelemente seien durch spezifische Umstände historisch konstruiert, wodurch gruppenspezifische Rezeptionsweisen entstünden. Staigers Ansatz ermittelt neben den Kontextfaktoren auch filmische Adressierungsweisen und kinematografische Darbietungsformen und anerkennt intellektuelle wie gefühlsbezogene Zuschaueraktivitäten. Historische Rezeptionsforschung zu betreiben, bedeutet für sie, das Zusammenspiel zwischen produzierten Filmen und den Filmkonsumenten zu untersuchen. Hierbei sind die titelgebenden ‹perverse spectators› für Staiger eigenwillige Zuschauer(-Gruppen), die sich – im Sinne eines erweiterten ‹negotiated reading› – in ihrer Rezeptionserfahrung einer wie auch immer gearteten und prinzipiell zu problematisierenden textuellen Intention oder Rezeptionsnorm entziehen. Die kognitivistische Spekulation über eine ‹normative reception› gründe,

81 Staiger 2000; vgl. auch Staiger 2001.

so Staiger weiter, auf der Annahme, dass kenntnisreiche und kooperative Zuschauer sich in erster Linie intellektuell mit einem Film auseinandersetzen, um auf der Grundlage des filmisch dargebotenen Plots die chronologisch-kausal geordnete Story zu rekonstruieren.⁸² Doch je intensiver sie selbst konkretes Zuschauerverhalten untersucht habe, desto grösser erweise sich die Bandbreite tatsächlicher filmrezeptorischer Aktivitäten: «real spectators are usually perverse spectators».⁸³

Mit ihrer Aufmerksamkeit für die unkonventionelle Aneignung von Filmen steht Staiger in der Tradition Susan Sontags, die bereits in ihrem berühmt gewordenen Essay aus dem Jahr 1964 eine *Camp* genannte, zeitgenössische Erlebnisweise beschrieben hat: Filme, die sich beispielsweise durch stilistischen Überschwang oder eine gescheiterte Ernsthaftigkeit auszeichnen, seien «campy» oder ermöglichten eine entsprechende Rezeptionsweise.⁸⁴ Die gut gelaunte, spielerische und ironische Aneignung bestimmter massenkultureller Produkte durch städtische (insbesondere auch homosexuelle) Subkulturen in den 1960er-Jahren ist als Spezialfall und vielleicht auch als eine Art Ursprung der von Staiger beschriebenen und heute sehr breit praktizierten Rezeptionsmuster zu verstehen. Dennoch, und das sieht auch Staiger so, sind eigenwillige Zuschauer schon in der Frühzeit der Kinematografie ausfindig zu machen.

Für die Schweiz der 1910er-Jahre mag der Schriftsteller und Filmkritiker Karl Bleibtreu als Beispiel dienen. In einer Sammelbesprechung des Zürcher Kinoprogramms von Mitte Dezember 1914 befasste er sich mit den Filmen BERGNACHT / BERGNACHT (DE 1914, Messter, Curt A. Stark), DAS TAL DES TRAUMES / DAS TAL DES TRAUMES (DE 1914, Messter, Curt A. Stark) und DER WEG DES LEBENS / DER WEG DES LEBENS (DE 1913, Messter, Curt A. Stark). Statt die Handlung dieser rührseligen Dramen wiederzugeben, taxierte der Kritiker vergnügt und gewohnt anspielungsreich die artistischen, modischen und körperlichen Qualitäten der damaligen Filmstars Henny Porten und Asta Nielsen.

DIE BERGNACHT ([im] Löwen[-Kino]) gibt Henny Porten Gelegenheit, ihre blonde Hochherzigkeit zu zeigen, was ihr entschieden gut steht wie jede andere Toilette. So erscheint sie in DAS TAL DES TRAUMES (Central) in der Tracht einer Krankenschwester, um zu probieren, wie ihr Häubchen und Schürze stehen. Aber ja, reizend! Ein anderer Film wurde ihr auf den Leib geschrieben, weil sie darin Baret und Talar eines weiblichen Advokaten trägt. Ach, es steht ihr alles fein und ihr gewiss recht braves routiniertes Spiel täuscht ange-

82 Staiger 2000, 1–3, 23 f., 30 f., 41, 55.

83 Staiger 2000, 7.

84 Sontag 1991 [1964], 324.

nehm. Wenn man eine der schönsten Frauen der Welt ist, kann man sich alles leisten, man applaudiert angeblich der Leistung, tatsächlich der Schönheit. O hässliche Asta, wie sehnt man sich nach den Fleischtöpfen deiner dünnen statuarischen Schönheitspose!⁸⁵

Ein Jahr zuvor nannte Bleibtreu die pompöse Ankündigung für UN ÉPISODE DE WATERLOO / NAPOLEON / NAPOLÉON (BE 1914, Belge, Alfred Machin), wonach am Film angeblich dreissigtausend Menschen mitwirkten, eine «dreiste Irreführung»: «Offenbar ein Druckfehler, zwei 0 zu viel gedruckt.» Ausserdem sei an der Napoleongestalt «nichts echt, als Hut, Rock und weisser Gaul». Spöttisch fuhr er fort: «Leute aus dem Publikum machten sich laut lustig über die schreiende Unähnlichkeit, da jedes Kind Napoleons mehr als kleine Statur kennt und dito sein erhabenes Gesicht. Doch die Kinofritzen glauben immer, jeder sei so ungebildet wie sie.»⁸⁶

Solche Filmkritiken sind nicht bloss historische Quellen für die Wahrnehmung der erwähnten Filme durch einen Angehörigen der kulturellen Elite (das heisst durch ihren Verfasser) sowie für die Rezeption durch das mutmasslich «einfache» Publikum, sondern sie waren auch ein Beitrag zur öffentlichen Diskussion über die Filme. Und diese Diskussion konnte ihrerseits das fördern, was im Kino offenbar schon seit seinen Anfängen weit verbreitet ist und was man eine «ausgehandelte Lesart» oder eine «camp sensibility» *avant la lettre* nennen könnte.

85 Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: Die Ähre, 3/11–12 (20.12.1914), 22. Offensichtliche Falschreibungen wurden hier (und an anderer Stelle) stillschweigend korrigiert. Journalistische Produkte und die kinematografische Gebrauchspublizistik entstanden oft unter Zeitdruck und mit knappen Ressourcen. Karl Bleibtreu teilte in seinen Ähre-Filmkritiken wiederholt Seitenhiebe gegen den in der Tat nicht sehr zuverlässigen Schriftsetzer aus: «Im Palazzo Spechino [Kino Palace, betrieben von Jean Speck] läuft, wie wir hören, ein guter Film. Fortan werden wir unsere Feder nicht mehr entweihen (nicht «entweichen», lieber Setzerteufel, das ist wieder was anderes) für Aufzählung jeden Quarks» (Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: Die Ähre, 2/26 [29.3.1914], 10).

86 Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: Die Ähre, 2/12 (21.12.1913), 9f. In einem Beitrag für das Branchenblatt *Kinema* (der zunächst in Deutschland erschienen war, dann aber offenbar auch für die schweizerischen Verhältnisse als relevant erachtet und abgedruckt wurde) beurteilte Rudolf Genencher aus Sicht der Kinobetreiber ähnliche Rezeptionspraktiken recht kritisch: «Im Interesse unserer gesamten Branche ist es dringend erforderlich, dass Personen, deren Verhalten im Theater Anstoss erregt, zur guten Sitte erzogen oder einfach vom Besuch der Kinos ausgeschaltet werden. Hierzu gehören vor allem jene halbwüchsigen Bürschchen, die in den kinematographischen Darbietungen lediglich ein wohlfeiles Objekt ihrer Spottsucht erblicken u. durch ihr frivoles Betragen für das übrige Publikum ein öffentliches Ärgernis bilden. Es ist traurige Tatsache, dass es noch immer Kinobesitzer gibt, die dulden, dass solch saubere Herrchen beispielsweise die Vorgänge im Film durch freche, zweideutige Bemerkungen illustrieren, die Erklärungen des Rezitators durch unflätige Zwischenrufe unterbrechen, Küsse durch lautes Schmatzen markieren, Papier und andere Gegenstände gegen die Bildfläche werfen und dergleichen mehr. Derartige Gäste sollen dem Kino ruhig fernbleiben; sie kompromittieren es nur und verjagen das anständige Publikum» ([Rudolf Genencher], Die Erziehung des Publikums, in: *Kinema*, 5/42 [23.10.1915], 5–8, hier 5).

Zurück zu Staigers rezeptionshistorischen Fallstudien: In Abgrenzung zu schematisierenden filmgeschichtlichen Darstellungen führt sie an zahlreichen Beispielen aus, dass bestimmte filmische Adressierungsweisen, Darbietungsformen von Filmen und Rezeptionsmuster nicht einzelnen Epochen zugeordnet werden sollten, weil sie nämlich zu jeder Zeit präsent gewesen seien, wenn auch nicht immer gleich stark. Der Rezeptionsgeschichtsschreibung obliege es, so Staiger, sich vor übermäßigen Verallgemeinerungen zu hüten und stattdessen Einzelfälle genau zu untersuchen.⁸⁷

Auch wenn für Staiger textimmanente Bedeutungen von Filmen, wie oben erläutert, nicht per se existieren,⁸⁸ so wird damit nicht ausgeschlossen, dass es Filme sind, die (in bestimmten historischen Situationen aus der Sicht des Publikums) Bedeutungen tragen und gewisse Effekte erzielen können. Insofern ist Staigers Vorliebe für die analytische Arbeit mit nicht-filmischen Quellen wie Filmbesprechungen oder Fan-Zeitschriften nicht absolut zu sehen und die Präferenz ist ein Stück weit vielleicht auch dem programmatischen Charakter ihrer Schrift geschuldet. Staigers Konzeption historischer Rezeptionsforschung steht dem Einbezug filmischer Artefakte in ein breites Ensemble von Quellen jedenfalls nicht entgegen.

Diesen Grundgedanken entsprechend möchte auch ich historische Filmrezeption anhand des Zusammenhangs von Film und Publikum sowie von sozialen (inklusive ökonomischen), politischen und kulturellen Kontexten umreißen. Audiovisuelle Erzeugnisse sollen im Folgenden als mediale Texte und Publikumsaktivitäten als soziale, politische und kulturelle Praktiken der Sinnerzeugung und affektiven Erfahrung verstanden werden. Obschon die Konstruktion von Bedeutung im Wesentlichen auf der Rezeptionsseite verortet wird, sind Filme neben paratextuellen und weiteren Quellen als ästhetische Produkte mit bestimmten Textstrukturen in die Studie zu integrieren. Filmische Texte bilden dabei eine Art «semiotische Ressource», die Zuschauern eine Vielzahl potenzieller Bedeutungen zur Verfügung stellen.⁸⁹ Mein Hauptaugenmerk gilt indes der historischen Lebenswelt von Kinobesuchern, der sozialen Situation, in der sie leben, den zeitgenössischen politischen Diskursen und Problemstellungen sowie dem multimedialen kulturellen Umfeld, das heisst kurz: den verschiedenen Kontexten, in denen Filmrezeption sich abspielt und auf die sie zurückwirkt.⁹⁰ In diesem Zusammenhang sehe ich Zuschauer nicht als tex-

87 Staiger 2000, 24, 43, 55.

88 Staiger 2000, 7, 54.

89 Fiske 1993, 12; vgl. auch Korte 2010, 229–231, 243; Sorlin 1994, 365.

90 In der Geschichtswissenschaft wird die Kontextabhängigkeit von Medienrezeption ebenfalls wahrgenommen (Jost 1996, 49f.).

tuell konstruierte Instanz, sondern zunächst einmal als reale Individuen und soziale Gruppen. Man kann versuchen, sich ihren historischen Wahrnehmungsweisen über die quellenkritische und hermeneutische Analyse unterschiedlichster Rezeptionszeugnisse zu nähern, konkrete Rezeptionsaktivitäten also zu verstehen oder zu «rekonstruieren». Weil die Erfahrungen und das Filmverständnis historischer Zuschauer für Forschende mit einem anderen Hintergrund im Prinzip aber nicht direkt zugänglich sind⁹¹ und weil die Quellenlage zum frühen Kino eine missliche ist, können die vielfältigen, widersprüchlichen und eigenwilligen Bedeutungen, die Rezipienten audiovisuellen Artefakten zugeschrieben, oder mögliche Auswirkungen von Filmen auf gesellschaftliche Gruppen oft nur über die theoriegeleitete Arbeit, hypothetische und teils spekulative Annahmen erschlossen werden.⁹² Der Rekonstruktion des von sozialen, politischen und kulturellen Diskursen und Praktiken geprägten hypothetischen Wissenshorizonts historischer Filmpublika kommt hier eine zentrale Rolle zu.⁹³ Insgesamt ist es mir auch ein Anliegen, «Filmgeschichte» und «Kino-geschichte», die zuweilen als separate Forschungsrichtungen verstanden werden, auf diesem Weg zusammenzubringen.⁹⁴

91 Vgl. auch Kessler 2010, 64, 72.

92 Vgl. auch Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010, 10 f., 14, 16.

93 Bei derartigen Annäherungen an historische Phänomene ist dann freilich mit «idealtypischen Zuschauern» zu arbeiten (Kessler 2002, 109).

94 Vgl. auch Korte 2010, 229–232; Meers/Biltreyst/Van de Vijver 2010, 320, 336.

1.2 Theorien der Öffentlichkeit in der bisherigen Forschung

In einem nächsten Schritt geht es nun darum, die Möglichkeiten rezeptionshistorischer Forschung an Öffentlichkeitsmodellen, die in den letzten Jahren von der Filmwissenschaft vermehrt diskutiert worden sind, zu konkretisieren. Die in Rezeptionsstudien oft sehr vagen Vorstellungen vom Kontext können über den Öffentlichkeitsbegriff aufgeschlüsselt werden.

Die Geschichte des Öffentlichkeitsbegriffs wird in erster Linie durch zwei *Bedeutungsschwellen* (Lucian Hölscher) bestimmt. Der aus dem althochdeutschen <offanlih> entstammende Ausdruck <öffentlich> bildete im 17. Jahrhundert die neue Bedeutung <staatlich> aus. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts fand die zweite semantische Verschiebung statt: Das Adjektiv <öffentlich> und das daraus gebildete Substantiv <Öffentlichkeit> traten in Beziehung zu den Idealen der Aufklärung und zu den Institutionen des aufsteigenden Bürgertums (Konzert, Theater, Zeitschriften). Verflochten mit dem Terminus <Publikum>, der auf eine Ansammlung von Privatleuten verwies, bezeichnete der Begriff der <Öffentlichkeit> neben seinem juristischen Bedeutungsfeld nunmehr auch den geistigen und sozialen Raum, in dem staatliche Autorität legitimiert oder kritisiert werden konnte. Diese begriffsgeschichtliche Entwicklung im deutschen Sprachraum wurde von semantischen Prozessen vor allem im Englischen und Französischen beeinflusst.⁹⁵

Im heutigen Sprachgebrauch ist die Verwendung des Öffentlichkeitsbegriffs eine diffizile Sache. Seine gleichzeitige Präsenz im umgangssprachlichen Bereich sowie in unterschiedlichen wissenschaftlichen Zusammenhängen macht ihn zu einem polysemen und fluiden Ausdruck. Der schillernde Charakter des Begriffs rührt auch daher, dass er neben einer empirischen eine normative Komponente aufweist, die mit der Begriffsgeschichte im Kontext der Aufklärung zusammenhängt.⁹⁶ Der semantische Gehalt von <Öffentlichkeit> in der Alltagssprache ist vielgestaltig und schwankt zwischen den Bedeutungskernen <staatlich>, <mehrheitsfähig>, <massenmedial> und <nicht privat>; strukturell zielt der Begriff bei Formulierungen wie <in der Öffentlichkeit stehen> oder <unter dem Druck der Öffentlichkeit> auf eine Art institutionelle Instanz oder auf eine Öffentlichkeit

95 Hohendahl 2000, 5f.; Hölscher 1978, 413f., 425f., 431–438, 446.

96 Hohendahl 2000, 3; Wimmer 2007, 21–23, 32–35; vgl. auch Donges/Imhof 2005, 150; Imhof 1996, 3–12. Zur Schwierigkeit trägt bei, dass mit dem Öffentlichkeitsbegriff in der akademischen Diskussion sowohl ein tatsächliches Phänomen, ein Untersuchungsgegenstand, gemeint sein kann wie auch ein theoretisches Modell zu dessen Untersuchung.

als Quasi-Akteur.⁹⁷ In kommunikationswissenschaftlicher Perspektive, die auch für die geschichts- und filmwissenschaftliche Beschäftigung bedeutsam ist, sind nach Jeffrey Wimmer vier Begriffsdimensionen von Belang: Staatlichkeit (Amtlichkeit), Allgemeinheit (gemeinsame Verfügbarkeit), Publizität (Unbeschränktheit der Kommunikation) und Publikum (Kreis der Kommunikationsteilnehmer).⁹⁸

Ein Überblick über die bedeutendsten Arbeiten zu öffentlichkeitstheoretischen Fragestellungen soll diese allgemeine Bestimmung im Folgenden präzisieren und konzeptuell nutzbar machen.

Ein wirkungsmächtiges Öffentlichkeitskonzept, das über der Verbreitung des englischen Begriffs ‚public sphere‘ auch international produktiv war,⁹⁹ präsentierte Jürgen Habermas in seiner 1962 erschienenen Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit*.¹⁰⁰ Habermas begreift seinen zentralen Untersuchungsgegenstand der ‚bürgerlichen Öffentlichkeit‘, die bei ihm sowohl einen normativen Idealtypus wie auch eine spezifische historische Erscheinung Westeuropas darstellt, als «Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute». ¹⁰¹ In dieser Sphäre, die prinzipiell allen zugänglich und von Partikularinteressen befreit ist, unterwerfen vernunftbegabte Bürger die Allgemeinheit betreffende Fragen einem «öffentliche[n] Rasonnement»:

Unter Öffentlichkeit verstehen wir zunächst einen Bereich unseres gesellschaftlichen Lebens, in dem sich so etwas wie öffentliche Meinung bilden kann. [...] Ein Stück Öffentlichkeit konstituiert sich in jedem Gespräch, in dem sich Privatleute zu einem Publikum versammeln. [...] Als Publikum verhalten sich Bürger, wenn sie ungezwungen [...] über Angelegenheiten allgemeinen Interesses verhandeln. [...] Der Öffentlichkeit als einer zwischen Gesellschaft und Staat vermittelnden Sphäre, in der sich das Publikum als Träger öffentlicher Meinung bildet, entspricht das Prinzip der Öffentlichkeit – jene Publizität, die einst gegen die Arkanpolitik der Monarchen durchgesetzt werden musste und seitdem eine demokratische Kontrolle der Staatstätigkeit gestattet. Diese Begriffe von Öffentlichkeit und öffentlicher Meinung bilden sich nicht zufällig erst im 18. Jahrhundert.¹⁰²

Die gegen den absolutistischen Staat gerichtete bürgerliche Öffentlichkeit realisierte sich nach Habermas etwa in den neu entstandenen Kaffeehäu-

97 Gerhards/Neidhardt 1991, 32; Wimmer 2007, 21; vgl. auch Kaelble/Kirsch/Schmidt-Gernig 2002, 21 f.

98 Wimmer 2007, 32 f.

99 Hohendahl 2000, 1 f.

100 Habermas 1990 [1962]; vgl. auch Habermas 1964; Wimmer 2007, 71–90.

101 Habermas 1990 [1962], 86.

102 Habermas 1964, 220 f.

sern und in der bürgerlichen Presse. Doch bereits ab dem 19. Jahrhundert führte ein «sozialer Strukturwandel» zum Zerfall bürgerlicher Öffentlichkeit und ihrer «Refeudalisierung»: Mit der Entstehung der kapitalistischen Massenpresse erweiterte sich das Publikum über die bürgerliche Schicht hinaus.¹⁰³ Soziale Fragestellungen gerieten in den Fokus öffentlicher Diskussion und spalteten das Publikum; die einst dem aufgeklärten Raisonement verpflichtete Öffentlichkeit wurde zu einem massenmedialen «Feld der Interessenkonkurrenz» degradiert.¹⁰⁴ Im Zuge der sozialstaatlichen Transformation des liberalen Rechtsstaates fand aus der Sicht Habermas' schliesslich eine Verschränkung staatlicher und privater Bereiche statt: Politische Instanzen übernahmen Funktionen im (privaten) Warenverkehr. Gesellschaftliche Mächte (Parteien, Verbände) nahmen politische Funktionen war. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit, aber durch Entfaltung «demonstrativer oder manipulierter Publizität» (Öffentlichkeitsarbeit) strebten sie untereinander und mit dem Staat politische Kompromisse an.¹⁰⁵ Die kommerziell umfunktionierte, entpolitisierte Massenpresse bediente anstelle des «kulturell rasonierenden Lesepublikums» nunmehr ein «Massenpublikum der Kulturkonsumenten».¹⁰⁶

Diese Sichtweise ist breit rezipiert und auch kritisiert worden. Hauptkritikpunkte¹⁰⁷ waren die normative Idealisierung der real existierenden bürgerlichen Öffentlichkeit, die Vernachlässigung der Ausschlussmechanismen bürgerlicher Öffentlichkeit (in Bezug auf Geschlecht, Bildung und wirtschaftliche Stellung), die Unmöglichkeit der Theoretisierung pluralistischer Öffentlichkeiten, die Vernachlässigung nicht-bürgerlicher Öffentlichkeiten, die Überschätzung der manipulativen Macht der modernen Kulturindustrie im Sinne der Kritischen Theorie¹⁰⁸ sowie die zu trennscharfe Scheidung von politischer Information und Unterhaltung.¹⁰⁹

103 Habermas 1990 [1962], 225, 292, vgl. auch 90–106.

104 Habermas 1990 [1962], 211.

105 Habermas 1990 [1962], 337.

106 Habermas 1990 [1962], 257.

107 Garnham 1992, 359f.; vgl. auch Gerhards/Neidhardt 1991, 33; Wimmer 2007, 70, 87f., 108.

108 In den frühen 1990er-Jahren relativierte Habermas selbst seinen Standpunkt bezüglich Massenmedien: Es sei beispielsweise möglich, dass ideologische Botschaften ihre Adressaten verfehlen oder durch bestimmte Rezeptionsbedingungen sogar gegenteilige Bedeutungen erhalten würden (Wimmer 2007, 84f., 87).

109 Ebenfalls kritisch zu sehen ist das mangelnde Interesse Habermas' an den in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung von ihm unterschätzten «blossen Meinungen». Der «öffentlichen Meinung» entgegengestellt, unterteilte er diese in drei Ebenen: Die «nicht diskutierten kulturellen Selbstverständlichkeiten» (Habermas nannte als Beispiel die Sexualmoral!) seien in ihrer «naturwüchsigen» Struktur als eine Art «Bodensatz der Geschichte» unveränderlich, die «diskutierten Grunderfahrungen» (wie Sicherheitsbedürfnisse oder die Einstellung zu Krieg) seien die «schwerflüssigen Resultate» unreflektierter Sozialisierungserfahrungen, und die «häufig diskutierten kulturindustriellen

Entlang mancher dieser Punkte formulierten der Soziologe Oskar Negt und der unter anderem als Filmmacher tätige Alexander Kluge in den frühen 1970er-Jahren einen marxistisch orientierten Gegenentwurf zu Habermas.¹¹⁰ Die Ausgestaltung von Öffentlichkeit war für seine Verfasser eine Frage der Organisation von Macht und kollektiver Erfahrungsbildung; die ›bürgerliche Öffentlichkeit‹ sahen sie kritisch als Herrschafts- und Repressionsmittel. Zum einen grenze die bürgerliche Öffentlichkeit die «Interessen und Erfahrungen der erdrückenden Mehrheit der Bevölkerung» aus und trete gleichwohl mit einem gesamtgesellschaftlichen Vertretungsanspruch auf.¹¹¹ Zum anderen werde sie heute von «industrialisierten Produktionsöffentlichkeiten» (Massenmedien, Werbung, Öffentlichkeitsarbeit der Konzerne und politischen Organisationen) überlagert, die sich nicht nur am «reinen Kapitalinteresse» ausrichteten, sondern auch den «proletarischen Lebenszusammenhang», freilich in «domestizierter Form», integrieren könnten.¹¹² «Proletarisches Leben» (Erfahrungen, Bedürfnisse, Hoffnungen, Interessen) stünden auf diese Weise in einem «Blockierungszusammenhang», der mit der Schaffung einer autonomen ›proletarischen Öffentlichkeit‹ (oder mit ihrer Vorform, der ›Gegenöffentlichkeit‹) überwunden werden könne.¹¹³

Nach Wimmer handelt es sich bei dem auf den Klassenkampf und die Machtfrage bezogenen Ansatz von Negt und Kluge wiederum stärker um eine normative Gesellschaftstheorie als um eine analytische Medientheorie. Gleichwohl sei den Autoren mit der Gegenüberstellung antagonistischer Öffentlichkeiten der Einstieg in eine von der Kommunikationswissenschaft später weiterentwickelte Differenzierung der einmal einheitlich gedachten Öffentlichkeit in mehrere partikulare (Teil-)Öffentlichkeiten gelungen.¹¹⁴

An Negt und Kluge anknüpfend, war Miriam Hansen eine der ersten Filmwissenschaftlerinnen, welche die theoretische Beschäftigung mit Öffentlichkeit für die Filmgeschichtsschreibung nutzbar machte.¹¹⁵ In ihrer 1991 als Monografie veröffentlichten Untersuchung *Babel and Babylon* zum

Selbstverständlichkeiten» würden in «Antizipation ihrer eigenen Folgenlosigkeit sozusagen auf Widerruf kursieren» (Habermas 1964, 221; Habermas 1990 [1962], 353 f.). Diese kulturgeschichtlich unterbelichtete Sichtweise verkennt auch die Wechselwirkungen zwischen der kulturellen und der politischen Sphäre.

110 Negt/Kluge 1972; vgl. auch Hickethier 2003, 203–207; Wimmer 2007, 174–180.

111 Negt/Kluge 1972, 10.

112 Negt/Kluge 1972, 35, 37, 41.

113 Negt/Kluge 1972, 10, 162 f.

114 Wimmer 2007, 180; vgl. auch Hickethier 2003, 205, 211.

115 Hansen 1991^a; vgl. auch Hansen 1983; Hansen 1991^b; Hansen 1995. Ähnlich wie Hansen für die USA sah Heide Schlüppmann in der Kinoöffentlichkeit des Deutschen Kaiserreichs emanzipatorische Prozesse für das weibliche Publikum wirksam werden (Schlüppmann 1990).

amerikanischen Stummfilm und seinen Zuschauer(inne)n vertritt sie die These, dass die Vorführungsbedingungen und -praktiken (wie das Varieté-Programmformat oder der Erzähler im Kinosaal), die filmischen Adressierungsweisen des Publikums und andere Stilmittel im frühen Film (und zu einem geringeren Grad im späteren, ‹klassischen› Stummfilm) die Entstehung einer ‹alternativen Öffentlichkeit› begünstigten – einer Öffentlichkeitsform, die von der Filmindustrie danach allmählich zum Verschwinden gebracht wurde.¹¹⁶

As a crucial element of cinematic experience, the live portions of the show shaped a mode of reception substantially different from that which was to become the norm, at the latest with the advent of synchronized sound and a standardized speed of projection. Even at a minimum, musical accompaniment gave the audience a sense of collective presence [...]. More than simply a formal opposition to the classical concept of spectatorship, exhibitions varying from time to time and place to place allowed for locally and culturally specific acts of reception, opening up a margin for participation and unpredictability. In this margin the cinema could assume the function of an alternative public sphere for particular social groups, like immigrants and women, by providing an intersubjective horizon through – and against – which they could negotiate the specific displacements and discrepancies of their experience.¹¹⁷

Solche alternativen Formationen von Zuschauerschaft seien quellenmäßig zwar nicht so breit überliefert wie die vorherrschenden Tendenzen, ihre historische Negation habe aber deutliche Spuren hinterlassen: Nach Hansen können alternative Auffassungen des Kinos aus dem damaligen Ansinnen abgeleitet werden, jene Bedingungen zu eliminieren, in deren Zusammenhang sich ethnien-, klassen- und genderspezifische Erfahrungen entwickeln konnten. Dieser Verdrängungs- und Aushandlungsprozess umfasste auf filmästhetischer Ebene

representational strategies aimed at suppressing awareness of the theater space and absorbing the spectator into the illusionist space on screen: closer framing, centered composition and directional lighting; continuity editing which created a coherent diegetic space unfolding itself to an ubiquitous invisible observer; and the gradual increase of film length, culminating in the introduction of the feature film. The most important vehicle of absorption, however, was ‹the story› [...].¹¹⁸

116 Hansen 1991^a, 90f.

117 Hansen 1991^a, 43f.

118 Hansen 1991^a, 44.

Insbesondere die vom öffentlichen Leben zuvor ausgeschlossenen Frauen hätten, so Hansen, in der alternativen Öffentlichkeit der entstehenden Konsumkultur und des Kinos bis in die späten 1920er-Jahre einen für sie neuartigen sozialen (Spiel-)Raum und erweiterte Erfahrungshorizonte gefunden. Mit der «Herausbildung des klassischen Paradigmas» (1907–1917) sei indes eine filmische Erzählweise etabliert worden, durch die Filme bei narrativer und kompositorischer Geschlossenheit rein aus sich selbst heraus verständlich würden, um das Rezeptionsverhalten des «idealen, textual zentrierten Zuschauers» sukzessive zu «standardisieren».¹¹⁹ Nach der Durchsetzung des Tonfilms habe sich im klassischen Kino dann der von der feministischen Filmtheorie beschriebene filmische «Diskurs entlang der patriarchalischen Sicht» Geltung verschafft, der die Frau als Objekt eines männlichen Blicks organisiere.¹²⁰

Hansen gebührt das Verdienst, den Öffentlichkeitsbegriff sehr früh auf die populäre Unterhaltungs- und Konsumkultur bezogen zu haben. Zudem sind Hansens Beobachtungen über alternative, das heisst produktionsseitig nicht intendierte Rezeptionsmöglichkeiten für meine historische Forschung, welche die kontextabhängige Rezeption von Filmen in den 1910er-Jahren in den Blick nimmt, sehr interessant. Hingegen ist Skepsis dort angebracht, wo das theoretische Konzept bei Hansen zu einer tendenziell schematischen Periodisierung und zu einer wertenden Dichotomie mit der Idealisierung alternativer Öffentlichkeiten führt.¹²¹

Generell ist zu sagen, dass die theoriegeschichtlich bedeutsamen Konzepte von Habermas, Negt/Kluge und Hansen, die auch im Zusammenhang mit ihren politischen und wissenschaftlichen Entstehungsbedingungen zu lesen sind (Kritische Theorie, Neue Linke, Feminismus), zu einer verallgemeinernden Sicht neigen und für moderne Forschungen, denen es in erster Linie um die Beschreibung konkreter Phänomene der (Medien-)

119 Hansen 1991^b, 105f; vgl. auch Hansen 1991^a, 16, 90, 116f.

120 Hansen 1991^b, 107; Hansen 1991^a, 5, 38.

121 Auf der Grundlage empirischer Befunde kritisiert Staiger die rigide Periodisierung Hansens. Beispielsweise seien auch in den Jahrzehnten nach der Etablierung des Tonfilms bunte Vorprogramme üblich oder Live-Events wie Propagandaveranstaltungen für Kriegsanleihen durchaus möglich gewesen. Ausserdem liessen sich für jeden Abschnitt der Filmgeschichte Zuschaueraktivitäten im Kinosaal (etwa Gespräche) nachweisen. So plädiert Staiger für ein ständiges Nebeneinander unterschiedlicher Modi der Zuschaueradressierung, der Vorführungsbedingungen und der Rezeption (in bestimmten Situationen mit dominanten Ausprägungen). Des Weiteren ist Staiger, wie erwähnt, der Ansicht, dass neben den filmischen Adressierungsformen und Vorführmodi, die bei Hansen im Zentrum stünden, die durch den historischen Kontext bedingten Identitäten und Interpretationsstrategien der Zuschauer einen wichtigen Einfluss auf die Rezeption hätten. Hansen gehe in ihrer Studie zu wenig auf diesen Kontext ein und setze ihre eigene Lesart von Filmen für historische Zuschauer als wahrscheinlich voraus (Staiger 2000, 13–24; Staiger 1995, 185).

Geschichte geht, nicht besonders geeignet sind.¹²² Nachfolgend möchte ich daher auf neuere kommunikationswissenschaftliche, historisch-soziologische und filmwissenschaftliche Ansätze eingehen, die in einem weiteren Schritt zusammengeführt und an die spezifischen Bedürfnisse meiner Fragestellung angepasst werden.¹²³

Für die Soziologen Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt sind moderne Gesellschaften funktional in verschiedene Teilsysteme unterschieden (Wirtschaft, Wissenschaft, Schule etc.).¹²⁴ Dem politischen System kommt hierbei eine Sonderstellung zu – als zentraler Problemadressat der übrigen Teilsysteme, als Problemlösungssystem und als Steuerungsakteur. In dieser systemtheoretischen Konzeption von Gesellschaft stellt sich Öffentlichkeit als ein *Kommunikationssystem* dar, das nicht nur eine breit abgestützte *öffentliche Meinung* zu Themen von allgemeinem Interesse erzeugt, sondern auch als ein «intermediäres System», das zwischen dem politischen System, den Bürgern und den Ansprüchen anderer Teilsysteme vermittelt.¹²⁵ So besteht die *politische Funktion* von Öffentlichkeit nach Gerhards und Neidhardt «in der Aufnahme (Input) und Verarbeitung (Throughput) bestimmter Themen und Meinungen sowie in der Vermittlung der aus dieser Verarbeitung entstehenden öffentlichen Meinungen (Output) einerseits an die Bürger, andererseits an das politische System».¹²⁶

Obwohl dieses Öffentlichkeitsmodell auf die politische Funktion von Öffentlichkeit fokussiert, Leistungen beispielsweise im kulturellen Bereich ausser Acht lässt und die sozialen Rahmenbedingungen der kommunikativen Phänomene eher vernachlässigt,¹²⁷ können die von Gerhards und Neidhardt erarbeiteten und im Folgenden kurz umrissenen Grundmerkmale und Strukturen von Öffentlichkeit und öffentlicher Meinung in meiner filmhistorischen Studie (die sich mit der im kulturellen Rahmen von Film und Kino entstehenden Öffentlichkeit sowie mit ihren politischen Funktionen auseinandersetzt) nutzbar gemacht werden.

122 Zusätzlich ergeben bei Habermas die Fixierung auf Politik und Schriftmedien sowie die kulturpessimistische Einschätzung der Massenmedien und Unterhaltungsindustrie wenig Anknüpfungspunkte für eine unvoreingenommene Filmgeschichtsschreibung. Müller und Segeberg sehen das ähnlich: Der Habermas'sche Öffentlichkeitsbegriff zielt auf eine «ebenso normative wie exklusive Idee einer an das Medium der Schrift gebundenen kritisch-emanzipatorischen politischen Öffentlichkeit» und neige bei der Beschreibung neuerer Phänomene (audio-)visueller Massenmedien zu «kulturkritischen Perhorreszierungen» (Müller/Segeberg 2008, 13).

123 Siehe Kapitel I.3.

124 Gerhards/Neidhardt 1991; vgl. auch Gerhards/Neidhardt 1990.

125 Gerhards/Neidhardt 1991, 41.

126 Gerhards/Neidhardt 1991, 34f.

127 Wimmer 2007, 127.

Im intermediären Kommunikationssystem Öffentlichkeit, wie es Gerhards und Neidhardt theoretisch entwerfen, bringen konkurrierende *Akteure/Kommunikatoren* (Personen und kollektive Akteure wie Regierungen, Parteien oder soziale Bewegungen) bestimmte *Themen* auf, äussern *Meinungen* zu diesen Themen (Kommunikationsinhalte) und kämpfen um *Aufmerksamkeit* und *Einfluss* beim Publikum (Meinungsbildung). Das *Publikum* ist hierbei nicht passiv, denn selbst in der massenmedialen Kommunikation kann es (durch Leserbriefe, Kaufen oder Nichtkaufen, Einschalten oder Ausschalten) Einfluss ausüben. Öffentliche Kommunikation kann demagogisch oder in rationaler Diskussion stattfinden und ist stets laienorientiert, das heisst allgemein verständlich. Als *Medium* der Öffentlichkeit fungiert in erster Linie die sprachliche Kommunikation; aber auch Bilder und andere Mitteilungsformen (Kommen oder Gehen, Klatschen oder Pfeifen, Sitzblockaden, Demonstrationen, Bombenanschläge) spielen eine Rolle, die von Gerhards und Neidhardt jedoch nur im Ansatz umrissen werden. Damit unterschätzen die Autoren die Macht der Bilder, die sich jenseits von Sprachlichkeit entfalten und nachhaltig wirken kann. Abgesehen davon konstituiert sich Öffentlichkeit bei Gerhards und Neidhardt als unmittelbarer oder mittelbarer Kommunikationszusammenhang; Kommunikation findet demnach unter Anwesenden oder (via Massenmedien) mit Abwesenden statt, wovon auch die *Reichweite* von Öffentlichkeit abhängt. Das Kommunikationssystem ist offen, das Publikum ist prinzipiell «unabgeschlossen» (*Grenzen/Zugang*). Dies bedeutet allerdings nicht, dass alle Themen und Meinungen diskutiert und alle als Kommunikatoren zugelassen werden (*Selektivität/gatekeeper*).¹²⁸

Metaphorisch gedacht, umspannt Öffentlichkeit nach Gerhards und Neidhardt eine Vielzahl unterschiedlich grosser *Foren*: Sie bilden sich zu bestimmten Themen, sind untereinander zum Teil vernetzt und existieren zeitlich verschieden lange (*issue-attention cycle*). Foren setzen sich jeweils aus einer *Arena* (Aktionsfeld der Akteure), einer *Galerie* (Ort des Publikums) und einer *back-stage* zusammen, der von *Ressourcen* (Geld, Macht, Prestige) und *Sponsoren* bestimmt ist. Ob Themen in solchen Foren Aufmerksamkeit gewinnen oder Meinungen sich durchsetzen, hängt mit den Kommunikationsinhalten, den angewendeten *Kommunikationsstrategien* und dem *Status des Kommunikators* (Prominenz und Meinungsführerschaft) zusammen.¹²⁹

Weitere *Strukturen* sowie eine *Rollendifferenzierung* beschreiben Gerhards und Neidhardt schliesslich in ihrem zentralen Konzept der *Öffentlichkeits-*

128 Gerhards/Neidhardt 1991, 40–63.

129 Gerhards/Neidhardt 1991, 58, 67–80.

ebenen. Unabhängig von der Forenstruktur lässt sich Öffentlichkeit damit nach der *Anzahl der Kommunikationsteilnehmer* und dem *Organisationsgrad* theoretisch in drei Ebenen gliedern: Auf unterster Stufe steht die *Encounter-Öffentlichkeit*. Sie umfasst einfache Interaktionssysteme wie mehr oder weniger spontane Begegnungen und Gespräche (am Arbeitsplatz, im Bus, am Stammtisch). Diese voraussetzungslose, offene und unverbindliche Form von Öffentlichkeit – für die Niklas Luhmann die charmante und treffende Bezeichnung «Kommunikation au trottoir» geschaffen hat¹³⁰ – ist durch die freie Fluktuation von Themen, Meinungen und Teilnehmern gekennzeichnet (niedrige Selektivität). Auf mittlerer Stufe ist die *Veranstaltungsöffentlichkeit* angesiedelt. Öffentliche Veranstaltungen (Vorträge, Podiumsdiskussionen, Wahlpartys, kollektive Proteste) sind thematisch zentriert; gewisse Rollen werden vorgegeben (Organisator, Sprecher, Diskussionsleiter). Die kommunikativen Möglichkeiten des Publikums sind indes eingeschränkt und der Lauf der Kommunikation deutlich vorstrukturiert. Durch diese strukturelle Basis steigt die Chance der Herstellung einer öffentlichen Meinung. Die Anzahl der an der Kommunikation Beteiligten ist grösser als auf der untersten Ebene, aber immer noch begrenzt. Im höchsten Grad organisiert ist die *massenmediale Öffentlichkeit*. Sie erreicht (als Zeitung oder Fernsehen) ein nicht-präsenes, in seinen Handlungsmöglichkeiten eingeschränktes Grosspublikum. Die von Profis geleitete massenmediale Kommunikation hat die Möglichkeit, die öffentliche Meinung breitflächig und kontinuierlich zu beeinflussen. In modernen Gesellschaften finden die Konstituierung von öffentlicher Meinung und ihre Wahrnehmung durch das politische System und die Bürger mehrheitlich auf der massenmedialen Ebene statt; ohne Massenmedien stellt sich Öffentlichkeit hier nicht ein.

Die drei Ebenen unterscheiden sich nach Gerhards und Neidhardt in Bezug auf ihre je spezifische Art der Informationssammlung, -verarbeitung und -verwendung, was zu unterschiedlichen *intermediären Funktionen* führt. Je höher der Organisationsgrad von Öffentlichkeit ist, desto grösser ist ihre funktionale *Leistungsfähigkeit*. Parallel dazu steigt die *Ausdifferenzierung der Leistungs- und Publikumsrollen*; aufseiten der Sprecher findet zusätzlich eine *Professionalisierung* statt. Der *Publikumseinfluss* wird mit zunehmender struktureller Verfestigung mittelbarer und geringer, und schliesslich sind höher organisierte Öffentlichkeitsformen eher für *externe Einflussnahme und Kontrolle* anfällig (beispielsweise Zensurmassnahmen). Alle drei Ebenen hängen in Gerhards' und Neidhardts Theorie wirkungsmässig eng zusammen und tragen zur Entstehung öffentlicher Meinun-

130 Luhmann 1986, 75.

gen bei: Die Öffentlichkeit der Massenmedien muss, um wirksam zu sein, «unten» wahrgenommen werden. Encounter- und Veranstaltungs-Öffentlichkeiten sind auch bei der Artikulation neuer Themen und Meinungen von Bedeutung. Umgekehrt brauchen diese Präsenzöffentlichkeiten den Zugang zur massenmedialen Ebene, um informiert zu sein. Gleichzeitig kann massenmediale Kommunikation die Bedeutung kleinerer und mittlerer Öffentlichkeiten steigern (beispielsweise durch die mediale Berichterstattung über politische Veranstaltungen).¹³¹

Teils im Anschluss an Gerhards und Neidhardt unternimmt das Nationalfondsprojekt *Krise und sozialer Wandel: Untersuchung von Medienereignissen in der Schweiz von 1910 bis 1994* unter der Leitung des Zürcher Soziologen und Publizistikwissenschaftlers Kurt Imhof den Versuch, Öffentlichkeit systematisch zu «vermessen».¹³² Gesellschaft sei, so Imhof, ohne Öffentlichkeit nicht denkbar. Die Öffentlichkeit mache für Subjekte einer Gesellschaft die Vorstellung des Kollektivsubjekts Gesellschaft erst möglich. So bilde Öffentlichkeit aus einzelnen Individuen eine Gesellschaft, in der sich diese Individuen orientierten und ihre Identitäten ausbildeten. Demnach fungiere Öffentlichkeit als «Medium der Selbstreferenz der Gesellschaft»: In der Öffentlichkeit «spiegelt sich die Gesellschaft», und nur «weil sie sich darin spiegelt, ist sie sich ihrer selbst bewusst».¹³³ In dieser Art der «Sicherung von Intersubjektivität», in der «Selektion» der von den staatlichen Institutionen zu bearbeitenden Themen und in der «Kontrolle dieser politischen Institutionen» sieht Imhof in Anlehnung an systemtheoretische Konzepte bei Luhmann und Gerhards/Neidhardt die zentralen *Funktionen* von Öffentlichkeit.

Für Forschende bedeute dies, dass «Gesellschaft über ihre Kommunikation zu erfassen» sei; Imhof erkennt in der Untersuchung der *öffentlichen politischen Kommunikation* – dem Konstituens der Öffentlichkeit – gar den «Königsweg zur Analyse der Gesellschaft».¹³⁴ Obwohl Öffentlichkeit im Grunde nicht ausschliesslich massenmedial gedacht wird, ist Öffentlichkeitsforschung hier Massenmedienforschung.

Anhand quantitativer wie qualitativer Inhaltsanalysen von mehrheitlich parteigebundenen Tageszeitungen aus der Deutschschweiz erschliesst das historisch-soziologische Forschungsprojekt milieuspezifische *Deutungskonfigurationen* und ihren zeitlichen Wandel. Eine besondere Aufmerksamkeit gilt den Wendepunkten sozialer Entwicklung, die an den um-

131 Gerhards/Neidhardt 1991, 49–57, 60 f., 64 f.

132 Ernst 1996; Imhof 1993; Imhof 1996; Imhof 2002; Imhof 2010^a; Romano 1993.

133 Imhof 1996, 4; vgl. auch Imhof 2010^a, 110–112.

134 Imhof 1996, 25; Imhof 2010^b, 58.

fangreichsten *Medienereignissen* und ihren *Relevanzstrukturen* festgemacht werden: Deutungskonfigurationen, die über die Definition von Zielvorstellungen und Identitäten zielgerichtetes Handeln ermöglichen, geraten in Imhofs Modell durch Modernisierungsprozesse zyklisch unter Anpassungsdruck; innovative Deutungsmuster aus politisch marginalisierten *autonomen Öffentlichkeiten* treten sodann verstärkt in Konkurrenz zu den bewährten kollektiven Weltinterpretationen und Leitbildern. Um Handlungsspielräume in *Krisen* wiederherzustellen, müssen schliesslich neue gesellschaftliche Deutungsmuster ausgehandelt werden. Solche Orientierungskrisen seien durch eine *Kommunikationsverdichtung* charakterisiert, die sich dadurch auszeichne, dass alle Kommunikationsteilnehmer über dieselben Themen diskutierten, diese aber unterschiedlich interpretierten.¹³⁵

Medien werden hier als *Reflektoren* und *Diffusionskanäle* gesehen, die Deutungskonfigurationen von *Kommunikationszentren* (Regierungen, Parteien, Verbände, Grossfirmen und auch Medienredaktionen selbst zählen dazu) übernehmen und verbreiten, gesellschaftliche Entwicklung solcherweise widerspiegeln *und* prägen. In dieser Perspektive ist Öffentlichkeit eine «besondere[...] Sphäre», die hinsichtlich ihrer *Institutionen*, ihrer *Struktur* und ihres *Inhalts* untersucht werden soll.¹³⁶

Im Kontext der Erosion der traditionellen Parteimilieus nach dem Zweiten Weltkrieg und der Beschleunigung des entsprechenden Niedergangs der parteigebundenen Gesinnungspresse ab den 1960er-Jahren konstatiert Imhof einen neuen «Strukturwandel der Öffentlichkeit».¹³⁷ Die politisch eigenständigen, aber vermehrt marktabhängigen heutigen Forums- und Boulevardmedien orientierten sich zunehmend an Kaufkraftgruppen, was zu einer «Zersplitterung öffentlicher Kommunikation in einem ständig wachsenden Medienkiosk», zur «Steigerung des Unterhaltungscharakters» und zu einer «an den perzipierten Aufmerksamkeitsbedürfnissen des Publikums» orientierten «Eigenlogik der Nachrichtenvermittlung und -aufbereitung» führe.¹³⁸

Wenngleich die im Rahmen von Imhofs Forschungsprojekt entstandenen Arbeiten den Unterhaltungselementen von Öffentlichkeit vor dem

135 Ernst 1996, 67 f., 72; Imhof 1993, 30–43, 54 f.; Imhof 1996, 11, 14, 20; Imhof 2010^a, 113.

136 Imhof 1996, 4.

137 Imhof 2010, 115.

138 Imhof 1996, 17, vgl. auch Ernst 1996, 73, 79 f. Im Zusammenhang mit der «Entbettung der Medien von ihren politischen und sozialen Bindungen» seien folgende Charakteristika der aktuellen öffentlichen Kommunikation bemerkenswert: «die Personalisierung, Privatisierung, Konfliktstilisierung und Skandalisierung, der Verlust an politisch-publizistischen Auseinandersetzungen über die Bedeutung und Bewertung von Ereignissen, der Resonanzverlust der Parlamente zu Gunsten der Exekutive und die Anpassung der politischen Akteure an die Medienlogiken» (Imhof 2010^a, 115 f.).

neuen Strukturwandel wenig Aufmerksamkeit schenken und das Kino als Mittel der öffentlichen politischen Kommunikation nicht in Betracht ziehen, ist Imhofs Bemerkung über die unterschätzte Rolle der *semiautonom*en Sphäre der Kunst in der öffentlichen politischen Kommunikation als möglicher Forschungsausblick sowie als Anknüpfungspunkt für filmhistorisch interessierte Öffentlichkeitsforschungen zu verstehen.¹³⁹ Des Weiteren weisen die Überlegungen zur selbstreferenziellen Qualität (qua Deutungskonfigurationen), zur Sozialisationswirkung¹⁴⁰ und zur identitätsbildenden Kraft von Öffentlichkeit¹⁴¹ den Weg zu einem auch Unterhaltungskommunikation integrierenden Ansatz von Öffentlichkeit – und führen damit ins Zentrum meiner eigenen filmhistorischen Fragestellung.

Beeinflusst durch die Entwicklungen in anderen Disziplinen und durch den Wandel der Forschungsfragen im eigenen Fachbereich, lässt sich in der Film- und Medienwissenschaft seit einigen Jahren eine Entwicklung hin zu Studien feststellen, die sich Öffentlichkeitsphänomenen widmen.¹⁴² Die in jüngerer und jüngster Zeit erschienenen Arbeiten sind meist rezeptionshistorisch ausgerichtet und haben eine zeitlich wie räumlich genauer bestimmte Kino- oder Filmöffentlichkeit zum Gegenstand.¹⁴³

Eine erste, in diesem Zusammenhang relevante Modifizierung des klassischen, «universell» verstandenen und politisch ausgerichteten Öffentlichkeitskonzepts liefert Knut Hickethier,¹⁴⁴ und zwar in zweierlei Hinsicht: Anstelle einer einzigen, durch den Singular bezeichneten Öffentlichkeit sieht Hickethier erstens die Öffentlichkeitsstruktur in der Praxis durch eine «Vielzahl medial definierter Öffentlichkeiten» geprägt. Seine Auffassung «pluraler Öffentlichkeiten» geht davon aus, dass die durch ihre jeweilige Medialität bestimmten Öffentlichkeiten als *partielle Kommunikationsräume* nicht mehr von allen Bürgern gleichartig genutzt werden.¹⁴⁵ Zweitens treten neben die *politische* Aufgabenzuweisung (Informationsvermittlung und

139 Imhof 1996, 14, 23 f.; Imhof 2010^a, 112 f.

140 Imhof 1996, 25; Imhof 2010^a, 120.

141 Imhof 1993, 40; Imhof 1996, 4; Imhof 2002, 41.

142 Noch um die Jahrtausendwende konnte ein augenfälliges Fehlen von am Öffentlichkeitsbegriff orientierten Studien konstatiert werden, obwohl für das Kino im Grunde zahlreiche Merkmale von Öffentlichkeitsbildung längst beschrieben worden waren. Führer, Hickethier und Schildt machen für diese Diskrepanz zwischen Theoriebildung und Gegenstandsforschung die Fixierung des filmwissenschaftlichen Diskurses auf die Durchsetzung des Films als Kunst sowie die Unterschätzung der interaktiven Qualität des Filmmediums verantwortlich (Führer/Hickethier/Schildt 2001, 8).

143 Andere Beiträge beschäftigen sich mit Film und Öffentlichkeitskonzepten oder nutzen diese für filmwissenschaftliche, filmhistorische oder fachlich verwandte Analysen (vgl. etwa Frost 2011; Fuhrmann 2002; Garnham 1992; Mackenzie 2004; Meyer 2004; Modisane 2010).

144 Hickethier 2002; Hickethier 2003; vgl. auch Führer/Hickethier/Schildt 2001.

145 Hickethier 2003, 207, vgl. auch Hickethier 2002, o. S.

Herstellung öffentlicher Meinung) eine *sozio-kulturelle Funktion* von Öffentlichkeit. Mediale Öffentlichkeiten seien zunehmend auch *Unterhaltungsöffentlichkeiten* und mit eigenen Funktionen versehen wie «z. B. emotionale Orientierung, allgemeine Weltorientierung, Sinnstiftung sowie Wertevermittlung und Wertefindung», die vom politischen Bereich nicht klar abzugrenzen seien.¹⁴⁶ Zur spezifischen Öffentlichkeit des Kinos gehören also nicht nur politische Effekte, sondern auch die *Produktions-* und vor allem die *Rezeptionsverhältnisse*. «Erlebnisse [...] und Erfahrungen [...], Gemeinsamkeiten und Gemeinschaften, die in diesem öffentlichen Raum des Kinos entstehen», machen Kinoöffentlichkeit im Grunde aus.¹⁴⁷

Die *Erlebnispotenziale* des Mediums und die Publikumsanwesenheit (*Präsenzöffentlichkeit*) betonend, untersucht Hickethier auf dieser Grundlage die deutsche Kinogeschichte und historische Filmrezeption in den 1950er-Jahren. In seinen beiden Texten zum Thema beschreibt er unterschiedlichste Facetten bundesdeutscher Kinoöffentlichkeit im Zeichen dieser (medien-)geschichtlichen Epoche: die Bedeutungssteigerung der Massenmedien für Meinungsbildung und Orientierungstiftung; den Zuwachs an Filmtheatern und die Steigerung der Besucherzahlen; kinematografische «Sonderformen» wie Wanderkino, Aktualitätenkino oder Filmklub; die Zusammensetzung und Praktiken des Kinopublikums; psychologische und emotionale Effekte des Kinobesuchs; die staatliche Reglementierung zur Sicherung der bestehenden Verhältnisse (Normen und Werte) sowie die wachsende Kritik an diesen Restriktionen; die – medial, im Kinosaal und auf der Strasse ausgetragenen – Konfliktfälle um Filme einzelner Regisseure; die Filmpublizistik und das Entstehen einer intellektuellen Filmkritik sowie den Besucherrückgang im Kino und die Diversifizierung der Aufführungsorte von Filmen Ende der 1950er-Jahre infolge veränderter Publikumserwartungen, gesteigerter Fernsehnutzung, erhöhter Mobilität oder musikalischer Unterhaltungsalternativen.¹⁴⁸ Resümierend bemerkt Hickethier, dass das Kino der 1950er-Jahre neben den auf das Medium bezogenen politischen Debatten «auch eine zentrale Sozialisationsinstanz» darstellte, «die ihre Basis im Öffentlichkeitscharakter des Kinos» hatte. Das Kino stellte sich damit «gegen die Sozialisation im privaten Bereich des Elternhauses und gegen die Sozialisation in den nichtöffentlichen Institutionen der Schule».¹⁴⁹ In den 1960er-Jahren habe dann eine tief greifende Neustrukturierung der Kinoöffentlichkeit stattgefunden.¹⁵⁰

146 Hickethier 2003, 214, vgl. auch Hickethier 2002, o.S.

147 Hickethier 2002, o.S.

148 Hickethier 2002, o.S.; Hickethier 2003, 216–219; vgl. auch Hickethier 2000.

149 Hickethier 2002, o.S.

150 Hickethier 2002, o.S.

Wenngleich Hickethier hier kein geschlossenes theoretisches Konzept und Vorgehen für Öffentlichkeitsanalysen entwickelt, ist der von ihm geleistete Einbezug des bisher vernachlässigten Bildmediums Kino sowie die Verzahnung kultureller, sozialer und politischer Öffentlichkeitsfunktionen, die nicht zuletzt auf emotionalen Erfahrungen beruhen, theoretisch von grosser Bedeutung. Auch die anschaulich dargelegte Bandbreite möglicher Öffentlichkeitsphänomene ist für die rezeptionshistorische Forschung instruktiv, wobei freilich auch die Gefahr einer zu breiten theoretischen Modellierung von Kinoöffentlichkeit aufscheint.¹⁵¹

Das bisher elaborierteste, in mehreren filmhistorischen Publikationen entworfene und empirisch erprobte Beschreibungsmodell von Kinoöffentlichkeit stammt von Corinna Müller und Harro Segeberg.¹⁵² Sie schlagen vor, dort von Öffentlichkeit zu sprechen, «wo Akteure in bestimmten [physisch existenten oder medial generierten] Räumen mit Hilfe bestimmter Medien eine kommunikative Verständigung über die in ihrer Gesellschaft geltenden Werte, Normen und Sozialrituale anstreben».¹⁵³ In pointierter Abgrenzung zu Habermas¹⁵⁴ plädieren Müller und Segeberg – im Prinzip ähnlich wie Hickethier, jedoch stärker quellenbasiert und mit einem mir historisch und thematisch näherliegenden Fokus – für einen medial und kulturell erweiterten Öffentlichkeitsbegriff: Spätestens seit der Etablierung der technischen Massenmedien um 1900 sei von «medial sehr unterschiedlich geprägte[n] Formen» von Öffentlichkeit auszugehen (wofür der Begriff *Teilöffentlichkeiten*¹⁵⁵ vorgeschlagen wird).¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang stelle die schnelle und weite Verbreitung des Kinos einen zentralen Schritt auf dem Weg zur Medienmoderne dar, die sich unter anderem dadurch auszeichne, dass die im frühen 20. Jahrhundert «neuen Medien» die Reorganisation sozialer Hierarchien nicht nur darstellten, sondern durch den Einbezug neuer Publikumsschichten auch selbst beförderten. Demnach sei bei entsprechenden Untersuchungen die schrift- und bildungskulturelle Fixierung à la Habermas als nicht zielführend aufzugeben. Überdies

151 Hickethiers inhaltliche Erkenntnisse zur Kinoöffentlichkeit der 1950er-Jahre müssen hier nicht diskutiert werden. Kritisieren liesse sich, dass mediale Phänomene, die zum Teil bis in die Anfänge der Kinematografie zurückreichen, exklusiv in den 1950er-Jahren verortet werden.

152 Müller 2000; Müller 2008; Müller/Segeberg 2008; Müller/Segeberg 2009; Segeberg 2008; Segeberg 2009; vgl. auch Segeberg/Klingler 2017.

153 Müller/Segeberg 2008, 18; vgl. auch Müller/Segeberg 2009, 115.

154 Müller/Segeberg 2008, 7–9, 12 f., 18; Müller/Segeberg 2009, 114 f.

155 Der Begriff der «Teilöffentlichkeit» wird ebenfalls verwendet, um abgesehen von der medialen eine Unterscheidung nach regionaler Verbreitung oder sozialer Sphäre vorzunehmen (Segeberg 2009, 8).

156 Müller/Segeberg 2008, 9.

bedeute Öffentlichkeit im Bereich der industriell organisierten, populären Medienkultur, dass in ein Konzept von *kultureller Öffentlichkeit* neben Prozessen *politischer Meinungsbildung* auch die politisch zweckfreie *Unterhaltung* einbezogen werden müsse.¹⁵⁷ Des Weiteren könne natürlich nicht davon ausgegangen werden, dass die Publikumsinteressen den entscheidenden Machtfaktor im Kommunikationssystem Kinoöffentlichkeit darstellten, dennoch übe das Kinopublikum einen nicht zu unterschätzenden Einfluss aus. So seien etwa beim Misserfolg aufwendig lancierter Grossfilme *rückbezügliche Wirkungsprozesse* am Werk.¹⁵⁸

Kinoöffentlichkeit meint bei Müller und Segeberg folglich:

[1.] die Gesamtheit aller topografischen, ökonomischen, programmästhetischen und rezeptionshistorischen Faktoren, die im Rahmen dauerhaft präsenter eigener Veranstaltungsöffentlichkeiten die Produktion, Distribution, Präsentation und Rezeption von Filmen ermöglichen und steuern; [...] [2.] die Gesamtheit aller kulturellen Institutionen, in denen die Öffentlichkeit des Kinos in der Form einer reflexiven Begleitöffentlichkeit kommentiert (Presse), reflektiert (Kinodebatten) und reglementiert (Polizeiberichte, Zensur) wird [...] [u]nd schliesslich [3.] die strategisch anvisierten und/oder tatsächlich erreichten Publikumsschichten des Kinos.¹⁵⁹

Gegenüber einem engeren, medienspezifischen Begriff von Kinoöffentlichkeit, der im Grunde direkt an das Medium Film oder den Vorführort

157 Müller/Segeberg 2008, 9–19; Müller/Segeberg 2009, 115.

158 Müller/Segeberg 2008, 10–12; vgl. auch Führer/Hickethier/Schildt 2001, 15–18; Hickethier 2003, 215; Müller/Segeberg 2009, 118.

159 Segeberg 2008, 2. An anderer Stelle ist einer Variante dieser theoretischen Definition zusätzlich ein historischer Entwicklungsverlauf eingeschrieben: Kinoöffentlichkeit sei zunächst, zum Beispiel im Variété, auf bereits existierende «Versammlungsöffentlichkeiten» und erst dann auf eine eigene, dauerhaft präsente «Veranstaltungsöffentlichkeit» bezogen gewesen (Müller/Segeberg 2008, 17). Diese begriffliche Unterscheidung beschreibt ein mediengeschichtliches Phänomen, ist meines Erachtens theoretisch aber unfruchtbar und potenziell problematisch. Erstens sollte bei der Bildung neuer Komposita mit dem Öffentlichkeitsbegriff, insbesondere wenn es sich nicht um theoretische, sondern um reine Beschreibungskategorien handelt, Zurückhaltung geübt werden (vgl. auch Requate 1999, 6f.). Zweitens sind die beiden von Müller und Segeberg gesetzten Begriffe verwirrend, weil sie das theoretische Modell der drei Öffentlichkeitsebenen von Gerhards und Neidhardt betreffen und in der kommunikationswissenschaftlichen Forschung synonym verwendet werden (Donges/Imhof 2005, 152). Eine vergleichbare Vermischung von Theorieentwicklung und filmhistoriografischer Beschreibung findet sich an einer weiteren Stelle, wo unmittelbar nach der Darlegung des Modells von Gerhards und Neidhardt die Encounter-Ebene tendenziell dem frühen Kino zugeordnet wird (Müller/Segeberg 2008, 14). Aus theoretischer Perspektive ist hingegen hervorzuheben, dass Kinoöffentlichkeit grundsätzlich auf allen drei Ebenen stattfinden kann. In einem konkreten, zu untersuchenden Fall wäre dann freilich trotzdem eine Gewichtung vorzunehmen, wobei aber auch in der Epoche nach dem *early cinema* die Begegnungsöffentlichkeit vor, während und nach dem Kinobesuch nicht verharmlost werden sollte.

gekoppelt ist (Kommunikation *mittels* Film beziehungsweise *im* Kino), zeigt sich Kinoöffentlichkeit hier also weiter gefasst als Kommunikation auch in sachlich-thematischem Zusammenhang mit dem Kino, als Kommunikation *über* das Kino (ebenfalls im weiteren Sinne des französischen Ausdrucks *cinéma*). Diese von *unterschiedlichen* Medien geprägte öffentliche Kommunikation bezieht sich demnach medial und/oder inhaltlich auf die *Produktion, Distribution, Präsentation, (Zuschauer-)Rezeption* und *Reflexion* von Filmen.¹⁶⁰

Vor diesem theoretischen Hintergrund widmet sich Müller im Rahmen eines regional fokussierten Forschungsprojekts zum frühen Kino der empirischen Fragestellung, warum um 1913 das Kino Hamburgs in der *kulturellen öffentlichen Meinung* (die Presse gilt gleichzeitig als Akteur und Rezipient derselben) ungewöhnlich hoch angesehen war. Von dieser Frage ausgehend, untersucht die Autorin die Entstehung und Etablierung lokaler Kinoöffentlichkeit im Vergleich der beiden Städte Berlin und Hamburg. Als Einzelaspekte einer *konfrontativen* oder eben *integrativen* Emergenz von Kinoöffentlichkeit analysiert sie hierzu unter anderem das Aufkommen ortsfester Kinos, den Umgang mit jugendlichem Kinokonsum, die Integration des Kinos in die bestehende Stadtkultur, Strukturen im Printmedienwesen oder die kulturellen Kriterien zur Anerkennung des Films als Kunstform. Hieraus wird klar, dass sich in Hamburg bereits das erste Auftreten der Kinematografie in Teilöffentlichkeiten vollzog, die als Veranstaltungsorte einer allgemein akzeptierten Vergnügungskultur längst etabliert waren. Die grossen, angesehenen Varietés und der Hamburger Dom, das alljährlich vor Weihnachten stattfindende Volksfest mit zahlreichen Schaustellern, hätten, wie Müller erläutert, nicht den Ruf eines billigen Vergnügungs-Rummels besessen. So gesehen habe Hamburg das Aufkommen von Wanderkinos nicht als dubiose Schaustellung, sondern als eine moderne und ‹seriöse› Attraktion erlebt.¹⁶¹

In einem weiteren, zeitlich anschliessenden Forschungsprogramm zum nationalsozialistischen Kino in Hamburg untersucht Segeberg sogenannte *Parallelöffentlichkeiten* des Kinos, *Paratexte* sowie *Einstellungsmuster* von Zuschauern als Teilaspekte von Kinoöffentlichkeit. Bei den Parallelöffentlichkeiten handelt es sich um verschiedene Vorfühkontexte mit je eigenen Präsentations-, Rezeptions- und Reflexionsbedingungen (kommerzielle Kinos, Schulfilmveranstaltungen, Soldatenkinos etc.).¹⁶² Von den systematisch ausgewerteten Inseraten, Filmkritiken, Leitartikeln, Produktionsberichten und dergleichen wird angenommen, dass sie als paratex-

160 Müller/Segeberg 2008, 9 f., 17, 19, 23; Segeberg 2009, 9 f.

161 Müller 2008, 105 f.; vgl. auch Müller/Segeberg 2008, 23.

162 Segeberg 2008, 2 f.

tuelle Begleitprodukte eine den Film «nicht nur annoncierende, sondern mitorganisierende Form von Kommunikation» aufbauen.¹⁶³ Als Einstellungsmuster bezeichnet Segeberg aktive Zuschauerhaltungen im «mediopolitischen» System des NS-Kinos (Begeisterung, Kritik, Vergessenheit etc.); er erhebt sie anhand von Briefen, Tagebüchern und anderen Aufzeichnungen und versteht sie als idealtypisches «Rezeptionskondensat».¹⁶⁴

Auch wenn Müllers und Segebergs konzeptuelle Überlegungen zur Kinoöffentlichkeit von der filmhistorischen Forschung der letzten Jahre aufgenommen wurden und sie eine wertvolle Grundlage für meine Studie bilden, so kann ich den Autoren doch nicht in allen Punkten folgen.¹⁶⁵ Besonders möchte ich – neben dem historiografischen Fokus auf kinematografische Darbietungsformen, die Zuschauerrezeption und die reflexive Begleitöffentlichkeit – der analytischen und interpretatorischen Arbeit an den Filmen selbst, um die herum sich Kinoöffentlichkeit letztlich bildet, deutlich mehr Bedeutung beimessen. Ein Öffentlichkeitskonzept, das dies tut, soll hier abschliessend zur Darstellung gebracht werden.

In ihrem Aufsatz über *Filme, die (etwas) bewegen*, gemeint sind wirkungsmächtige Produktionen des aktuellen internationalen Filmschaffens, ergänzt Margrit Tröhler die bestehenden Vorstellungen von Kinoöffentlichkeit (Hickethier, Müller/Segeberg) gleich um mehrere Aspekte, die auch der historischen Film- und Kinoforschung dienlich sein können.¹⁶⁶

Tröhlers Öffentlichkeitskonzept – sie spricht von «Filmöffentlichkeit» – basiert in Anschluss an Hickethier auf der Überlegung, dass sich das Kino und die Filmrezeption heute weniger denn je von anderen medialen Teilöffentlichkeiten abgrenzen liessen: Die Öffentlichkeit des Kinos setze sich gegenwärtig «breit auch ausserhalb des Kinos» fort und die Konsumationsorte von Filmen hätten sich multipliziert (*mediale Vielschichtigkeit/Transmedialität*).¹⁶⁷ Ausserdem zirkulierten die Filme infolge digitaler Technologien als Ganzes, in Teilen oder «mutier[t]» (bearbeitet), und die Richtungen der Interaktion seien oft «unüberschaubar» geworden.¹⁶⁸ In diesem Zusammenhang verweist sie auf die *Hybridität* und auf *dezentrierte Machtgefüge* von Filmöffentlichkeit.

Die «Funktionen und Lesarten von Filmbildern» umfassen nach Tröhler transmedial die «verschiedensten Manifestationen» wie Ausschreitun-

163 Segeberg 2009, 11.

164 Segeberg 2008, 4f.

165 Siehe Fussnote 159.

166 Tröhler 2010; vgl. auch Tröhler/Zutavern 2014.

167 Tröhler 2010, 122f.

168 Tröhler 2010, 121, 123.

gen und andere Aktionen nach Filmvorführungen, staatliche Reglementierungen und Dekrete, Debatten und Berichterstattungen in Zeitungen oder im Internet sowie weitere kulturelle Erzeugnisse non-verbaler Art, indem etwa «Bilder auf Bilder» antworten.¹⁶⁹ Da Filme oft «weitere (Film-) Bilder und Bildpraktiken» hervorrufen und Rezeptionsphänomene über die «emotionale Bewegtheit» und die «sprachliche Ebene» hinausweisen, ist es Tröhler ein zentrales Anliegen, neben den *diskursiv-sprachlichen Reaktionen* auch *nicht-sprachliche Praktiken* wie Bilderpraktiken, manifeste Handlungen, «materielle» Auswirkungen oder soziale Praktiken der Rezeption zu berücksichtigen.¹⁷⁰

Als dritten Aspekt einer konzeptuellen Erweiterung des Öffentlichkeitsbegriffs betont Tröhler unter Rückgriff auf Negt/Kluge, Hansen und Staiger, dass Kino- respektive Filmöffentlichkeit «bis zu einem gewissen Grad als «alternative Sphäre» [...] mit ihren eigenen sozialen, formalen und strukturellen Bedingungen» gesehen werden kann und dass die Filmrezeption *letztlich unkontrollierbar* und «die individuellen und sozialen Akteure eigenwillig» sind.¹⁷¹

Die Öffentlichkeit des Films sieht Tröhler demnach als ein ebenso weitgefächertes wie unkontrollierbares Phänomen. Es verbindet «Diskurse und Praktiken der verschiedensten Ordnungen in einer transmedialen und transnationalen Dynamik, die mehrdimensional funktioniert und höchstens partiell unilaterale Kausalitäten sichtbar macht».¹⁷² Diese disparate Rezeptionsdynamik entspreche den «vielen und je nach Kontext variablen» *gruppenspezifischen* oder auch *individuellen* Wahrnehmungsweisen von Filmen.¹⁷³ Die wirkungsmächtigen Filme, und das seien nicht wenige, berührten ihre Zuschauer emotional, moralisch und/oder politisch. In den entsprechenden «Konfliktfälle[n] und Kontroversen» erkennt Tröhler – das ist eine Parallele zu Imhofs Beschreibung der selbstreferenziellen Qualität der Öffentlichkeit – «kondensierte Momente einer gesellschaftlichen Befindlichkeit».¹⁷⁴

Für mein Projekt von methodischem Interesse ist Tröhlers Auffassung, wonach bei der Rekonstruktion der Bedingungen konkreter Filmöffentlichkeiten ein «beschreibendes Vorgehen über Fallgeschichten» angebracht ist.¹⁷⁵ Mit einer Perspektive, die *Texte*, *Paratexte* und *Kontexte* integriere, könne man versuchen, «Produktions- und Rezeptionskontexte

169 Tröhler 2010, 120 f.

170 Tröhler 2010, 117, 123, vgl. auch 118–122, 124, 131 f.

171 Tröhler 2010, 122, 129.

172 Tröhler 2010, 131 f.

173 Tröhler 2010, 132.

174 Tröhler 2010, 120, vgl. auch 122, 131.

175 Tröhler 2010, 123.

in einem dynamischen kulturellen Feld zu einer bestimmten Zeit» zu verankern.¹⁷⁶ Der Rezeptionsbegriff sei zwischen den «stilistischen Adressierungen und abstrakten Annahmen hinsichtlich der rezeptiven, institutionellen Rahmenbedingungen auf der einen Seite» und den «konkreten, sozial verankerten und ereignishaften Manifestationen und Bewegungen auf der anderen» situiert.¹⁷⁷ Tröhler nähert sich den verschiedenen Bewegungsmomenten und Wirkungen von Filmbildern also sowohl über die *filmische Analyse* der Objekte, die als Auslöser gelten, wie auch über die *historische Analyse* der kulturellen, sozialen und politischen Kontexte. Die Auswirkungen von Filmen präsentieren sich dabei in der Form «kleiner Ereignisse in einer Kette oder besser in einem Netz von einzelnen Vorfällen».¹⁷⁸ Die «verschlungenen» *Handlungsketten* von Filmöffentlichkeiten werden von Tröhler als «Medienereignisse» besprochen, dies auch deshalb, weil unsere Kenntnis derartiger Rezeptionspraktiken und -diskurse oft auf Medienberichte beschränkt sei.¹⁷⁹

Die Erweiterung von Kinoöffentlichkeit im Konzept der Filmöffentlichkeit zielt bei Tröhler auf die Rezeption zeitgenössischer Filme im Umfeld der neuen Medien. Die Hybridität von Filmöffentlichkeit (die Auflösung der Einheit der einzelnen filmischen Produktion, welche die Öffentlichkeit bewegt) sowie die Multiplikation der Konsumationsorte audiovisueller Medien (das Kino ist nicht mehr der alleinige Ausgangspunkt und die Referenz der öffentlichen Diskussion) sind tendenziell neuere Entwicklungen.¹⁸⁰ Die anderen von Tröhler behandelten Punkte (Transmedialität, Transnationalität, Dezentralisierung von Macht, unkontrollierbare Funktionen/Mehrdimensionalität, Rezeptionspraktiken etc.) sind, wie sich zeigen wird, medienhistorisch nicht auf das aktuelle Kino beschränkt und lassen sich auch mit einem (entsprechend modifizierten) Konzept von *Kinoöffentlichkeit* erfassen, was Tröhler wohl nicht bestreiten würde.

Obschon es in der Filmgeschichtsschreibung Ansätze einer öffentlichkeitstheoretischen Reflexion gibt, wie die hier referierten Texte zeigen, sind bisher weder umfassende theoretische Konzepte oder Synthesen entworfen worden, die weiteren Forschungsprojekten zur Verfügung stünden, noch

176 Tröhler 2010, 124.

177 Tröhler 2010, 123 f.

178 Tröhler 2010, 124.

179 Tröhler 2010, 120 f.

180 Allerdings gab es bereits im Ersten Weltkrieg Propagandafilme, die durch die Verwendung und Bearbeitung von erbeutetem Filmmaterial oder durch Zitierung bekannter Motive auf Produktionen der Gegenseite «antworteten», und es war eine durchaus verbreitete Praxis, Filme umzuschneiden, um sie lokalen Bedürfnissen anzupassen (siehe Kapitel III.3).

ist ein filmwissenschaftlicher Konsens darüber entstanden, welche kommunikativen Phänomene Kinoöffentlichkeit als Untersuchungsgegenstand oder analytisches Konzept genau umfassen könnte. Dies ist kein Nachteil, ist doch gerade für die (film-)historische Forschung zentral, dass ihre theoretischen Modelle in der Konfrontation mit den Untersuchungsobjekten, deren historischen Kontexten und den verfügbaren Quellen konstruiert und geschärft werden.¹⁸¹ Insofern geht es nun darum, die hier erarbeiteten theoretischen Grundlagen in ein an die spezifische Konstellation meines Projekts angepasstes Konzept zu überführen.

181 David Bordwell spricht im Zusammenhang mit solchen Theorien mittlerer Reichweite von «middle-level research» (Bordwell 1996, 27).

1.3 Kinoöffentlichkeit als Rahmenkonzept

Öffentlich ist Kommunikation dann, wenn sie *potenziell vor aller Augen und Ohren* stattfindet, das heisst, der Möglichkeit nach allgemein zugänglich ist. Diese unter anderem auf Habermas gründende Bestimmung von Öffentlichkeit ist als einer der wenigen Aspekte in den unterschiedlichen Theoriemodellen allgemein anerkannt und es soll ihr auch hier nicht widersprochen werden. Folglich grenzt sich Öffentlichkeit auf der einen Seite gegen das Terrain des Privaten ab, auf der anderen Seite gegen das Arkana der Macht, das Geheimnis im Bereich des Politischen.¹⁸²

Die Funktionen oder, begrifflich angemessener, die *möglichen Auswirkungen* dieser öffentlichen Kommunikation werden in meinem Projekt nicht ausschliesslich systemtheoretisch verstanden als Vermittlung bestimmter Themen und öffentlicher Meinungen an das politische System und <zurück> an die einzelnen Individuen der Gesellschaft (Gerhards/Neidhardt, Imhof). Ebenso bedeutend ist die Beeinflussung der gesellschaftlichen Normen, Werte und Wahrnehmungsweisen sowie des entsprechenden kulturellen, sozialen und politischen Handelns. Mit der qualitativen Einwirkung (inhaltliche Ausgestaltung) und dem quantitativen Einfluss (Verbreitungsgrad) von Kinoöffentlichkeit auf politische Überzeugungen, aussenpolitische Sympathien, Feindbilder, Vorstellungen von Nation, religiöse Sinnstiftungen, gesellschaftliche Normen, ethische Orientierungen, Identitäten, soziale oder geschlechtsspezifische Rollenmuster, Lebensentwürfe, kulturelle Geschmacksbildung und dergleichen erstreckt sich das theoretische Modell (wie von Hickethier, Müller/Segeberg und Tröhler gefordert und bei Imhof implizit angelegt) sowohl auf das Gebiet der *politischen Kommunikation* als auch auf die *Kultur*, die *Unterhaltung* und die lebensweltliche *Alltagskommunikation*.

In den referierten Öffentlichkeitstheorien klingt mehrfach eine *realitätsschaffende Kraft von Öffentlichkeit* an. *Deutungsmuster* (hier als weiter Oberbegriff verstanden), die in einer Gesellschaft bestehen und mit der öffentlichen Kommunikation zusammenhängen, haben die Realität zur Grundlage und erzeugen sie gleichzeitig. Auf den hier ins Spiel kommenden Foucault'schen Diskursbegriff verweisen Tröhler und in Relation zu den Studien Imhofs auch Andreas Ernst. Wie Letzterer ausführt, steht

182 Habermas 1990 [1962], 156; vgl. auch Führer/Hickethier/Schildt 2001, 14; Gerhards/Neidhardt 1991, 61; Hickethier 2003, 204, 211–214; Kaelble/Kirsch/Schmidt-Gernig 2002, 21 f.; Wimmer 2007, 30, 48–50. Mit Blick auf die privat konstituierten und politisch wirkungsmächtigen Verbände, geselligen Vereine oder Klubs sowie auf die sozialen Räume von Frauen betont Hans-Ulrich Jost für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg jedoch die oft unscharfe Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit (Jost 1996, 47–49, 52, 55, 58 f.).

die aktuelle Öffentlichkeitsforschung im Zeichen des *linguistic turn*: Entscheidend ist die simple Tatsache, dass Menschen sich die Welt sprachlich vermittelt aneignen, weil Sprache die Vorstellungen formt, die sie von der Welt haben. Für das historische Verständnis des menschlichen Handelns ist es folglich zentral zu wissen, wie Akteure die damalige Realität interpretierten und intersubjektiv erfassten. Öffentlichkeit(en) zu produzieren, bedeutet nach Ernst, «das Sagbare vom Unsagbaren [zu] unterscheiden, das Gültige vom Ungültigen und damit das Eigene vom Anderen [zu] trennen»; demnach «stehen gesellschaftliche Akteure nicht einer an sich gegebenen Realität gegenüber, sondern generieren die Welt über Deutungsprozesse». ¹⁸³ In meiner Studie möchte ich bei der Analyse solcher Muster und Prozesse zusätzlich zur Sprache auch die Bildwelt mit einbeziehen. Auf das Verhältnis von Öffentlichkeit und Diskurs werde ich weiter unten zurückkommen und dort auch auf performative Praktiken eingehen. ¹⁸⁴

Öffentlichkeit erschafft über Deutungsmuster die Welt nicht nur, sondern sie reflektiert und transformiert sie auch. Die Verfasstheit einer geografisch und zeitlich situierten Gesellschaft steht also in einem wechselseitigen Verhältnis zu ihrer (Kino-)Öffentlichkeit, spiegelt sich mitunter in ihr (Imhof, Tröhler). Dieser *selbstreferenzielle Effekt* gewährleistet nicht zuletzt dem Forschenden einen analytischen Zugriff auf die Gesellschaft via Öffentlichkeit (Imhof). Das heisst, dass anhand der Art und Weise, wie Filme inhaltlich und formal gestaltet sind, wie Filme einem Publikum präsentiert werden, wie die Zuschauerschaft die filmischen Angebote rezipiert und wie im massenmedialen Begleitdiskurs Filme und das Kino wahrgenommen werden, historische Aussagen zur entsprechenden Gesellschaft oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen möglich sind. In diesem Zusammenhang stehen hauptsächlich die populären Vorführorte und publikumswirksamen Unterhaltungsfilm im Zentrum des Interesses.

Grundsätzlich existieren *individuelle* und *gruppenspezifische Lesarten von Filmen*, ¹⁸⁵ die sich durch eine potenziell unendliche Vielfalt und Wider-

183 Ernst 1996, 65, 67; vgl. auch Jäger 2006, 83–89.

184 Siehe Kapitel I.4.

185 In der Praxis findet Filmrezeption natürlich individuell statt: Es sind Individuen, keine Gruppen, die Filme wahrnehmen. Da Rezeption in einem bestimmten historischen Kontext stattfindet, wozu auch die soziale Herkunft des Publikums oder (in bestimmten Kreisen verbreitete) politische Überzeugungen zählen, lassen sich auf theoretischer Ebene Gruppen konstruieren, innerhalb derer Filmen intersubjektiv weitgehend identische Bedeutungen zugeschrieben werden. Dies schliesst individuell abweichende Wahrnehmungsweisen von Filmen – die in filmhistorischen Quellen aber nur in den seltensten Fällen Spuren hinterlassen und deshalb kaum zu rekonstruieren sind – freilich nicht aus (vgl. auch Kessler 2000, 76, 84; Lefebvre 1995; Winter/Nestler 2010, 100).

sprüchlichkeit auszeichnen. Dennoch wird davon ausgegangen, dass es in bestimmten historischen *Kontexten* gesamt- oder teilgesellschaftlich bestimmte *dominante Formationen von Filmrezeption* gab und dass sich diese rekonstruieren lassen. Ausgangspunkt des hier vertretenen Konzepts von Kinoöffentlichkeit ist ein Zuschauermodell, das es erlaubt, die historische Rezeption von Filmen im Rahmen des gegebenen kulturellen, sozialen und politischen Kontexts zu rekonstruieren: zum einen anhand der filmischen Angebote (Inhalte und Formen) und abstrakter *Annahmen* hinsichtlich der von diesen *Texten* ausgehenden rezeptiven Prozesse. Zum anderen bilden einzelne konkrete *Rezeptionszeugnisse* die Basis für Aussagen zur historischen Filmrezeption. Insofern können bei der rezeptionshistorischen Analyse bestimmte Wahrnehmungsweisen von Filmen als plausibel gelten, beispielsweise auf der Grundlage von intertextuellen oder ideologischen Bezügen, von denen für einen bestimmten Ort und für eine bestimmte Zeit angenommen werden kann, dass ein wesentlicher Teil des Publikums sie erkennen konnte. Im Idealfall bestätigen historische Quellen die Möglichkeit oder Dominanz gewisser Interpretationsmuster.

Darüber hinaus stellt die Ausrichtung des Projekts auf aussen-, identitäts-, gesellschafts- und kulturpolitische Fragestellungen als (ganz wesentlicher) Bestandteil der öffentlichen Kommunikation im und über das Kino eine gewisse gesellschaftliche Relevanz der untersuchten Öffentlichkeitsaspekte sicher. Rein individuelle Befindlichkeiten und marginale Rezeptionsweisen von Filmen stehen hier nicht zur Diskussion.¹⁸⁶ In dieser Hinsicht stellt mein Konzept von Kinoöffentlichkeit eine *teilweise Repolitisierung* des von der Filmwissenschaft in den letzten Jahren kulturell erweiterten Öffentlichkeitsmodells (Hickethier, Müller/Segeberg und Tröhler) dar. Dennoch würde ich aber nicht so weit gehen, das Credo von Gerhards und Neidhart, wonach Öffentlichkeit «in der Topographie der Gesellschaft an zentraler Stelle im Vorhof zur Macht» verortet sei, uneingeschränkt auf die Kinoöffentlichkeit zu übertragen.¹⁸⁷ Zwar rührt Kinoöffentlichkeit an Fragen von Macht und Politik, ist aber meist nur Teil eines Ensembles anderer Medien und Diskurse sowie öffentlicher und nicht-öffentlicher Praktiken.

186 Filmrezeption findet – auch gruppenspezifisch – auf einer kognitiv-intellektuellen und auf einer sinnlich-emotionalen Ebene statt. Fragen der Bedeutungskonstruktion und der politischen oder sozialen Effekte von Filmen beziehen sich in der vorliegenden Studie tendenziell stärker auf die erstgenannte Ebene. Dennoch kommt beispielsweise Affekten, die von gewalt- oder actionhaltigen Darstellungen ausgehen, in kriegerischen Propagandafilmen eine bestimmte Funktion zu. Gefühl und Politik stehen in einem Zusammenhang. Staiger unterstreicht diesen Konnex von Affekt und Kognition: In einem neueren Aufsatz über «socially constituted politics of affect» verweist sie auf die bedeutende Rolle von Emotionen bei der filmischen Erfahrung, bei Bedeutungszuschreibungen und bei der Bewertung von Filmen (Staiger 2010, 86).

187 Gerhards/Neidhardt 1991, 40.

So wurde während des Ersten Weltkriegs – dies als konkretes Beispiel – die Debatte um deutsche Kriegsverbrechen sowohl in Zeitungen oder Illustrierten als auch in nicht-fiktionalen Filmen oder Spielfilmproduktionen geführt. Dabei kam es zu transmedialen Bezugnahmen, indem etwa auf bestimmte Filmwerke nicht nur mit weiteren Filmen, sondern auch mittels anderer Medien öffentlich reagiert wurde. Daneben existierte ein Instrumentarium an speziellen Abwehrmassnahmen gegen unerwünschte Filme, das vor allem im Verborgenen zur Anwendung gelangte.¹⁸⁸

Auf den hohen Stellenwert und die Weitläufigkeit solcher das Kino oder gewisse Filme «begleitender» Diskurse und Praktiken wiesen die Eingangszitate dieses Teils hin. Bedeutsam ist zudem, dass bei der Untersuchung von Kinoöffentlichkeit auch mit Kommunikation unterhalb der Publikationsschwelle (Gerüchten und dergleichen) zu rechnen ist (die quellenmässig jedoch meist nur über Printprodukte erschlossen werden kann). Für die Zeit des Ersten Weltkriegs legen dies die Aussagen von Vira B. Whitehouse nahe, denn «printed news was supplemented by rumor». Die US-amerikanische Propagandaverantwortliche in der Schweiz verweist in ihrem kurz nach Kriegsende erschienenen Erlebnisbericht mehrfach auf die Relevanz dieser Art von Kommunikation: «In Switzerland rumor flourished. Its swiftness and accuracy were marvelous. It outstripped trains.»¹⁸⁹

Vor diesem Hintergrund sehe ich in der Kinoöffentlichkeit ein *medial und/oder thematisch auf das Kino bezogenes* (Müller/Segeberg, Tröhler) *Kommunikationssystem* (Gerhards/Neidhardt). Kinoöffentlichkeit ist demnach ein Gebilde verschiedener, untereinander in komplexer Beziehung stehender Kommunikationselemente. Mit der genaueren Charakterisierung durch den Kinobezug ist zum einen eine *medial* direkt von der Institution Kino oder einzelnen Filmen *ausgehende* Kommunikation gemeint (beispielsweise die kommunikative Verständigung von Besuchern im Kinosaal, die Begleitmusik der Filmvorführung oder die filmische Thematisierung und entsprechende Rezeption bestimmter Lebensstile, Geschlechterrollen oder politischer Anliegen durch die Zuschauer). Zum anderen zielt diese Öffentlichkeitsform auf eine im Grunde transmedial angelegte Kommunikation über das – im weiten französischen Wortsinn verstandene – Kino (ein Kaffeepausengespräch über einen Filmstar, ein Vortrag über die moralische Gefahr von Lichtspieltheatern oder eine Filmkritik in der Zeitung).¹⁹⁰

188 Siehe Kapitel III.3 und III.5.

189 Whitehouse 1920, 62, vgl. auch 213.

190 Allerdings lassen sich diese beiden Ausprägungen des Kinobezugs nicht immer eindeutig voneinander unterscheiden.

In diesem Sinne ist die Kinoöffentlichkeit eine Teilöffentlichkeit (Müller/Segeberg, Tröhler). Ansonsten ist der Teilöffentlichkeitsbegriff unscharf (und deshalb zurückhaltend zu verwenden), da er lediglich auf einen Bestandteil einer wie auch immer gearteten Gesamtöffentlichkeit verweist und das Kriterium der Unterteilung nicht genau bezeichnet. Die möglichen Teilungskriterien sind mannigfaltig: Öffentlichkeit wie auch Kinoöffentlichkeit selbst lassen sich theoretisch zergliedern nach Medium (oder konkretem Kommunikationskanal), Thema,¹⁹¹ inhaltlicher Ausrichtung (pro/kontra), Sektoren (wie Wissenschaft, Wirtschaft, Kultur etc.), räumlicher Verbreitung sowie nach kultureller, sozialer und politischer Verortung ihrer Akteure oder Publika (Segmente der Gesellschaft).¹⁹²

Hinzu kommen rein theoretische Merkmale wie die Organisationsstufen nach Gerhards und Neidhardt. Ihre drei *Ebenen* von Öffentlichkeit – *Encounter-Öffentlichkeit*, *Veranstaltungsöffentlichkeit* und *massenmediale Öffentlichkeit* – sind auch für die filmhistorische Forschung ein probates Analyseinstrument. Kinoöffentlichkeit lässt sich dabei am besten anhand der Struktur und des Verlaufs von einzelnen *Kommunikationsereignissen* untersuchen,¹⁹³ aus denen sich Kinoöffentlichkeit konstituiert (Tröhler schlägt in diesem Zusammenhang den Begriff des Medienereignisses vor, der für mein Anliegen die massenmediale Vermittlung zu stark betont, die selbstverständlich bedeutend, aber keine zwingende Voraussetzung ist). Solche kommunikativen Ereignisse (beispielsweise eine Debatte über einen umstrittenen Film oder die Auseinandersetzungen hinsichtlich der Einführung neuer rechtlicher Rahmenbedingungen) können auf vertrackte Weise untereinander zusammenhängen und sich ihrerseits aus einzelnen *Teilereignissen* zusammensetzen (aus einem Vandalenakt, einer Gerichtsverhandlung, einem Zeitungsartikel oder einer Karikatur). Diese Bestandteile von Kommunikationsereignissen lassen sich oft einer der drei Öffentlichkeitsebenen zuordnen, womit sich für das entsprechende Ereignis eine (auch in ihrem zeitlichen Verlauf) je spezifische, ebenenbezogene Signatur

191 Gerhards und Neidhardt bezeichnen die Produkte thematischer Differenzierungen von Öffentlichkeit als «Foren» (Gerhards/Neidhardt 1991, 49, 58).

192 Alle Konzepte von Gegenöffentlichkeit arbeiten mit dem letztgenannten Teilungskriterium (Negt/Kluge 1972; Hansen 1991^a). Hickethier spricht in diesem Zusammenhang von «partikularen Öffentlichkeiten» (Hickethier 2003, 205, 211).

193 Die Auswahl der in der vorliegenden Studie untersuchten und präsentierten kommunikativen Ereignisse kann aus forschungspragmatischen Gründen nicht wie bei Imhof durch systematische Vermessung erfolgen. Das Korpus entsteht stattdessen, wie in der geisteswissenschaftlichen Forschung nicht ungewöhnlich, entlang der Selektionskriterien des Forschenden: Die für eine gegebene Fragestellung essenziellen Debatten einer Epoche lassen sich auch ohne statistische Auswertung erkennen. Dieses Projekt fokussiert, wie in der Einleitung erläutert, sowohl auf sehr umfangreiche wie auch auf sehr charakteristische Kommunikationsereignisse.

ergibt. Dass solche Zuordnungen mitunter kompliziert sind, zeigt sich bereits an der Schwierigkeit, die Ebene einer Stummfilmvorführung im Allgemeinen zu bestimmen. Der Stummfilm war ein technisch beinahe uneingeschränkt reproduzierbares Massenmedium, das, durch Sprachbarrieren kaum behindert, transnational verwertet wurde, wobei professionelle Akteure mit einem nicht unmittelbar präsenten Grosspublikum kommunizierten. Zugleich existierten die beiden Präsenzöffentlichkeiten: Einerseits waren Filmvorführungen, die durch Musiker (und zu Beginn auch durch Filmerklärer) oder andere Rahmenbedingungen wie begleitende Vorträge oder Geldsammelaktionen mitgeprägt wurden, mit thematisch zentrierten und deutlich strukturierten Veranstaltungsöffentlichkeiten zu vergleichen. Andererseits spielten auch Elemente von Encounter-Kommunikation eine nicht unwesentliche Rolle. Im Kino waren (und sind im Ansatz noch heute) also alle drei konzeptuellen Ebenen parallel vorhanden.

Darüber hinaus drängt sich mit Blick auf die Kommunikationsereignisse für die Kinoöffentlichkeit das Bild eines *mehrdimensionalen Gewebes* auf, dessen Fäden und Verknotungen in einem unübersichtlichen Gewirr verflochten sind. Wenngleich die disparaten Kommunikationselemente von Kinoöffentlichkeit weder linear noch monokausal zusammenwirken und gewisse Komponenten unintendierte und unkontrollierte Effekte hervorbringen, so können solche Elemente und ihre Zusammenhänge dennoch beschrieben werden (Tröhler) – so zumindest mein Anspruch, den ich im Folgenden einlösen möchte.

Das *Kommunikationssystem* (Kino-)Öffentlichkeit ist auf alle Fälle ein historisches Phänomen. Es gilt also, seine spezifischen Ausprägungen zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort zu untersuchen, zu beschreiben und zu verstehen. Hierfür bieten sich folgende Definition und grundlegenden Analysekatoren an (die von Gerhards/Neidhardt, Imhof und Müller/Segeberg vorgeschlagenen Ordnungen sind nicht deckungsgleich, weisen analytisch aber in die gleiche Richtung): *Öffentlichkeit existiert dort, wo Akteure in einer räumlichen und sozialen Sphäre oft massenmedial vermittelt mit einem Publikum in einer bestimmten Form über Inhalte kommunizieren.*

Es kann zwischen *individuellen* und *überindividuellen Akteuren* (während hierarchische Organisationen *korporative* Akteure sind, verfügen *kollektive* Akteure über eine gemeinschaftliche Entscheidungsbasis) unterschieden werden. Ausserdem können die mit unterschiedlichen *Ressourcen* und einem bestimmten *Status* ausgestatteten Akteure verschiedene *Rollen* in der öffentlichen Kommunikation spielen: Sie können Sprecher (Neidhardt unterteilt in: Repräsentanten, Advokaten, Experten, Intellektuelle und Kommentatoren), Vermittler (vor allem Bericht erstattende Journalisten) oder Publikum sein. Wie in mehreren Öffentlichkeitstheorien beschrie-

ben, ist von aktiven, das *Publikum* konstituierenden Lesern, Zuschauern und Hörern auszugehen. Obschon Akteure aus theoretischer Sicht also auch zum Publikum gehören können und es umgekehrt in der kommunikativen Praxis möglich ist, dass Individuen beispielsweise eines Kinopublikums als Störenfriede gegenüber ihren Sitznachbarn, als Krawallmacher oder als sich verweigernde Konsumenten zu ‹Sprechern› werden (Gerhards/Neidhardt, Hickethier, Müller/Segeberg, Tröhler), so ist das Publikum in Gestalt eines unorganisierten Kollektivs doch Adressat der Äusserungen von Sprechern und anders als die Akteure in seiner Gesamtheit nicht gezielt handlungsfähig. In massenmedialen Öffentlichkeiten besteht faktisch zudem kein freier Zugang zu Leitungsrollen.¹⁹⁴ Des Weiteren kann *Kommunikation unter Anwesenden* stattfinden oder *via Massenmedien* das Publikum mittelbar erreichen (im Fokus stehen hier die Printmedien sowie der Film). In beiden Fällen lässt sich der *reale* oder *medial generierte Kommunikationsraum* von Öffentlichkeit bestimmen, beispielsweise anhand der Reichweite bestimmter Printmedien oder der Verbreitung und der Zuschauerzahlen von Filmen. Neben *quantitativen Aspekten* und der *geografischen Ausbreitung* hat der dann metaphorisch verstandene ‹Raum› der Kommunikation eine *soziale Komponente*: Das Publikum einer Filmvorführung weist eine spezielle soziale Zusammensetzung auf und ein Leitartikel für oder wider die Unterhaltungsinstitution Kino richtet sich an einen festgelegten Adressatenkreis. Öffentlichkeit vollzieht sich in den ungleichen Gesellschaftssegmenten (politische/milieumässige Orientierung, nationale/kulturelle Bezüge, Klasse, Geschlecht, Stadt/Land) nicht unterschiedslos (Gerhards/Neidhardt). Kommunikationsinhalte schliesslich sind *Themen* sowie *Meinungen* zu diesen Themen. Sie stehen oft in *Konkurrenz* zueinander, buhlen gleichsam um Aufmerksamkeit und Überzeugungskraft beim Publikum. Die differenten Themen und Meinungen erreichen eine je spezifische *Lebensdauer* und *Intensität der öffentlichen Präsenz* (Gerhards/Neidhardt). Dass etwa Filme nicht einfach Inhalte oder Bedeutungen enthalten beziehungsweise übertragen, sondern dass diese zwischen Produzenten und Rezipienten in einem spezifischen Rezeptionskontext ausgehandelt werden, soll noch genauer erläutert werden.¹⁹⁵ Ausserdem sind Themen und Meinungen in den einzelnen *Kommunikationskanälen* der Akteure (in einer parteigebundenen Zeitung etwa oder bei einer bestimmten Veranstaltung) selbstverständlich in unterschiedlicher medialer Ausprägung existent (Gerhards/Neidhardt, Imhof), wobei Inhalt und *Form* in einem unauflöselichen Zusammenhang stehen.

194 Donges/Imhof 2005, 153–157.

195 Vgl. auch Gerhards/Neidhardt 1991, 67, 79 f.; siehe Kapitel I.5.

Forschungspragmatisch gesehen, lassen sich grundlegend vier konkrete Bereiche benennen, in denen sich Kinoöffentlichkeit manifestiert:

- (1) *Äusserungen, Diskussionen oder Auseinandersetzungen über das Kino und über einzelne Filme* – In diesen reflexiven Begleitdiskursen und -praktiken werden die Wahrnehmung der populären Vergnügungsinstitution und die vom spezifischen historischen Rezeptionskontext abhängigen Bedeutungszuschreibungen zu Filmen erkennbar. Die Angriffe der Kinoreformbewegung auf das populäre Kino in den 1910er-Jahren zum Beispiel waren Teil einer übergeordneten politischen und sozialen Agenda und provozierten Gegenmassnahmen der Kinobranche: Gewisse Aspekte der Film- und Kinowerbung standen in diesem Zusammenhang. Eine weitere Ausgestaltung der oft massenmedialen para- und metatextuellen Kommunikation zu Filmen ist die unabhängige Filmkritik. Und auch die vom Gesetzgeber und von den Behörden ausgehenden Diskurse und Praktiken sind Teil der reflexiven Begleitöffentlichkeit des Kinos.¹⁹⁶

196 Paratexte kann man als Beiwerk oder Zubehör eines Texts verstehen. In literaturwissenschaftlicher Perspektive unterteilt Gérard Genette Paratexte in «Peritexte» und «Epitexte». Während peritextuelle Titel, Vorworte und dergleichen in demselben Buchband wie der eigentliche Text angesiedelt sind, zirkulieren Epitexte in Form von Voranzeigen oder Autoreninterviews «in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum» in «respektvoller (oder vorsichtiger) Entfernung» im Umfeld des Texts (Genette 1989, 12, 328). Übertrüge man diese Unterscheidung auf das frühe Kino, indem der Textbegriff einerseits aufgeweicht, die Vorstellung vom Filmischen andererseits sehr eng gefasst würde (das heisst, der Filmtext mit dem «stummen» Bildstreifen identifiziert würde), so könnte zwischen aufführungsbezogenen und «entfernteren» Paratexten unterschieden werden: zwischen Ausrufer, Filmerklärer, Musikbegleitung, pausenfüllenden Attraktionen oder ausgeteilten Programmheften auf der einen und werbenden Paratexten auf der anderen Seite (vgl. auch Lefebvre 1995). Der zweitgenannten Kategorie der Epitexte wären dann beispielsweise Plakate zuzuordnen, die als Bestandteil eines kommerziell motivierten und geprägten Begleitdiskurses zum Kino verstanden werden könnten. Wolfgang Beilenhoff und Martin Heller sehen in einem derartigen Verbund von Bildern und Texten eine «flankierende Massnahme» des zu verkaufenden Films, die «an verschiedenen Orten unterschiedliche Formen vorweggenommener Präsenz und Repräsentation» erzeugt (Beilenhoff/Heller 1995, 38). In der vorliegenden Studie soll indes ein leicht verschobener Begriff des Paratexts zur Anwendung gelangen. Während die einen Film bewerbenden oder aus Autoren- oder Produzentensicht kommentierenden Produkte hier ebenfalls als *Paratexte* bezeichnet werden, sollen die aufführungsbezogenen Aspekte performativen Charakters begrifflich ausgelagert werden: Als Elemente der Darbietungsform von Filmen sind sie fester Bestandteil der Filmaufführung. Im theoretischen Rahmen der Kinoöffentlichkeit scheint die starre Zergliederung einer Filmaufführung in textuelle und paratextuelle Elemente nämlich nicht zielführend zu sein. Ingegen sind Paratexte von *Metatexten* zu unterscheiden, was in der filmhistorischen Literatur oft nicht getan wird. Wo ein Begleitphänomen eines Films die Nähe zum Autor und seinen «Verbündeten» vermissen lässt, handelt es sich, wie bei unabhängigen Filmbesprechungen etwa, um eine metatextuelle Form (Genette 1989, 10; vgl. auch Genette 1993, 13; Lefebvre 1995, 206).

- (2) Kulturelle, soziale und politische *Zuschaueraktivitäten vor, während und nach der Filmvorführung* – Die Bandbreite rezeptiver Praktiken und Diskurse von Zuschauern anlässlich des Kinobesuchs (*Zuschauerrezeption*) ist gross; sie reicht von Gesprächen oder Tumulten im Kinosaal über den Massenandrang auf einen Film oder den Konsumverzicht bis hin zu Spendengaben oder Sabotageakten.
- (3) Die *Filme selbst* – Sie sind diskursiver *Bezugs- und Ausgangspunkt*, um sie herum bildet sich Kinoöffentlichkeit. Die Inhalte und formalen Strukturen von Filmen lassen sich etwa filmanalytisch oder ideologiekritisch beschreiben. Konzepte der eigenen Nation, Feindbilder und dergleichen zeichnen sich (insbesondere im propagandistischen Filmschaffen) durch bestimmte ästhetische Formationen und narrative Bauweisen aus, die auch intertextuell und intermedial zu situieren sind.
- (4) *Darbietungsformen* der Filme – Die historischen Möglichkeiten *kinematografischer Präsentation* sind mannigfaltig und umfassen die (oft mit der sozialen Zusammensetzung des Publikums einhergehenden) Faktoren Aufführungsort und -zusammenhang, architektonische Aussen- und Innenraumgestaltung, musikalische (und in der Frühzeit mündlich-kommentierende) Filmbegleitung, Programmaufbau, mögliche Begleitveranstaltungen, karitative oder politische Zweckbindung der Aufführung. Für den Öffentlichkeitscharakter einer Filmvorführung macht es beispielsweise einen Unterschied, ob sie in einem kommerziellen Kino oder im Rahmen von Vereinsaktivitäten stattfindet (Segeberg spricht von Parallelöffentlichkeiten des Kinos). Solche *nicht-kommerziellen Vorführpraktiken* sind nicht zuletzt wegen Quellenproblemen ein blinder Fleck der Forschung geblieben.¹⁹⁷

Produktions- wie Distributionsbedingungen und weitere lokale *Rahmenbedingungen der Filmpräsentation* (wie zensorische und andere rechtliche Beschränkungen des Kinowesens) werden bei diesem methodisch-theoretischen Zugang als Elemente des Hintergrunds verstanden,¹⁹⁸ vor dem Kinoöffentlichkeit entsteht. Die Untersuchung dieser Elemente lohnt sich aber allemal, gibt sie doch eine Ahnung von den produktionsseitigen

197 Diese vier Bereiche von Kinoöffentlichkeit hängen zusammen und lassen sich manchmal nicht trennscharf gegeneinander abgrenzen: Sind Filmplakate, die Anschlagtafeln beim Kinoeingang zieren, paratextuelle Begleitphänomene oder Teil der Darbietungsform von Filmen?

198 Für Bedingungen der Filmherstellung und -verbreitung sowie für rechtliche Erwägungen und Massnahmen gilt dies allerdings nur solange, wie sie keinen Öffentlichkeitscharakter annehmen. Werden sie öffentlich verhandelt, so sind sie, wie zuvor angedeutet, auf konzeptueller Ebene als reflexive Begleiterscheinung zu interpretieren.

Intentionen, den Verbreitungswegen von Filmen, den Konditionen der internationalen und lokalen Filmmärkte sowie den Interessen örtlicher Gesetzgeber und Behörden. Kinoöffentlichkeit fusst auf solchen politischen, wirtschaftlichen und rechtlichen Bedingungen und wirkt gleichzeitig auf sie zurück. So stellt es durchaus keinen Ausnahmefall dar, wenn ein Film anders wahrgenommen wird, als produktions- und verleihseitig intendiert und dies einen Effekt auf die weitere Auswertung des Films oder auf Nachfolgeproduktionen hat. Ein aufwendig beworbener Unterhaltungsfilm, der an der Kinokasse floppt, ist ein banales Beispiel dafür, ein Propagandafilm, der in einem bestimmten Rezeptionskontext (aus Produzentensicht) kontraproduktive Auswirkungen zeitigt, ist – zumindest im hier vorgegebenen Forschungsrahmen – ein interessanteres und anspruchsvolleres Exempel. Werden solche Wirkungsweisen als alltäglich oder gar als konstitutives Merkmal des Mediums erkannt und wird dem historischen Kontext (inklusive der soeben erläuterten <filmischen> Rahmenbedingungen) bei der Filmrezeption eine entscheidende Rolle zugeschrieben, so verliert der Film-⟨Text⟩ als alleiniger Bedeutungsträger und somit der mit der Produzenten- bzw. Autorenintention verbundene <eigentliche Sinn> eines Films dramatisch an analytischem Gewicht. Insofern ist in dieser Arbeit auch nicht von <widerständigen Lesarten> oder <alternativen Öffentlichkeiten> die Rede. Solche Begriffe implizieren vorschnell politisches Bewusstsein (wo dieses durch eine historische Analyse auf Produzenten- wie Rezipientenseite erst belegt werden müsste) sowie ein dichotomes Werturteil. Film ist prinzipiell ein offenes Medium, das in einem bestimmten Kontext nicht unendliche, aber doch unterschiedliche (historisch relevante) Wahrnehmungsvarianten zulässt. Auf diesen Rezeptionsmöglichkeiten liegt mein Untersuchungsfokus, ihre historische Bandbreite im Jahrzehnt des Ersten Weltkriegs möchte ich analysieren.

Bevor nun aber die Diskurse und Praktiken im Spannungsfeld von Kino, Politik und Gesellschaft der 1910er-Jahre in der Schweiz analytisch in Angriff genommen werden können, sind noch einige konzeptuelle Details zu klären.

I.4 Diskurse und Praktiken

Wenn bei Gerhards und Neidhardt neben der sprachlichen Kommunikation auch Bilder und manifeste Handlungen Öffentlichkeit ausmachen und ebenso Tröhler diesen Punkt betont,¹⁹⁹ kann man in *Diskursen* (diskursiven Praktiken) und konkreten performativen *Praktiken* die zwei grundlegenden *Realisierungsebenen* von Kinoöffentlichkeit sehen. *Vergegenständlichungen* stellen nach Siegfried Jäger eine dritte Ebene dar:²⁰⁰ Sie spielen im vorliegenden Projekt aber eine eher untergeordnete Rolle, beispielsweise in Form von Kinobauten, die in meiner eigenen theoretischen Auslegung dem letztgenannten Bereich von Kinoöffentlichkeit (Darbietungsformen) zuzurechnen sind.

Die gegenseitige Abgrenzung dieser Realisierungsebenen ist oft schwierig. Dies zeigt beispielhaft der Umstand, dass ein Gespräch in einem Kino sowohl als Praxis wie auch als Diskurs beschrieben werden kann. Schon die Tatsache, dass im Kinosaal gesprochen wird, hat Auswirkungen auf die Kinoöffentlichkeit. Liegt das Augenmerk hingegen auf dem, was gesprochen wird, so ändert sich die Öffentlichkeitsfunktion je nachdem, ob es sich etwa um Geplauder über einen Filmstar oder um das Skandieren nationalistischer Parolen handelt. Ob ein Phänomen also Diskurs oder Praxis genannt wird, hat nicht zuletzt, aber nicht in jedem Fall, mit der Untersuchungsperspektive zu tun. Hinzu kommt, dass historische Praktiken meist nur vermittelt über Textquellen als Komponente von Diskursen zugänglich sind.

Ähnlich gelagert ist ein Definitionsproblem hinsichtlich des Status des audiovisuellen Mediums Film. Wird der Film als diskursive Aussageform (oder ein spezifischer Film als Fragment eines Diskursstrangs) beschrieben, so ist einerseits zwischen visuellen und auditiven Komponenten zu unterscheiden. Andererseits lässt sich der filmische Diskurs, da Sprache sowohl

199 Tröhler nähert sich Diskursen und Praktiken, die in Filmöffentlichkeiten agieren, theoretisch über die Foucault-Rezeption bei Gilles Deleuze. Dieser unterscheidet im diskursiven Regelwerk die an Sprache gebundene Ordnung des «Sagbaren» von der mit nicht-sprachlichen Handlungen verknüpften Ordnung des «Sichtbaren». Weil Deleuze den Film, den er tendenziell als rein visuelles Medium begreife, einseitig dem Sichtbaren zuordnet, schlägt Tröhler vor, vom «Darstellbaren» und vom «Wahrnehmbaren» zu sprechen, wobei diese Ordnungen miteinander interagierten und ineinander diffundierten (Tröhler 2007, 176–181; Tröhler 2010, 121).

200 In Jägers Diskurs- und Dispositivtheorie – die auf Sprache fokussiert, die Möglichkeit nicht-sprachlicher Diskurse aber nicht ausschließt – bildet das Zusammenspiel «diskursiver Praxen (= Sprechen und Denken auf der Grundlage von Wissen), nicht-diskursiver Praxen (= Handeln auf der Grundlage von Wissen) und «Sichtbarkeiten» beziehungsweise «Vergegenständlichungen» (von Wissen durch Handeln/Tätigkeit)» sogenannte Dispositive, die vielfältig miteinander verwoben ein gesamtgesellschaftliches Dispositiv hervorbringen (Jäger 2006, 84).

visuell als Schrift wie auch auditiv als gesprochene Sprache präsent sein kann, grundsätzlich in *sprachliche, bildliche, musikalische* und *geräuschhafte* Aussagemodi unterteilen. Bilddiskurse, darunter zum Beispiel Bildreper-toires, sowie sprachliche Diskurse im Bereich des Visuellen, in Form von Titeln und Zwischentiteln, sind für die Frühfilmforschung die wichtigsten Elemente filmischer Diskursivität – dies insbesondere deshalb, weil die auditiven Bestandteile von Filmvorführungen praktisch nicht überliefert sind. Daneben können Filme auch als Praktiken konzeptualisiert werden, die gewissermassen handelnd in kulturelle, soziale oder politische Prozesse eingreifen. Schliesslich stellt sich die Frage, ob es nicht auch theoretische Wege gäbe, Filme als Vergegenständlichungen zu begreifen. Wo wäre dann im Fall einer Verneinung die systematische Trennlinie zwischen Gebäuden und Denkmälern einerseits und filmischen Artefakten andererseits zu ziehen?

Diese theoretische Problematik soll hier nicht weiter vertieft werden. Stattdessen möchte ich einige praxisnahe Kategorien zur detaillierten Analyse von Diskursen und Praktiken entwerfen, welche die oben erläuterten übergeordneten Analyse-kategorien von Kinoöffentlichkeit naturgemäss zum Teil überlappen. Es geht mir nicht darum, Checklisten zu präsentieren, die bei Fallstudien jeweils vollständig durchgearbeitet werden sollen, sondern darum, eine Sammlung möglicher Kategorien (und ein entsprechendes Bewusstsein) aufzubauen, die für die Erforschung historischer Kinoöffentlichkeiten potenziell relevante Punkte beleuchten und selektiv je nach analytischem Bedürfnis genutzt werden können. Auch in terminologischer Hinsicht ist eine bedingungslose Unterwerfung unter die hier erarbeiteten Ordnungen häufig nicht sinnvoll, wird in den konkreten Fallstudien doch meist auch mittels Alltagssprache klar, welches Element des theoretischen Modells gerade angesprochen wird.

Im Rückgriff auf Michel Foucault²⁰¹ hat Jäger eine Vorstellung von (vorwiegend sprachbasierten) Diskursen sowie eine Reihe praktischer und terminologischer Vorschläge zur Analyse elementarer Diskursstrukturen entwickelt, die auch für die vorliegende Arbeit, das heisst für die Untersuchung sprachlicher wie nicht-sprachlicher Diskurse, relevant sind.

Im Zentrum der kritischen Diskursanalyse nach Jäger steht die Frage, «was (jeweils gültiges) Wissen überhaupt ist, wie jeweils gültiges Wissen zustande kommt, wie es weitergegeben wird, welche Funktion es für die Konstituierung von Subjekten und die Gestaltung von Gesellschaft hat und welche Auswirkungen dieses Wissen für die gesamte gesellschaftliche Entwicklung hat».²⁰² Dabei umfasst Wissen «hier alle Arten von Be-

201 Foucault 1969.

202 Jäger 2006, 83.

wusstseinsinhalten bzw. von Bedeutungen, mit denen jeweils historische Menschen die sie umgebende Wirklichkeit deuten und gestalten». Jäger begreift Diskurse «als Fluss von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit» und so erfasst sein diskursanalytischer Ansatz das «Spektrum des Sagbaren» im diachronen Verlauf oder zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt sowie «die Formen, in denen es auftritt», in ihrer *qualitativen* «Bandbreite» und in ihren *quantitativen* «Häufungen und Trends»; damit werden durch Diskurse abgesteckte «Sag- und Machbarkeitsfelder» aufgezeigt ebenso wie die Strategien, durch die solche Felder «ausgeweitet oder auch eingengt» werden.²⁰³

Strukturell gesehen, unterscheidet Jäger im komplex verflochtenen «diskursive[n] Gewimmel» zwischen dem *Interdiskurs* (nicht-wissenschaftlichen Diskursen) und *Spezialdiskursen* der Wissenschaften, die in den Interdiskurs einfließen können. Der *gesellschaftliche Gesamtdiskurs* ist durch verschiedenste thematische Diskursverläufe geprägt; Jäger nennt sie *Diskursstränge* (in meiner Untersuchung wird diesbezüglich vereinfacht von «Diskursen» die Rede sein). Texte oder Textteile, die sich zu Diskurssträngen verbinden, sind *Diskursfragmente*. Hierbei gilt zu beachten, dass ein Text mehrere thematische oder argumentative Bezüge aufweisen kann, was die Grundlage für die *Verschränkung von Diskurssträngen* darstellt. Als *diskursive Ereignisse* werden – in Abgrenzung zu realen Ereignissen, die ebenfalls diskursive Wurzeln aufweisen – Vorgänge bezeichnet, die «politisch, und das heisst in aller Regel auch durch die Medien, besonders herausgestellt werden» und «die Richtung und die Qualität des Diskursstrangs, zu dem sie gehören, mehr oder minder stark beeinflussen».²⁰⁴ Diese diskursiven Ereignisse entsprechen den Kommunikationsereignissen meines eigenen Öffentlichkeitskonzepts weitgehend. Abschliessend schlägt Jäger mit der *Diskursebene* und der *Diskursposition* zwei weitere Operationalisierungshilfen vor: Während diskursive Ebenen – wie Wissenschaft(en), Wirtschaft, Politik, Verwaltung, Schule, Medien, Alltag etc., die sich ihrerseits in *Sektoren* unterteilen lassen – gewissermassen den «sozialen Ort» bezeichnen, von dem aus «gesprochen» wird, verweisen diskursive Positionen auf den «ideologische[n] Standort».²⁰⁵ Diskurspositionen können von Individuen, Gruppen oder Institutionen, aber auch von ganzen Diskurssträngen eingenommen werden. Hierbei ist zu beachten, dass die Positionen innerhalb eines *herrschenden Diskurses* zwar oft homogen sind (was im Übrigen als Wirkung des Diskurses verstanden werden kann), dass sie aber auch Abweichungen aufweisen können, welche übergeordnete Fragen, wie die

203 Jäger 2006, 84–86, 89.

204 Jäger 2006, 100.

205 Jäger 2006, 101, 103.

Ordnung des Wirtschaftssystems, freilich nicht berühren. Bemerkenswert ist auch, dass sich geringfügig oder grundsätzlich voneinander abweichende Positionen häufig durch eine identische *diskursive Grundstruktur* mit vergleichbaren (ideologisch aber eben unterschiedlich ausgerichteten) Argumentationsformen, Logiken und Kompositionen, Anspielungen und aussertextuellen Bezügen, Symboliken (Symbolen, Metaphern, Stereotypen/Topoi etc.), Stilistiken und Wortschätzen sowie Figuren/Protagonisten auszeichnen.²⁰⁶ So lief im Ersten Weltkrieg die deutsche Filmpropaganda, welche die militärische Organisation und die kriegerischen Erfolge im besten Licht darzustellen suchte, leicht Gefahr, vom deutschfeindlichen Diskursstrang über deutschen Militarismus und deutsche Kriegsverbrechen vereinnahmt zu werden, der mit ähnlichen visuellen Repräsentationen operierte, diese aber in gegensätzliche Argumentationslinien einband. Vor diesem Hintergrund versuchten amtliche Stellen in Berlin zeitweise, die Ausfuhr von deutschen Propagandafilmen, die Ordensverleihungen und Militärparaden enthielten, ins neutrale Ausland zu verhindern, da vertraulichen Berichten aus der Schweiz zufolge ein «Parademarsch an sich» auf die lokale Bevölkerung «nicht gerade propagandistisch» wirke.²⁰⁷

Was die konkreten Rezeptionsphänomene mit Handlungscharakter (Praktiken) betrifft, so kann Staigers Arbeit zur Filmrezeption als Inspirationsquelle dienen.²⁰⁸ Es handelt sich hier um materielle, physische oder expressive Rezeptionsaktivitäten von Zuschauern, die aber auf kognitiven oder emotionalen Prozessen beruhen. Diese praktischen Rezeptionshandlungen finden vor, während und nach der Filmvorführung statt. Und sie sind, wie bereits mehrfach betont, nicht nur durch den Film selbst bedingt. Auch die reflexive Begleitöffentlichkeit und die Darbietungsformen von Filmen (die ich als gleichwertige Bereiche von Kinoöffentlichkeit verstehe) sowie die Bedingungen des weiteren kulturellen, sozialen und politischen Kontexts beeinflussen die Filmrezeption: Zuschauer werden etwa durch Para- und Metatexte, also Werbematerial, Filmbesprechungen oder Gerüchte über zensorische Eingriffe, vorgängig auf das Filmerlebnis eingestimmt (und aus dem gleichen Grund haben selbst Menschen, die sich gegen einen Kinobesuch entscheiden, eine Ahnung davon, was sich im Kino abspielen könnte).

Eine nicht abschliessende Aufzählung mag die Bandbreite der zentralen Rezeptionsaktivitäten *vor und nach der Filmvorführung* wiederge-

206 Den Begriff der «diskursiven Grundstruktur» übernimmt Jäger von Jürgen Link (Jäger 2006, 101 f.).

207 Schreiben des BUFA, Berlin, vom 7.7.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71949; siehe Kapitel III.3 und III.4.

208 Staiger 2000, 52 f.

ben: *mündlicher Austausch* über Filme (über ihre Handlung, Schauspieler, Machart, intertextuellen Verbindungen, aber auch über ihre weiteren kulturellen/sozialen/politischen Bezugspunkte und Implikationen); Reaktion auf Filme durch die *Herstellung medialer Artefakte* (Texte, Lieder, Filme etc.) und durch *kulturelle, soziale oder politische Handlungen* (Gründung von Fan- oder Filmklubs, Beschwerden an Behörden, Demonstrationen etc.); *Integration filmischer Welten/Erfahrung in die reale Welt/persönliche Erfahrung* (Übernahme von Verhaltensweisen und modischer wie physischer Attribute von Filmfiguren/Schauspielern, Namensgebung mit Filmbezug bei Kindern und Haustieren, Reise an Drehorte, Sammeltätigkeit von Memorabilien, Fantasien, Kontaktaufnahme mit Schauspielern etc.) sowie *wiederholte Filmbesuche* (möglicherweise in Gemeinschaft oder zusammen mit ‹Unerfahrenen›).

Auch die zentralen (individuell oder kollektiv praktizierten) Rezeptionsaktivitäten *während der Filmvorführung* sind vielgestaltig: Der *Ausdruck emotionaler Grundzustände* (weinen, lachen, schreien) oder deren Unterdrückung, das *Gespräch mit Sitznachbarn* (über die Filmhandlung, über den Film als Film, genannt *metatalking*, über ausserfilmische Relationen des Werks oder auch über das Wetter), die *Rede zu Figuren/Schauspielern* oder zum (implizierten) Filmautor und entsprechende Handlungen,²⁰⁹ die *Rede zum und Handlungen vor dem versammelten Publikum* (Unmutsäusserungen, ironische Kommentare, politische Stellungnahmen, Tumult) sowie das zeitweilige oder definitive *Verlassen des Kinosaals* sind mögliche Rezeptionspraktiken von Kinobesuchern – damals wie heute.

209 Diesbezüglich ein Extremfall sind die Vorkommnisse bei der Aufführung eines Asta-Nielsen-Films in einer spanischen Kleinstadt. Ein Mann besuchte an sechs Abenden hintereinander das Kino, in dem der Film mit der weltbekannten Starschauspielerin gezeigt wurde. Am siebten Abend zog der Besucher, als Niensens Gesicht in Grossaufnahme auf der Leinwand erschien, eine Schusswaffe, feuerte auf das projizierte Bild und brach dann zusammen. Nielsen selbst, Ende August 1926 in Zürich zu diesem Ereignis befragt, bemerkte lapidar, in der Geschichte sehe sie für sich weder Ruhm noch Schande, hingegen sei die Sache ein grosses Kompliment für das Medium Film an sich (Riess/Scheidegger 2010, 170).

I.5 Propagandistischer und unterhaltender Lektüremodus

Die historische Zuschauerrezeption im und ausserhalb des Kinosaals, das heisst der Vorgang der Bedeutungskonstruktion und Affekterfahrung, ist eine eigentliche Blackbox. Mit der Skizzierung eines letzten theoretischen Zugangs möchte ich ein bestimmtes Rezeptionsphänomen aus leicht veränderter Perspektive nochmals angehen. Damit meine ich die oft als selbstverständlich angenommene, theoretisch aber schwierig zu fassende Tatsache, dass ein und derselbe Film unterschiedlich wahrgenommen werden kann – oder theoretischer formuliert: das Phänomen der variablen und kontextuell bestimmten Bedeutungszuschreibungen.

Der semio-pragmatische Ansatz Roger Odins²¹⁰ stellt eine Weiterentwicklung kognitivistischer Ansätze einerseits und der textorientierten Modelle semiologischer Spielart andererseits dar (etwa desjenigen von Christian Metz). Ausgehend von der «vérité scandaleuse [...] [qu'] un film ne produit pas de sens en lui-même» etabliert Odin die Vorstellung, dass es *Subjekte/Aktanten* seien, welche die *Bedeutung* eines Films *produzierten*, wobei Filme über Lektüeranweisungen dennoch gewisse Bedeutungsprozesse initiieren oder auch blockieren könnten.²¹¹ In der Bedeutungsproduktion ist der Zuschauer jedenfalls nicht vollkommen frei, denn Kommunikation kommt nach Odin nur zustande, wenn die Aktanten den «contraintes de la «pratique discursive» de leur temps et de leur milieu» – das sind die diskursiven Zwänge des historischen Kontexts – Folge leisten.²¹² Odin spricht in diesem Zusammenhang auch von der *Konstruktion* oder *Produktion des filmischen Texts*. Dieser konstruktive Prozess wird als ein doppelter gedacht, der sowohl im *Raum der Herstellung* (Sender/Produktion) wie auch im *Raum der Lektüre* (Empfänger/Rezeption) stattfindet. Je mehr *Determinationen* dieser beiden Räume übereinstimmen, desto eher wird ein Film seiner produktionsseitigen Intention gemäss gelesen. Die film- und kinospezifischen institutionellen Determinationen (wie die Aufführungssituation oder der filmkulturelle Wissenshorizont des Publikums) sowie die weiteren kontextuellen (das heisst gesellschaftlichen) Determinationen²¹³ prägen die

210 Odin 1983; Odin 1995; Odin 2000; Odin 2002; Odin 2008; Odin 2011.

211 Odin 1983, 68; vgl. auch Odin 2000, 70; Odin 2011, 15, 17.

212 Odin 1983, 70; vgl. auch Odin 2011, 18–25, 39.

213 Das kommerzielle Kino, die Kunst oder die Wissenschaft, den sozialen Rahmen also, in dem Filme erfahren werden, bezeichnet Odin als «Institutionen», wobei die Begrifflichkeit variabel ist (Odin 2002, 49; Odin 1995, 215–217). In neuester

Sinn- und Affektkonstruktion durch die Produzenten und Rezipienten (die ebenfalls als Konstrukt gesehen werden).²¹⁴ Odin geht nun davon aus, «qu'il est possible de décrire tout travail de production textuelle par la combinatoire d'un nombre limité de modes de production de sens et d'affects qui conduisent chacun à un type d'expérience spécifique». Bei Letzterem handelt es sich um Erfahrungen, die der Empfänger macht, und um solche, auf die der Sender zielt.²¹⁵ Die meisten *Modi* der Sinn- und Affektproduktion basieren für Odin lektüreseitig auf einem System jeweils spezifischer unbewusster und bewusster *Prozesse*: Während zum Beispiel der Leser beim «fiktionalisierenden Modus» den Ausgangspunkt der filmischen Äusserung (den Odin «Enunziator» nennt), vereinfacht gesagt, als fiktive Instanz konstruiert, wird die Aussageinstanz beim «dokumentarisierenden Modus» als reale, das heisst in der Wirklichkeit lokalisierbare und befragbare Grösse wahrgenommen.²¹⁶

Die Antwort auf eine zentrale Frage der Semio-Pragmatik, die zu erklären versucht, unter welchen Bedingungen ein bestimmter Lektüremodus in Gang kommt, hängt stark (wenn auch nicht ausschliesslich) mit den erläuterten institutionellen Determinationen und dem allgemeinen historischen Kontext zusammen. Resümierend lässt sich festhalten, dass Odins Ansatz Parallelen zu den vorab besprochenen Theorien aufweist, die ebenfalls eine Art Überbau für konkrete Fallanalysen bilden, jedoch einer anderen filmwissenschaftlichen Tradition entstammen. Ähnlich wie Odin plädiert bekanntlich auch Staiger dafür, bei der Untersuchung der Mechanismen filmischer Bedeutungsproduktion durch den Rezipienten den Kontext (der bei den beiden Ansätzen im Detail dann aber unterschiedlich strukturiert ist) gegenüber dem filmischen Text grundsätzlich stärker zu gewichten.²¹⁷ Des Weiteren fällt auf, dass Segeberg, wiederum aus einer anderen theoretischen Richtung kommend, mit seinem Konzept der Einstellungsmuster ein vergleichbares Forschungsinteresse verfolgt wie Odin mit den Lektüremodi. Nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass meine eigenen, im Rahmen der Kinoöffentlichkeit

Zeit hat Odin den Institutionsbegriff durch «espace de communication» ersetzt (Odin 2011, 38–41, 44). Auf alle Fälle interessiert sich Odin in erster Linie für die film- und kinospezifischen institutionellen Rahmenbedingungen (Odin 1983, 70–72).

214 Odin 1983, 68–75; Odin 2002, 42–44, 49; Odin 2008, 255 f.; Odin 2011, 15–25, 37–41; vgl. auch Casetti 1999, 256 f.

215 Odin 2000, 11 f.

216 Odin 2002, 45, 47; vgl. auch Odin 1983, 72–74; Odin 2000, 57; Odin 2008, 256; Odin 2011, 48 f., 56 f., 60 f.

217 Vgl. auch Odin 2011, 37 f.

entwickelten Kategorien der reflexiven Begleitöffentlichkeit und der Darbietungsform augenfällige Berührungspunkte mit Odins institutionellen Determinationen aufweisen. Im Unterschied zu all diesen Ansätzen ist bei Odin die konkrete historische Verortung allerdings schwächer ausgeprägt.

Frank Kessler, der Odins Modell historisiert und für die Frühfilmforschung produktiv macht,²¹⁸ versteht das frühe Kino als Institution, die sich von derjenigen des späteren klassisch-narrativen Kinos grundlegend unterscheidet. Das frühe Kino – von Tom Gunning *cinema of attractions* (Kino der Attraktionen) genannt – adressierte das Publikum direkt und stellte seine ästhetischen Möglichkeiten aus; es bot den Zuschauern keine ausgeklügelte Erzählung, sondern ein visuelles Spektakel.²¹⁹ Deshalb ist in diesem institutionellen Rahmen nach Kessler mit formalen Besonderheiten des frühen Films (Stil und Narration) sowie mit einem von Odin abweichenden Set von Lektüremodi zu rechnen.²²⁰ Im Besonderen interessiert sich Kessler dafür, inwiefern gewisse Lektürewesen und die Bedeutungsproduktion durch den institutionellen Rahmen (der historisch spezifisch ist und bestimmte pragmatische Bedingungen aufweist) eingefordert werden können – und dies auch gegen die von der Produktion intendierte Funktion eines Films.²²¹ Als Beispiel nennt Kessler einen Film, der Kirchgänger beim Verlassen eines Doms zeigt. Für einen solches Werk waren in den Jahren um 1900 theoretisch zwei unterschiedliche Lektüremodi (oder aus Produzentenperspektive: zwei Auswertungsmodalitäten) denkbar. Einerseits konnte der Film im näheren Umkreis des Drehorts als Lokalaufnahme zur Vorführung gelangen – als eine Attraktion nämlich, die in erster Line davon lebte, dass sie dem Kinopublikum ermöglichte, auf der Leinwand bekannte Orte und Gesichter oder gar sich selbst zu bestaunen. Andererseits konnte derselbe Film in einem räumlich unbegrenzten Markt als Städtebild über das Leben und Treiben an einem fremden Ort funktionieren. Ein weiteres Exempel der Offenheit des filmischen Texts für unterschiedliche, vom Aufführungskontext abhängige Lektüremodi sind exotische Reisebilder, die von der Unterhaltungsindustrie produziert, aber ebenso an nicht-kommerziellen Veranstaltungen im Rahmen der deutschen Kolonialpropaganda vorgeführt wurden.²²²

218 Kessler 2000, Kessler 2002.

219 Gunning 2006 [1986]. Zum frühen Kino siehe Kapitel II.1.

220 Kessler 2000, 76 f., 95; Kessler 2002, 106, 111.

221 Kessler 2002, 106, 109 f.

222 Kessler referiert hier Forschungsergebnisse von Uli Jung und Wolfgang Fuhrmann (Kessler 2002, 107–109).

Odins und Kesslers Überlegungen haben Konsequenzen für die rezeptionshistorische Untersuchung von Propagandafilmen und damit für meine eigene Studie, die sich schwerpunktmässig der Wahrnehmung solcher Filme im Ersten Weltkrieg widmet. Als Propagandafilme verstehe ich Werke, deren Produzenten Wirkungsabsichten im Bereich des Politischen verfolgen.²²³ Semio-pragmatisch gesehen, ist von dieser produktionsseitigen Intention, die sich in den filmischen Text einschreibt, die tatsächliche Rezeption im historisch definierten Raum der Lektüre zu unterscheiden. So wäre also zu untersuchen, ob gewisse Propagandafilme in einem bestimmten Rezeptionzusammenhang auch tatsächlich einer entsprechenden propagandistischen Lektüre unterworfen waren. Denn nur in diesem Fall könnte von einer funktionierenden *Kommunikation* zwischen Sender und Empfänger *im Modus der Propaganda* ausgegangen werden. Von dieser ‹bewussten› propagandistischen Kommunikation ist ‹unbewusste› Propaganda zu unterscheiden, der ebenfalls gewisse Wirkungen zukommen können und auf die ich weiter unten eingehen werde.

Unter den staatlichen Akteuren scheint gerade während des Ersten Weltkriegs die Herstellung einer propagandistischen Kommunikation das zentrale Anliegen gewesen zu sein. Bei staatlichen und halbstaatlichen Filmproduktionen wurde die Urheber- bzw. Trägerschaft meist nicht verheimlicht, sondern betont (beispielsweise mit dem Slogan «offizieller österreichischer Kriegsfilm»)²²⁴ Und auch bei privatwirtschaftlich produzierten Dramen mit kommerzieller *und* politischer Absicht wurde, nicht zuletzt im Sinne einer Werbemassnahme, der politische Charakter oft hervorgehoben («drame patriotique»)²²⁵ Offenbar sollten Überzeugungs- und Mobilisierungseffekte in einem unverblümt politisierten Setting erzielt werden. Dies erinnert in mancherlei Hinsicht an konventionelle politische Veranstaltungen, bei denen der politische Charakter den als kollektives Publikum angesprochenen Teilnehmern ebenfalls klar war.²²⁶

223 Zur ausführlichen Diskussion des Propagandabegriffs im Zusammenhang mit dem frühen Kino siehe Kapitel III.1.

224 Die Bezeichnung für Propagandafilme staatlicher Produzenten enthielt üblicherweise den Ausdruck ‹offiziell›; bei diesem Beispiel findet er sich auf einem Plakat des Zürcher Kinos Palace für den Film DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO (Ö-U 1917, Sascha) (Carl Moos/[Kino Palace], Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Zürich, Juni [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 22218, abgedruckt in: Elsig 2014^c, 97).

225 Die genreartige Bezeichnung *drame patriotique* war in der Westschweizer Filmreklame weit verbreitet, beispielsweise für den Film CŒUR DE FRANÇAISE / CŒUR DE FRANÇAISE (FR 1916, Lordier, Gaston Leprieur) (Inserat, in: Journal de Genève, 4.11.1916, 5).

226 Siehe Kapitel III.5 und III.8.

Darüber hinaus wäre eine propagandistische Kommunikation natürlich auch nach ihrer inhaltlichen Ausrichtung oder ihren Auswirkungen zu befragen; nur weil ein Propagandafilm auch als Propagandafilm gelesen wird, heisst dies noch lange nicht, dass die mit dem Film vertretenen Meinungen vom Rezipienten geteilt oder übernommen werden. Findet hingegen bereits auf der Ebene der Modi keine Übereinstimmung statt, scheidet die Kommunikation im Vorhinein. Propagandistische Kommunikation heisst hier also vor allem: affirmative öffentliche Kommunikation über offen politische Themen und Meinungen im Medium des Films.

Ich gehe davon aus, dass die in der Filmgeschichtsschreibung immer wieder auftauchende, bislang aber nicht konkretisierte Vermutung, dass Propagandafilme in fremden Rezeptionssituationen als unpolitische Unterhaltung wahrgenommen werden können,²²⁷ über diese theoretischen Ausführungen angemessen beschrieben ist. Es muss bei konkreten filmhistorischen Untersuchungen folglich unter anderem darum gehen, Aussagen zum Grad der Kongruenz von Produktions- und Lektüremodi zu machen, die, wie erwähnt, in erster Linie von institutionellen und kontextuellen Bedingungen abhängen, aber auch mit den filmischen Lektüeranweisungen zusammenspielen. Den Dreh- und Angelpunkt macht bei meinen Forschungen die historische Rekonstruktion konkreter Lektüerweisen anhand verfügbarer Rezeptionszeugnisse aus. Solcherart werden sich ausgehend von der Intention auf Produzentenseite über das mit dem Lektüremodus zusammenhängende Rezeptionsbewusstsein sowie über die formale und inhaltliche Ausgestaltung eines Films dann auch seine historischen Wirkungsmöglichkeiten abstecken lassen.

Odin erwähnt in seinen Texten einen «argumentativen/persuasiven Modus», bei dem der Zuschauer eine Lektion oder Wahrheit aus dem Film ziehe und zu einer moralischen oder politischen Reflexion animiert werde, ohne diesen Modus jedoch genauer zu bestimmen.²²⁸ Julia Zutavern vertieft in ihren Studien zu politischen Filmen der 1960er- bis 1990er-Jahre dieses Konzept Odins.²²⁹ Einen Film im politischen Modus herzustellen (Zutavern verwendet eine andere Terminologie),²³⁰ bedeutet

227 Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010, 15.

228 Odin 2008, 255; vgl. auch Zutavern 2015, 15, 70.

229 Zutavern 2014; Zutavern 2015.

230 Zutavern definiert die Politik eines Films mit Odin als Modus der Sinn- und Affektproduktion. Insofern können Filme nicht «politisch sein», sondern nur so «aufgefasst» werden (Zutavern 2015, 19; Zutavern 2014, 61). In Anlehnung an den Philosophen Jacques Rancière entwickelt Zutavern eine avancierte semio-pragmatische Theorie, die sie als Analysetool für ihr Korpus politischer Bewegungsfilme aus Deutschland und der Schweiz nutzt. Sie unterscheidet bei der Filmrezeption drei

bei ihr, den Film in einer Form zu gestalten und zu rahmen, die den Zuschauer dazu veranlasst, das Werk als Ausdruck einer bestimmten «Idee von Politik», einer bestimmten politischen Intention zu lesen.²³¹ Teilt der Zuschauer den Modus, versucht er zunächst «die filmische Anordnung von Zeichen und Bildern in einen Sinnzusammenhang zu integrieren, den Film mit bereits bestehenden Diskursen in Verbindung zu bringen und so eine eindeutige Botschaft, Moral oder Lehre darin zu erkennen», wobei der Rezipient den so konstruierten Diskurs (und schliesslich auch den Film selbst) als politisch qualifiziert und von seinem eigenen Standpunkt aus bewertet.²³² Nach Ansicht Zutaverns können Zuschauer einerseits vom Produzenten, vom Verleiher oder im Rahmen der Aufführung (von anderen Zuschauern etwa) zu einer politischen Lektüre ermuntert werden. Andererseits besteht die Möglichkeit, sich als Zuschauer eine politische Lektüre vorzunehmen – dies prinzipiell bei jedem Film.²³³ Als Variante dieses Modus beschreibt Zutavern eine Lesart politischer Filme, die den Film klar der Institution Politik zuordnet. Hier konstruiert der Zuschauer einen spezifischen Produktionszusammenhang: Die Verantwortlichen für die Entstehung des Films (ähnlich wie beim realen Enunziator im dokumentarischen Modus)²³⁴ werden als politische Subjekte konzipiert, der Film als deren Selbstrepräsentation oder Interessenartikulation gelesen.²³⁵

Was für Zutavern zwei unterschiedliche Modi sind, entspricht bei mir in Anbetracht des Untersuchungsfokus auf die Kriegspropaganda zwei Facetten eines *propagandistischen Modus*. Sie traten in den 1910er-Jahren, wie meine rezeptionshistorische Untersuchung anschaulich machen wird, meist kombiniert in Erscheinung.

Modi des Politischen: den «politischen» Modus (gescheiterte Diskursivierung infolge radikaler Differenz zu vertrauten Sinnzusammenhängen zeitigt selbstreflexive politische Effekte), den «metapolitischen» Modus (erfolgreiche Diskursivierung führt zu politischer Wertung des Films) und den «parapolitischen» Modus (Konstruktion eines politisch verorteten Enunziators der Produktion) (Zutavern 2015, 14–19, 68–74). Auf konzeptueller Ebene folge ich Zutavern punktuell, rücke aber insbesondere von der ungeläufigen, an Rancière geschulten Terminologie ab. Ich werde lediglich die beiden letztgenannten Modi für mich nutzbar machen, die im alltäglichen Sprachgebrauch beide als «politisch» oder – wie ich es tun werde – als «propagandistisch» bezeichnet werden können. Politik meint hier Alltagssprachlich also das Handeln von Regierungen, Organisation und dergleichen in Bezug auf die Ausgestaltung des öffentlichen Lebens und die Verwirklichung bestimmter, insbesondere staatlicher Anliegen.

231 Zutavern 2015, 72; vgl. auch Zutavern 2014, 67.

232 Zutavern 2015, 72; vgl. auch 71; Zutavern 2014, 61.

233 Zutavern 2015, 73.

234 Es kann zwischen einem «Enunziator des Texts» und einem «Enunziator der Produktion» unterschieden werden (vgl. auch Zutavern 2015, 64).

235 Zutavern 2015, 73 f.

Lektüremodi sind idealtypische Konstrukte. Tatsächliche Wahrnehmungsweisen können zwischen diesen Typen changieren: In einem konkreten historischen Rezeptionsszusammenhang besteht in der Praxis die Möglichkeit, dass die Filmrezeption gleichzeitig von mehreren Modi geprägt ist. Theoretisch gesehen lässt sich aber ein Gegenstück zum propagandistischen Modus bestimmen, das ich als *Unterhaltungslektüre* bezeichnen möchte.²³⁶ Es ist zwar denkbar, dass sich einerseits politische Erwägungen an eine unterhaltende Lektüre anschliessen und andererseits auch die Rezeption eines Films als Propagandafilm unterschwellig zu einem Lustgewinn führt und insofern auch unterhält (das kollektive Absingen der Nationalhymne im Kinosaal zum Beispiel mag für manche Menschen ein erhebendes Erlebnis sein), doch scheint mir, ohne dies psychologisch fundieren zu wollen, zwischen kinematografischer Politik und filmischer Unterhaltung in Anspruch und Praxis ein grundlegender Unterschied zu bestehen. Auch die im Rahmen der Kinoreform entstandenen Texte aus den 1910er-Jahren machen wiederholt implizit oder gar explizit darauf aufmerksam, dass (politische) ‹Bildung› und ‹Erziehung› im Kinosaal eine langweilige, beschwerliche und ernste Angelegenheit war.²³⁷

Drei Aspekte unterhaltender Lektüren sind abschliessend zu präzisieren: Filmische Unterhaltungslektüren fanden erstens vor der Etablierung des Fernsehens fast ausschliesslich im institutionellen Rahmen des kommerziellen Kinos statt und waren ein populäres Phänomen, das eng mit den Informations- und Unterhaltungsbedürfnissen des breiten Kinopublikums zusammenhing.

Zweitens stellt der unterhaltende Modus, wie er hier theoretisch skizziert wird, mit Blick auf Odin eine Oberkategorie dar. Diese umfasst den von ihm beschriebenen dokumentarisierenden, den fikionalisierenden, den spektakularisierenden sowie den energetischen Modus. Bei der *dokumentarisierenden* Lesart informiert sich der Zuschauer über die Realität. Im *fikionalisierenden* Lektüremodus reagiert er auf die narrativen Angebote, die er als Fiktionen wahrnimmt, und versucht, mit den Figuren zu empathisieren. Beim *spektakularisierenden* wie beim *energetischen* Modus geniesst er losgelöst vom narrativen Inhalt die Schauwerte, das filmische Spektakel oder den visuellen und auditiven Rhythmus des Films.²³⁸ Die beiden letztgenannten Modi tragen übrigens den Eigenhei-

236 Zu den Unterhaltungslektüren siehe Kapitel II.1, II.3, III.1 und III.8.

237 Zum kinoreformerischen Diskurs siehe Kapitel II.5.

238 Odin 2008, 255; vgl. auch Wulff 2001, 147. Aus einer kulturhistorischen und für mein Vorhaben ebenfalls massgebenden Perspektive widmet sich Kaspar Maase *Unterhaltungslektüren: Das Aufkommen der populären Künste und des modernen Ver-*

ten des frühen Kinos in besonderem Masse Rechnung, wobei ich die Zeit des Ersten Weltkriegs als Übergangsphase zum klassischen Kino sehe.

Drittens ist im Lektüremodus der Unterhaltung das Interesse an Politik ausgeschaltet. Auch wenn hier von verhinderter Politik sowohl in einem engeren als auch in einem weiteren Sinne die Rede sein kann, würde ich dennoch nicht so weit gehen und voraussetzen, dass im Unterhaltungsmodus auch die Verhandlung grundlegendster Wertvorstellungen und Normen (wie Geschlechterrollen und dergleichen) suspendiert wäre. Ebenfalls wird mit dem semio-pragmatischen Modell die Möglichkeit unbewusster oder versteckter Propaganda keineswegs ausgeschlossen.²³⁹ Unterschwellige politische Wertevermittlung im Rezeptionsmodus der Unterhaltung war als planmäßige Praxis in den 1910er-Jahren allerdings ein marginales Phänomen.²⁴⁰

Ich plädiere dafür, in der Zeit des Ersten Weltkriegs auf jeden Fall mit Zuschauern zu rechnen, denen es unter bestimmten historischen Umstän-

gnügens um 1900 ist für ihn ein Element der umfassenderen – in den verschiedenen sozialen Schichten ungleichzeitig verlaufenden – kulturhistorischen Entwicklung, die auf eine Verwirklichung von «Schönheitserfahrungen» im Alltag der Menschen zielte (Maase 2001, 19). Die Konsumenten und Rezipienten der «Massenkünste», die sich seit dem späten 19. Jahrhundert aus allen Gesellschaftsschichten rekrutierten, suchten, so Maase, «an den Dingen rezeptiv-sinnliche Freude, in Vergnügungen aktiv-sinnliche und emotionale Steigerung, die aus dem Gewöhnlichen heraus-hob» (Maase 2001, 19f.). Unterhaltungslektüren kultureller Erzeugnisse changieren demnach zwischen dem «empfindsamen Genuss der eigenen Gefühlsregung» und dem «Sich-Verlieren» in fiktionalen Welten, zwischen einem «Probearbeiten» in Hinsicht auf die eigene Realität und einem «souveränem Vergnügen» an den künstlerischen Formen und ihren Abwandlungen (Maase 2001, 16). Maase grenzt die unverbindliche Unterhaltungsrezeption von exemplarischen Lektüren ab, die etwa auch fiktionale Werke nach ihrer «Lehre» oder «Moral» für das angestrebte Verhalten der Rezipienten in der Wirklichkeit befragen. Während im Bürgertum exemplarische Lektüren im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre Vorrangstellung verloren hätten, sei ein solcher Wandel der kulturellen Lektürepraxis den Unterschichten jedoch nicht zugestanden worden. Nach damaliger Sicht sei das «einfache Volk» gar nicht in der Lage gewesen, kulturelle Erzeugnisse anders als vorbildhaft zu verstehen – im Guten wie im Schlechten. Deshalb kam, nach Maase, der moralisch einwandfreien Unterhaltung auch ein derart hoher Stellenwert zu. Aber das Aufkommen der kommerziellen Populärkultur um 1900 und die klassenübergreifende Ausweitung von Unterhaltungslektüren stellte solche volkersezierischen Vorstellungen natürlich infrage (Maase 2001, 15f.).

239 Im Gegenteil: Die angeblich besonders wirksamen latenten Propagandafilme könnten aus semio-pragmatischer Perspektive als produktionsseitig mit Absicht gestörte propagandistische Kommunikation aufgefasst werden. Im Modus der Propaganda produziert, sorgen die Urheber bei diesen Filmen über die entsprechende Ausgestaltung des institutionellen Vorfühkontexts, der paratextuellen Begleitpublikationen und der Filme selbst beim Rezipienten für eine Unterhaltungslektüre. Vom fiktionalisierenden Modus her gedacht, sieht Odin ausserdem die Möglichkeit, dass sich Fiktion auf einer nachgelagerten Ebene mit dem «Realen» (Informationen und Werten) beschäftigt (Odin 2011, 58–61).

240 Siehe Kapitel III.5.

den bei einem spektakulären und wie auch immer intendierten Kriegsfilm weniger um die politische Zuschreibung von Gut und Böse, um Sieg oder Niederlage ging, als um die informativen, narrativen, empathischen oder visuellen Reize des Films. Ein solches Publikum war bei der Befriedigung seiner Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse nicht primär daran interessiert, wer in einem Film auf wen schießt, sondern *dass* geschossen wird.

*«Viele Kinematographen
Haben sich jetzt eingestellt.
Zeigen unserm Volk, dem braven
Eine wandlungsreiche Welt.*

*Um den Globus ohne Rasten
Führt der Flimmerfilm uns hin,
Und dazu ein Klimperkasten
Klimpert schöne Melodien.*

*Ferne Länder zwinkern, schimmern
Ja im Mittelmeer sogar
Deutsche Majestäten flimmern
Hoheitsvoll und unnahbar.*

*Was die Könige verrichten,
Was in Hütten wird getan,
Hintertreppenrührgeschichten
Blinzeln wir ergriffen an.*

*Nachts sodann in Tränenlaugen,
Flimmermüde liegt man da
Mit total entzündenen Augen
Und verflucht das Kinema.»*

II Kinokultur und Filmmarkt

In den zwölf Jahren zwischen 1906 und dem Ende des Ersten Weltkriegs entstand in der Schweiz und anderswo in Europa das kommerzielle Kino, wie es in seinen Grundzügen während langer Zeit Bestand haben sollte. Zu den bestehenden Vergnügungsinstitutionen und den ambulanten Frühformen der Film darbietung (Kapitel II.1) gesellte sich in dieser filmhistorischen Schlüsselphase das ortsfeste Kinogewerbe, das etwa mit der Herausbildung repräsentativer Bauten seinerseits eine Entwicklung durchlief (II.2). Mit der rasanten Verbreitung von Lichtspielhäusern in Stadt und Land wurde der Kinobesuch zu einem alltäglichen Freizeitvergnügen breiter Bevölkerungsschichten (II.3) und avancierte zu einem bedeutenden Bestandteil des – auf den vorhergehenden Seiten als Kinoöffentlichkeit theoretisch umrissenen – gesamtgesellschaftlichen Kommunikationssystems. Verzahnt waren diese Phänomene nicht nur mit ästhetisch-medialen Veränderungen der Filme und ihrer Präsentationsformen, sondern auch mit einem Entwicklungsschub der internationalen und lokalen Filmmärkte sowie (hierzulande eher spät und auf tiefem Niveau) der nationalen Filmproduktion (II.4). Zudem provozierte die gesteigerte öffentliche Präsenz des Unterhaltungskinos einerseits die Kritik bildungsbürgerlicher Kräfte und gesetzgeberische Massnahmen, führte andererseits aber auch zu einer organisatorischen und publizistischen Stärkung der Kinobranche sowie zum Entstehen einer mehr oder weniger unabhängigen Filmkritik (II.5).

Um diesen mehrschichtigen und umfassenden Strukturwandel im Schweizer Film- und Kinowesen soll es in den folgenden Kapiteln gehen. Sie bilden die Grundlage für den Hauptteil der Untersuchung, denn die schweizerische Verleih- und Kinolandschaft war der Nährboden, auf dem in der Kriegszeit die Saat der ausländischen Propaganda aufgehen konnte.

Das besittlichte Zürich!



Heute!

(Idealtraum eines „Frommen“.)

Nach 20 Jahren!

II.1 Anfänge des Kinos

Am Samstag, dem 28. Dezember 1895, präsentierten die Brüder Auguste und Louis Lumière ihr Aufnahme- und Projektionsgerät für fotografische Bewegtbilder im Pariser Grand Café am Boulevard des Capucines. Etwas mehr als vier Monate nach dieser ersten öffentlichen Vorführung von Filmen in Frankreich war es auch dem Schweizer Publikum vergönnt, am «niegesehene[n] Schauspiel» des Lumière'schen Cinématographen teilzuhaben, wie es auf einem Werbeplakat hiess.²⁴¹

Der Boulevard des Capucines ist der Ausgangspunkt einer – wenn man so will: technischen – Traditionslinie des Kinos. Eine andere – kulturelle – Entwicklungslinie oder Betrachtungsweise der Filmgeschichte basiert darauf, dass sich die neuartige Erfindung in eine bereits bestehende populäre Vergnügungskultur einfügte und bestimmte Traditionen früherer Unterhaltungs- und visueller Informationsangebote fortschrieb.²⁴² In der Anfangszeit wurden Filme an Orten gezeigt, die als Vergnügungsanlässe oder -lokale seit Jahrzehnten fest etabliert waren (Jahrmärkte, Varietés, Restaurationsbetriebe etc.). Ankündigungsformen und Darbietungsweisen waren ebenso wenig filmspezifische Neuerungen (Werbung, Musikbegleitung, Filmerklärer), wie zahlreiche Akteure des Bewegtbildmediums keine Neulinge im Unterhaltungsgeschäft waren (Schausteller, Varietékünstler). Überdies deckten die Filmvorführungen ähnliche Themen ab und befriedigten ähnliche Publikumsbedürfnisse wie andere Schaudispositive oder populäre Schriften (Showbühnen, Panoramen, Projektionskünste, Theater, Illustrierte). Selbst die Programmstruktur und gewisse ästhetische Merkmale des neuartigen Mediums orientierten sich zu Beginn an althergebrachten visuellen Attraktionen (varietéartige Kurzfilmprogramme, direkte Zuschaueradressierung, Farbeffekte und andere mediale Eigenheiten).

Dieser zweiten Betrachtungsweise hat die neuere Filmgeschichtsschreibung zum frühen Kino mit Konzepten wie der *série culturelle*,²⁴³ dem *cinema of attractions*²⁴⁴ oder der *view*-Ästhetik des nicht-fiktionalen Filmschaffens²⁴⁵ Rechnung getragen. Die internationale Forschung im Zei-

241 Frey & Conrad, Exposition Genève: Palais des Fées [Plakat], Genf, 1896, abgedruckt in: Jaques/Zimmermann 2011, 86.

242 Siehe Kapitel III.1.

243 Gaudreault 2008, 113–116; siehe Kapitel III.3.

244 Gunning 2006 [1986].

245 Siehe Kapitel III.7.

◀ 1 Unterhaltsame Städte – In Zürich und anderen Städten entstand um 1900 ein breites Vergnügungsangebot, in das sich ab 1906/1907 ortsfeste Kinos integrierten; zuvor war das Lichtspieltheater auch bei den Kritikern der populären Unterhaltung (noch) kein Thema (Willy Lehmann-Schramm, Das besittlichte Zürich!, in: Nebelspalter, 27/28 [13.7.1901], o. S.).

chen des *early cinema* oder des *cinéma des premiers temps* hat seit den späten 1970er-Jahren immer wieder vor den blinden Flecken und möglichen Fehleinschätzungen einer filmhistoriografischen Sichtweise gewarnt, die anno 1895 beim so beliebten Nullpunkt am Boulevard des Capucines ansetzt und eine quasi unausweichliche Entwicklung zum modernen Kino hin postuliert: Bei einer teleologischen Perspektive auf die Filmgeschichte, die von den technischen Erfindungen Thomas Alva Edisons, Max Skladanowskys oder der Brüder Lumière zu höher und höchstentwickelten Stufen des späteren Hollywoodkinos oder des künstlerischen Filmschaffens führt, gerät die grundsätzliche Andersartigkeit und Eigenständigkeit des frühen Kinos aus dem Blick.²⁴⁶

Seitdem das frühe Kino in den Fokus der akademischen Filmhistoriografie geraten ist, hat sich ein recht weitgehender Konsens über eine Reihe von Besonderheiten des *early cinema* herausgebildet, die sich von den Charakteristika des späteren «klassischen» Films oder des «Erzählkinos» unterscheiden. Auch wenn eine längere (und nicht von allen Forschenden identisch datierte) Transformationsperiode das frühe und das klassische Kino verbindet und die Epochenunterschiede zuweilen nur gradueller Natur sind, lassen sich – an Tom Gunnings und André Gaudreaults Mitte der 1980er-Jahre entstandenem Konzept des *cinema of attractions* orientiert – einige Spezifika der frühen Kinematografie benennen: Vor seiner *Narrativierung*²⁴⁷ orientierte sich das frühe Kino an der Fähigkeit des filmischen

246 Unter diesen Bedingungen wurde die Frühzeit der Film- und Kinogeschichte in der klassischen Filmgeschichtsschreibung, wenn überhaupt, meist in Kurzform im Rahmen der gängigen Vorstellung von den «Flegeljahren» oder den «Kinderjahren der Kinematographie» als primitiver Vorläufer des heutigen Kinos abgehandelt (Fraenkel 1956, 467; Spahn 1942, 45; vgl. auch Jung/Loiperdinger 2005^a; Lewinsky 2000, 70, 77; Lewinsky 2008, 248, 250; Loiperdinger 1993, 25; Loiperdinger 2012). Die abwertende Sichtweise der frühfilmischen Wurzeln der Kinematografie tritt allerdings schon unmittelbar nach dem Entstehen längerer fiktionaler Formen in den frühen 1910er-Jahren in Erscheinung. Der Zürcher Filmkritiker Karl Bleibtreu meinte zu einem Drama mit dem aufstrebenden Filmstar Asta Nielsen etwa: «Jene Thoren und Ignoranten, die vom Kino als von einer Jahrmarktsbühne reden, müssten an den Ohren hierher geschleift werden, um die höchste Kunst zu schauen. Gewiss, eine Schwalbe macht keinen Sommer, aber dass Asta Nielsen möglich wurde, verdankt man dem Kino und das ist Ruhm genug.» Und das *Berner Tagblatt* stellte ebenfalls im Zusammenhang mit Nielsen fest, dass man das Kino durch die früheren nicht-fiktionalen und humoristischen Aufnahmen lieb gewonnen habe, dass die «Kinokunst» heute aber mit ihren theaterartigen Stoffen den Publikumsbedürfnissen folgend aus den «Kinderschuhen» herauswachse (Karl Bleibtreu, *Zürcher Kino*, in: *Die Ähre*, 1/27 [27.7.1913], 8 f.; *Berner Tagblatt*, zit. in: *Den Kino-Gegnern ins Stammbuch*, in: *Kinema*, 3/10 [8.3.1913], 5–6). Meines Erachtens wäre es angemessen, in der frühen Kinematografie sowohl eine Weiterentwicklung oder Spätform älterer Unterhaltungs- und Informationsangebote zu erkennen als auch in ihr eine Frühform des heutigen Kinos zu sehen, die sie in gewisser Hinsicht natürlich dennoch ist (vgl. auch Jung/Loiperdinger 2005^a).

247 Gunnings Begriff der «narrativization» wird auf Deutsch oft auch als «Narrativisierung» übersetzt (Gunning 2006 [1986], 385).

Mediums, ‹etwas zu zeigen›. Das Kino der Frühzeit war in der Regel weder am Erzählen von ausgeklügelten Geschichten noch an psychologisch motivierten Figuren interessiert und die Filme entfalteten auch keine geschlossenen Diegesen. Vielmehr adressierte das Kino sein Publikum direkt, indem sich in den Filmen etwa Personen an die Kamera und damit an den Zuschauer wandten oder bei der Vorführung ein Conférencier im Saal die Filme durch seinen Begleitkommentar dem Publikum präsentierte. Das Kino war in den ersten Jahren gewissermassen ‹exhibitionistisch› veranlagt und stellte seine filmischen Tricks und visuellen Möglichkeiten offen aus. Die kurzen Aktualitätenfilme, Reisebilder, Feerien, akrobatischen Szenen oder Humoresken legten es darauf an, die visuelle Neugier anzuregen und zu befriedigen. Mit seinem Zeigegestus appellierte das frühe Kino an die Schaulust des Publikums. So dienten die frühesten Grossaufnahmen nicht einer filmischen Narration, sondern dem visuellen Effekt. Und nicht nur den Aktualitätenfilmen der Brüder Lumière, sondern auch den handlungsbasierten Trickfilmen eines Georges Méliès ging es primär um die Präsentation einer Abfolge faszinierender Attraktionen. Diese Ansichten oder Bilder (Einzeleinstellungen) boten dem Unterhaltung suchenden Publikum eine visuelle Sensation. Der Schauwert war dabei eng verknüpft mit Empfindungen und Vorstellungen von Aktualität, von Exotik und Grotteske, von Schönheit, von Spannung und Überraschung oder von Humor.²⁴⁸ Dementsprechend waren auch die Filmprogramme organisiert. Vor dem Aufkommen längerer fiktionaler Filmformen²⁴⁹ zeigten beispielsweise Jahrmarktkinos thematisch gemischte Nummernprogramme, in denen eine Serie fiktionaler und nicht-fiktionaler Kurzfilme nach dem ‹Prinzip der Abwechslung›²⁵⁰ gleichwertig aneinandergereiht ein Maximum vergnügter Zerstreung boten.²⁵¹

Auch wenn in bestimmten Formen des modernen Kinos – in fiktionalen Genres etwa, die auf visuelles Spektakel ausgerichtet sind – Aspekte des *cinema of attractions* bis heute fortleben, veränderte sich der Film und das Kino in den wenigen Jahren vor und nach 1910 tief greifend. Einige Filmhistoriker sprechen für diese Zeit sogar von einer ‹zweiten Geburt›

248 Zu den Unterhaltungslektüren siehe Kapitel I.5, II.3, III.1 und III.8.

249 Auch der lange Dokumentarfilm entstand erst später (siehe Kapitel III.7).

250 Jung/Loiperdinger 2005^a, 18.

251 Gunning 2006 [1986]; vgl. auch Gunning 2005; Loiperdinger 2010. Nach Noël Burch war das Kino der Frühzeit durch einen *primitive mode of representation* bestimmt. Damit hat er – noch vor Gunning und Gaudreault und von der allgemeinen Stossrichtung her ähnlich wie diese – das frühe Kino auf filmästhetischer Grundlage ebenfalls von den später dominanten Ausprägungen des Films geschieden, die auf einer diegetischen und narrativen Geschlossenheit beruhen und eine illusionistische Repräsentation anstreben (Burch 1990 [1984]; vgl. auch Elsaesser 2003).

des Kinos.²⁵² Und Martin Loiperdinger erkennt zusammen mit Uli Jung einen Medienumbruch, der sich bis 1918 hinzieht. Diese Zäsur markiert die «Durchsetzung des langen Spielfilms mit Beiprogramm» als «dauerhaft stabilen Programmstandard».²⁵³ Die Institution Kino entstand für Loiperdinger also nicht mit der technischen Innovation von 1895, sondern mit der Etablierung eines spezifisch ausgestalteten «abendfüllende[n] Programm[s] zum Zweck der Unterhaltung», das mit dem langen Spielfilm als Zentrum des Programms (siehe Abb. 11) in seiner Grundstruktur bis heute Bestand hat (im Beiprogramm wurden Wochenschauen und Kulturfilme während der 1970er-Jahre allerdings durch Werbefilme abgelöst).²⁵⁴ Diese Umstellung des dominanten Programmformats hing mit dem Verschwinden der oben erwähnten Charakteristika des frühen Kinos zusammen und ging mit Veränderungen auf den europäischen Filmmärkten und bei der Vermarktung von Filmen einher, auf die noch genauer einzugehen sein wird.²⁵⁵

Die 1910er-Jahre sind im hier erläuterten Zusammenhang also als eine Phase des Wandels zu verstehen, in der das Alte neben den neu aufkommenden und sich langsam durchsetzenden Strömungen in Film und Kino punktuell noch präsent war.

Populäre Unterhaltung um 1900

Im Zuge der Industrialisierung kam es in der Schweiz wie in vielen anderen europäischen Staaten ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem rasanten Wachstum der Städte. Der Alltag immer grösserer Bevölkerungsteile wurde nicht mehr vom traditionellen, durch Selbstversorgung bestimmten Lebens- und Arbeitsrhythmus auf dem Land geprägt, sondern spielte sich in städtischen Gebieten zwischen Lohnarbeit und arbeitsfreier Zeit ab. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg einerseits die durchschnittliche Kaufkraft der Bevölkerung, andererseits wurden die Arbeitszeiten in verschiedenen Branchen reduziert. Für soziale Gruppen wie Fabrikarbeiter, Angestellte oder Beamte bedeutete dies, dass sie zunehmend Geld besaßen, das nach Deckung des Grundbedarfs (Nahrungsmittel, Kleidung und Wohnung) zur freien Verfügung übrig blieb, und dass sie in den Genuss von Mussestunden kamen. Die disponiblen Geldmittel und die freie Zeit waren um 1900 (im Vergleich mit heutigen Verhältnissen) zwar noch äusserst bescheiden, doch bildeten sie den Ausgangspunkt moderner Praktiken und Auffassun-

252 Shail 2013; vgl. auch Kuyper 1992.

253 Jung/Loiperdinger 2005^a, 17.

254 Loiperdinger 2010, 193.

255 Siehe Kapitel II.4.

gen von Konsum und Freizeit. Die Beschäftigten in der Industrie und in den mit ihr verbundenen Dienstleistungsbranchen sowie die Angehörigen des wachsenden öffentlichen Verwaltungsapparats lebten mit ihren Familien vor allem in Städten oder stadtnahen Gebieten und sie verfügten dank dem Ausbau der öffentlichen Nahverkehrsmittel über ein gewisses Mass räumlicher Mobilität. Die steigende Zahl dieser auch Geselligkeit und Unterhaltung suchenden Menschen führten um 1900 zu einem Strukturwandel und einem massiven Ausbau der städtischen Vergnügungsangebote und zum Entstehen einer kommerziellen Unterhaltungsindustrie modernen Zuschnitts.²⁵⁶

Neben der traditionellen populären Vergnügungskultur, die vor allem Schaustellungen an Jahrmärkten und Volksfesten (Zirkusse, Menagerien, Wandertheater, Fahrgeschäfte, Schiessbuden etc.) und Tingeltangel in Wirtshäusern umfasste, entstand um 1900 ein innovatives und sensationsgetriebenes Schaugewerbe, das sich vor allem in den Innenstädten an verkehrsgünstigen Lagen ansiedelte. Dadurch bildeten sich in den Stadtzentren neben der Konzentration von Gewerbe und Handel auch eigentliche Vergnügungsviertel mit verdichtetem Unterhaltungsangebot: In Zürich zum Beispiel entstanden in den Jahren 1899 und 1900 praktisch gleichzeitig das Kuriositätenkabinett Panoptikum (bis 1906) sowie die Varietés Central (ab 1908 ein reiner Kinobetrieb), Corso (ab 1947 ebenfalls ausschliesslich ein Kino) und Palmgarten (im Hotel Bahnhof).²⁵⁷ Zusammen mit dem seit Längerem existierenden, teilweise auch leichte Unterhaltung bietenden Pfauen-theater (Volkstheater), dem bildungsbürgerlich ausgerichteten Stadttheater (heute Opernhaus), der Tonhalle und dem Tonhalle-Pavillon (der zeitweise auch als Unterhaltungsbühne funktionierte) bestanden auf der Achse zwischen den beiden Verkehrsknotenpunkten Bahnhof und Bellevue nicht weniger als acht bedeutende Bühnen beziehungsweise andere Formen ortsfester Schaudarbietungen. In diesem innerstädtischen Gebiet von weniger als einem Quadratkilometer bildeten sich nach 1900 zusätzlich eine Anzahl neuer Tingeltangel- oder Cabaret-Betriebe und wenige Gehminuten vom Bellevue entfernt präsentierte das Panorama am Utoquai dem Publikum riesige Rundgemälde (1894–1919). Ab 1907 sollten sich im gleichen Perimeter schliesslich viele der ersten ortsfesten Kinos ansiedeln und die in konservativen und bildungsbürgerlichen Kreisen schon vorher geäusserte Kritik an der modernen Unterhaltung auf sich ziehen (siehe Abb. 1).²⁵⁸

256 Engel 1990, 35; Furrer 1982, 13–19, 99–103, 146–149; Maase 2001, 11 f.; Ross 2008, 11–14. Diesbezüglich ein Spezialfall war die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene touristische Vergnügungsmeile in Luzern (Bürgi 2016).

257 Das 1898 eröffnete Variété Colosseum im Arbeiterquartier Wiedikon bestand nur wenige Jahre (Furrer 1982, 92, 134 f.).

258 Furrer 1982, 80–83, 90–96, 104 f., 146–153, 178, 180; vgl. auch Engel 1990, 35; Gojan 1998; siehe Kapitel II.2 und II.5.

Parallel zur Zunahme des Vergnügungsangebots in Zürich und anderen Städten akzentuierten sich in der Schweiz wie im übrigen Europa auch Entwicklungen im Bereich der kommerziellen Publizistik. In seiner damaligen Blütezeit erlebte etwa der Groschenroman eine enorme Verbreitung und war doch nur *ein* Element der aufkommenden populären Massenlektüre. Im späten 19. Jahrhundert etablierte sich weiter eine Reihe rein kommerziell ausgerichteter Pressererzeugnisse. Verglichen mit der (partei-)politisch gebundenen Presse zeichneten sich die sogenannten Generalanzeiger durch eine breitere und auch «weichere» Themenwahl mit Informationsangeboten und *human interest stories*, durch eine populärere Aufmachung, einen grösseren Stellenwert der Werbefinanzierung (mehr Anzeigen, geringere Abonnementspreise) und durch höhere Auflagen aus. Insgesamt ging es der kommerziellen Presse darum, bei Abwesenheit eines spezifischen politischen Profils mit einem attraktiven, auf Aktualität und einem breiten Themenspektrum aufbauenden Angebot ein möglichst grosses Publikum und damit auch eine möglichst zahlungskräftige Werbekundschaft anzusprechen. Die Leser hatten in ihrer Zeitung nicht nur eine Informationsquelle, sondern auch eine unterhaltende Freizeitlektüre. Technische Entwicklungen ermöglichten darüber hinaus das Entstehen und den grossen Erfolg von Illustrierten: Publikumszeitschriften mit hohem Bildanteil wandten sich an eine überregionale Leserschaft und deckten ausgesprochen populäre Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse ab. Diese publizistischen Entwicklungen sind unter anderem von Kaspar Maase und Corey Ross für Deutschland im Detail beschrieben worden.²⁵⁹ Sie gelten – etwas weniger ausgeprägt und bei leichter zeitlicher Verzögerung – aber auch für die Schweiz. Mit dem 1893 in Zürich gegründeten *Tages-Anzeiger* sowie mit der *Schweizer Illustrierten Zeitung*, die 1911 das erste Mal erschien, seien hier lediglich zwei der (auch längerfristig) erfolgreichsten Schweizer Priesstitel genannt.²⁶⁰

Ein allgemeiner kultureller Trend zu einer neuen Form ästhetischer Wahrnehmung und zum Bildersehen um 1900, mithin eine «Konjunktur des Visuellen», wie sie von Jörg Schweinitz oder auch von Ross postuliert wird, lässt sich nicht nur an den Illustrierten oder am Umstand festmachen, dass es sich bei den oben erwähnten städtischen Vergnügungseinrichtungen vor allem um Schaudispositive handelte, welche die Sehbedürfnisse des Publikums anregten und befriedigten.²⁶¹ Die Zeit um die Jahrhundertwende läutete auch einen Boom der Plakatwerbung ein (1892 kam die erste zentrale Plakatsäule Zürichs am Bahnhofplatz zu stehen)²⁶²

259 Maase 2012, 50–74; Ross 2008, 11–57.

260 Siehe Fussnote 57.

261 Schweinitz 1992, 7; vgl. auch Ross 2008, 30, 34, 44, 192.

262 Bignens 2009, 46.

und sie war überdies die goldene Ära der bebilderten Ansichtskarte, als in der Schweiz pro Jahr über 100 Millionen Postkarten versandt wurden.²⁶³

Mit dem Aufkommen des Kinos fand die allgegenwärtige Entwicklung hin zur modernen Unterhaltung, zum städtischen oder medialen Massenpublikum, zum Kommerz und natürlich zur visuellen Kultur ihren vorläufigen Höhepunkt. Das als zahlungspflichtiges Vergnügungsmittel konzipierte, technisch reproduzierbare Massenmedium scheint diese Tendenzen, die gewissermassen in der Luft lagen, aufgegriffen und weiter vorangetrieben zu haben. Ein weiteres Merkmal – das im Eingangszitat des Basler Mundartdichters Dominik Müller (eigentlich Paul Schmitz) aufscheint und in der neu entstandenen Topografie des Vergnügens und der Medien zwar ebenfalls nicht vollkommen neu, aber bis zur Durchsetzung des Bewegtbildmediums lediglich in Ansätzen vorhanden war – verkörperte das Kino in Reinform und auf gleich mehrfacher Ebene: die Internationalität. Die in bedeutenden Produktionsländern wie Frankreich oder Dänemark hergestellten Filme zirkulierten, von nationalen Grenzen (und zu Beginn auch von Sprachbarrieren) kaum gebremst, auf einem weltumspannenden Markt mit international tätigen Akteuren. Zudem unterschied sich eine Vorführung in Basel nicht grundlegend von einer Kinovorstellung in Berlin oder Amsterdam, was die Präsentationsform und das gezeigte Filmprogramm anbelangt. Auch handelte es sich aus der Perspektive vieler Länder mit unbedeutender Eigenproduktion bei den meisten aufgeführten Filmen um ausländische Produkte mit ebensolchen Filmstars. Und nicht zuletzt erzählten manche Spielfilme und dokumentarische Werke den Zuschauern von kulturell und geografisch fernen Sphären. Damit war das Kino sowohl für das damalige Publikum als auch für die Entrepreneure, die in dieser Branche ein Auskommen suchten, ein Fenster zur grossen, weiten Welt.²⁶⁴

Um die hier umrissenen Modernisierungsphänomene nach ihrer Bedeutung für die aus ihrem traditionellen Lebenszusammenhang gerissenen Menschen zu befragen, untersucht Ben Singer, in Anlehnung an Georg Simmel, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin, was er die «neurologische Auffassung von Modernität» nennt. Singer modelliert dabei den breiten historischen Diskurs über die radikale Transformation subjektiver Erfahrungen in einer sich modernisierenden Welt. Die damalige Vorstellung einer (Über-)Stimulierung (*hyperstimulus*) und Bedrohung durch das moderne grosstädtische Umfeld und den hochfrequenten Verkehr, den beschleunigten Lebensrhythmus, die technologische und industrielle

263 In dieser Zahl sind auch nicht-illustrierte Korrespondenzpostkarten enthalten (Kreis 2013, 8).

264 Vgl. auch Engel 1990, 34; Ross 2008, 43f., 52; Schweinitz 1992^a, 7f.; Singer 1995, 90–92.

Entwicklung begreift Singer – wie andere vor ihm – als Zeichen eines Wahrnehmungsschocks. Für Singer reflektieren die zeitgenössischen Diskussionen über die Zumutungen und die (physischen wie psychischen) Gefahren des neuartigen Lebens letztlich die Beklemmung einer Gesellschaft, die in der Moderne noch nicht vollständig angekommen war. Die um die Jahrhundertwende aufkommende kommerzielle Vergnügungskultur, die einen Akzent auf Spektakel und Nervenkitzel legte, ist in dieser Sicht lediglich das passende Gegenstück einer sich intensivierenden modernen Alltagserfahrung im städtischen Raum und am Arbeitsplatz. Besonders die kurzen, heterogenen und auf intensive Sinnesreize angelegten Nummern der Varietéprogramme und später die thematisch bunt gemischten Kinoprogramme korrespondierten mit den Diskontinuitäts- und Geschwindigkeitseindrücken des modernen Lebens.²⁶⁵

Mit Blick auf den populären Sensationalismus und die städtische Wahrnehmungserfahrung gilt besonders die Unterhaltungsinstitution Kino als Inbegriff der Moderne. Das hat nicht nur die Forschung wiederholt so festgestellt. Dieser Zusammenhang wurde auch von vielen Zeitgenossen diagnostiziert – sei es von konservativen Modernisierungsskeptikern²⁶⁶ oder von Menschen, die das grossstädtische Leben elektrisierte und berauschte. Je nach rhetorischem Interesse oder Standpunkt wird das Kino mal als Symptom oder Ursache beschrieben, mal als Symbol oder auch Reflexionsinstanz der verschiedenen genannten Ausprägungen der Moderne. Gemeinsam ist allen Autoren, dass sie Kino und Moderne zusammendenken. Dabei werden medienspezifische Eigenheiten des Films/Kinos (dynamische Bild- und Perspektivenwechsel, temporeiche Rhythmen und Bewegungen, Schauwerte und visueller Überfluss, fotografische Bildqualität und Unmittelbarkeitseffekte) sowie gewisse thematische oder motivische Orientierungen (Grossstadt, technischer Fortschritt, gesellschaftlicher Wandel, Katastrophen etc.) mit technologischen, wirtschaftlichen, sozialen oder kulturellen Zeitphänomenen übergeordneter Ebene verschaltet.²⁶⁷

Wenn sich die Zeit um 1900 auch zweifellos als ein Kristallisationspunkt in der Entstehungsgeschichte der modernen Populärkultur präsentiert, so scheint es mir dennoch wichtig, die fortschreitende Modernisierung

265 Singer 1995.

266 Siehe Kapitel II.5.

267 Kreimeier 2011, 77–112; Ross 2008, 34–44; Schweinitz 1992^a, 7f.; Schweinitz 1992^b; Singer 1995, 90–92; Wedel 2006. Indem allerdings Daniel Biltreyest, Richard Maltby und Philippe Meers auf die grosse Nähe vieler Filme zu traditionellen gesellschaftlichen Normen oder auf spezifische ländliche Ausprägungen der Kinokultur eingehen, referieren sie einige aktuelle Stimmen, welche die filmische Modernitätsthese relativieren oder differenzieren (Biltreyest/Maltby/Meers 2012).

und Urbanisierung nicht zu überzeichnen. Speziell für die Schweiz mit ihrem während langer Zeit doch noch recht ländlichen Gepräge wäre es schlicht falsch, vor mehr als einhundert Jahren eine (gross-)städtische Vergnügungskultur heutiger Form anzunehmen. Dies hiesse übrigens auch, den kulturpessimistischen Perhorreszierungen konservativer Zeitgenossen aufzusitzen, welche die ersten populären Unterhaltungsangebote grell verzerrt zur Darstellung brachten.²⁶⁸

Tatsächlich war der Verstädterungsgrad der Schweiz am Vorabend des Ersten Weltkriegs einigermaßen bescheiden. Damals lebten knapp 30% der Schweizer Wohnbevölkerung in städtischen Gebieten (Gemeinden mit mehr als 10'000 Einwohnern) und es gab nur drei grössere Städte mit je über 100'000 Einwohnern: In Zürich, Basel und Genf lebten 1914 zusammen 476'600 Personen, was 12% der Schweizer Wohnbevölkerung ausmachte. Zum Vergleich: Um die Jahrtausendwende lebten bereits gut 70% der Wohnbevölkerung in Städten und Agglomerationen.²⁶⁹

Für das enorme Entwicklungspotenzial des Kinos war die erst in ihren Anfängen steckende Urbanisierung jedoch kein Hindernis: Im Gegensatz zum Varieté oder zum Theater konnten Kinogeschäfte bei geringen Investitionskosten²⁷⁰ auch als Kleinstunternehmen mit verhältnismässig bescheidenem Publikumsaufkommen betrieben werden. So war das neuartige Unterhaltungsmedium bald nach seiner Erfindung im Jahr 1896 in allen Gebieten der Schweiz auf dem Vormarsch. Dies sowohl in Innenstädten als auch abseits der Zentren – zunächst als Wanderkino, dann als ortsfestes Kino in städtischen Aussenquartieren und auf dem Land.²⁷¹

Entstehung des Wanderkinos

Wenige Monate nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Brüder Lumière in Paris trat das Kino seinen Siegeszug durch die Schweiz an. François-Henri Lavanchy-Clarke, Vertreter der britischen Sunlight-Seife in der Schweiz und Werbepionier, hatte im Vergnügungspark an der Schweizerischen Landesausstellung von 1896 in Genf zu Reklamezwecken einen asiatisch angehauchten Holzpavillon errichtet. Im sogenannten Palais des Fées bot er allerlei Attraktionen dar. Neben optischen Täuschungen, einer Automatenhalle, Degustationen im japanischen Teehaus, musikalischen Darbietungen mit ägyptischen «Drehmönchen» und indischen Tänzerinnen präsentierte Lavanchy-Clarke von Mai bis Oktober 1896 – laut Werbe-

268 Vgl. auch Engel 1990, 36.

269 Cunha/Both 2000, 26; siehe Fussnote 16.

270 Vgl. auch Furrer 1982, 181.

271 Siehe Kapitel II.2.

plakat «die grösste Sehenswürdigkeit der Genfer Ausstellung» – die ersten Filmvorführungen in der Schweiz.²⁷² Noch während der Landesausstellung wurden auf dem Gelände des Vergnügungsparks und ausserhalb davon «belebte Photographien» auf Projektoren weiterer Hersteller vorgeführt. Und bis zum Jahresende bekamen die Bewohner aller grösseren und vieler mittelgrosser Städte Gelegenheit, mit der aufsehenerregenden Neuheit Bekanntheit zu machen. Einzig in der Zentral- und Nordostschweiz musste sich das Publikum einige Monate länger gedulden.²⁷³

In den Jahren nach 1896 zogen zahlreiche Filmvorführer mit einem Projektor durchs Land, machten in Städten und Dörfern für ein paar Tage halt und zeigten die mitgebrachten Filme. Diese «Saalspieler» genannten Unternehmer stützten sich auf die bereits bestehende Infrastruktur des Unterhaltungs- und Gastgewerbes. Sie traten in Konzerthallen, Mehrzwecksälen, Varietés sowie – auf dem Land fast ausschliesslich – in Hotels oder Gasthäusern auf. In den Restaurants belegten sie die eigentliche Gaststube oder einen angegliederten Veranstaltungssaal.²⁷⁴

Abgesehen von dieser Form des Wanderkinos entstanden um die Jahrhundertwende Unternehmen, die mobile Zeltkinos von teils ansehnlicher Grösse betrieben. Schausteller besuchten mit diesen Kinos auf ihren Tournées durch verschiedene Städte und Dörfer Anlässe, an denen sie während einiger Tage mit einem grossem Publikumsandrang rechnen konnten, wie dies auf Jahrmärkten, an Volksfesten und dergleichen der Fall ist.²⁷⁵ Die Betreiber von Jahrmarktkinos waren für den aufwendigen Transport der zeltartigen Bude, des Kassenhäuschens, der mitgeführten Sitzbänke, der Projektionsausrüstung, eines Dampfgenerators und gewöhnlich einer automatischen Orgel auf die Eisenbahn angewiesen. Die oft reich verzierten Zeltkinos wurden schnell zur beliebtesten Attraktion der temporären Budenstädte, in denen andere Schausteller mit Panoramen, Varietés, Schiessbuden oder Karussells präsent waren.²⁷⁶

272 Frey & Conrad, Exposition Genève: Palais des Fées [Plakat], Genf, 1896, abgedruckt in: Jaques/Zimmermann 2011, 86.

273 Cosandey et al. 1999; Cosandey/Pastor 1992; Frauenfelder 2005, 9–56; vgl. auch Buache/Rial 1964, 4–8; Bucher 1971; Hächler 2010.

274 Vgl. auch Frauenfelder 2005, 70–90.

275 Mariann Lewinsky hat in ihrer Untersuchung zum Wanderkino im ländlichen Gebiet darauf hingewiesen, dass der Jahrmarkt «die temporäre Grossstadt der Landgebiete» sei. Sie meint damit nicht nur quantitative Aspekte wie das kurzzeitig hohe Publikumsaufkommen, sondern auch die hohe Qualität der Filmdarbietungen auf grossstädtischem Niveau (Lewinsky 2008, 252).

276 Eine Sonderform war die Filmvorführung in ambulanten Varietés oder im Zirkus. Der Zirkus der Gebrüder Nock hatte im April 1914 in Buchs (SG) Filme in seinem Programm: «Zum Schluss der Vorstellung Kinematograph» (Inserat, in: Liechtensteiner Volksblatt, 24.4.1914, o.S.).



2 Wanderkino von Georges Hipleh-Walt um 1903

Während einige Besitzer von Zeltkinematografen aus dem traditionellen Schaustellergewerbe stammten,²⁷⁷ startete der ehemalige Gastwirt Georges Hipleh-Walt aus Biel 1898 als Saalspieler, erwarb noch im gleichen Jahr eine Schaubude und etablierte sein Unternehmen als Marktführer unter den Schweizer Wanderkinos. Hipleh-Walt zeigte zur Aufwertung seiner internationalen Nummernprogramme auch selbst gedrehte Lokalaufnahmen und Aktualitäten, die zu den frühesten Schweizer Filmproduktionen zählen (auch Alexander Dahlmann-Fasold, Louis Praiss, wahrscheinlich Jean Weber-Clément und später Willy Leuzinger zeigten Eigenproduktionen).²⁷⁸ Ab März 1907 betrieb Hipleh-Walt mit zwei Kassierern, zwei Vorführern, zwölf Musikern, einer Sekretärin und sechs Handwerkern ein Wanderki-

277 Beispielsweise Louis Praiss, Philipp Leilich und die Familie Dahlmann-Fasold waren schon vor dem Aufkommen von Wanderkinos als Schausteller unterwegs. Manche Wanderkinoebesitzer verdienten ihr Geld auch später wieder mit Jahrmarktständen ohne FilmSpielbetrieb. Andere wurden mit ihrem Kinounternehmen sesshaft: Georges Hipleh-Walt tat dies 1908, Jean Weber-Clément aus Yverdon stieg 1909/1910 in der Westschweiz ins ortsgebundene Kinogeschäft ein und Wilhelm Rosenburg sattelte 1911 in Konstanz auf das ständige Kino um (Lewinsky 2000, 68; Lewinsky 2008, 253 f., 259; Manz 1968, 43; Kaenel 2002, 28 f.; Paech 2010).

278 Salon Cinématographe G. Hipleh-Walt [Ansichtskarte], Biel, [ca. 1903], Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; Cosandey 2002, 38 f.; Haver/Jaques 2003, 81 f.; Lewinsky 2000, 75–77; Lewinsky 2008, 262 f.; Manz 1968, 34; Jaques/Zimmermann 2011, 93–95.

no in einem Zirkuszelt, das über 2000 Personen und eine Leinwand von 80 Quadratmetern fasste.²⁷⁹ Das hauptsächliche Reisegebiet waren die deutsch- und französischsprachigen Teile der Schweiz;²⁸⁰ vereinzelte Absteher nach Deutschland, Österreich und Italien kamen jedoch vor.²⁸¹

Die Schausteller bereisten bestimmte Ortschaften oft im Jahreszyklus und sicherten sich beim Aufenthalt gleich das Platzrecht für das folgende Jahr. Hipleh-Walt zum Beispiel gastierte von 1900 bis 1907 mindestens sechsmal jeweils im Herbst in der Nordostschweizer Kleinstadt Rorschach.²⁸² Auch auf dem im November stattfindenden grossen Markt in der Zürcher Landgemeinde Uster waren bestimmte Zeltkinoinhaber mehrere Jahre hintereinander anwesend:

1901–1904	Alexander Dahlmann-Fasold
1905	Philipp Leilich
1906 und 1907	Alexander Dahlmann-Fasold
1908 und 1909	Philipp Leilich
1910–1912	Charles Sperl
1913	(Markt wegen Maul- und Klauenseuche abgesagt)
1914	(keine Unterhaltungsangebote infolge Kriegsausbruch)
1915 und 1916	Philipp Leilich
1917	Jakob Nock
1918	(Markt wegen Spanischer Grippe abgesagt)
1919 und 1920	(Bewilligung für Kino abgelehnt)
1921	Jakob Nock
1922	(Bewilligung für Kino abgelehnt)
1923–1925	Willy Leuzinger ²⁸³

In den grösseren Schweizer Städten waren die Jahre um 1905, um einen Ausdruck Jacques Rials zu verwenden, «l'âge d'or du cinématographe

279 Paech 2000.

280 Andere Zeltkinounternehmen liessen Landesgrenzen regelmässig hinter sich: Alexander Dahlmann-Fassold aus Yverdon war in der Schweiz, in grenznahen deutschen Gebieten und in Österreich-Ungarn tätig. Heinrich und Philipp Leilich sowie weitere Mitglieder der Schaustellerfamilie aus Zürich/Pirmasens bereisten mit mehreren Wanderkinos die Schweiz, Süddeutschland, Westfrankreich und Norditalien. Der aus Ostpreussen stammende und in Genf eingebürgerte Louis Prass gastierte in der Schweiz, in Süddeutschland und in Österreich-Ungarn (Lewinsky 2008, 262; Paech 2010; Jaques/Zimmermann 2011, 90; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> [10.2.2013]).

281 Lewinsky 2000; Lewinsky 2008; vgl. auch Dumont 1987, 20–22; Manz 1968, 32–35, 43 f.

282 The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (10.2.2013).

283 Schon am kantonalen Schützenfest vom Juli 1900 in Uster betrieben Louis Prass und Alexander Dahlmann-Fasold je ein ambulantes Kino. Und Charles Sperl aus Genf besuchte Uster bereits einmal im Spätsommer 1909 – vor seiner Teilnahme am Uster Markt ab dem Folgejahr (Frischknecht 2008/2009, 30 f.; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> [10.2.2013]).

forain».²⁸⁴ An den Genfer Neujahrsfeierlichkeiten gastieren damals mehrere Zeltkinos gleichzeitig. Auch an der Basler Herbstmesse hatte das Publikum manchmal die Wahl zwischen zwei Kinos. Jahrmarktkinos zeigten am Nachmittag und Abend oft jede Stunde ein Kurzfilmprogramm bestehend aus Feerien, Humoresken, artistischen Szenen, Aktualitäten, Reisebildern, Lokalaufnahmen und später auch kürzeren oder längeren Dramen. Am Abend wurden zuweilen längere Vorstellungen gegeben. Die Situation in Zürich, auch damals die bevölkerungsreichste Stadt der Schweiz, war besonders: In den späten 1890er-Jahren fanden die Zürcher Stadtbehörden, im Vergleich zu Städten gleicher Grösse im Ausland, zu einer den Schaustellungen gegenüber äusserst kritischen Haltung. Obwohl das Kino (noch) nicht in der öffentlichen Kritik stand, betraf dies auch das Jahrmarktkino. So gab es Jahre, in denen es beispielsweise am Knabenschieszen kein Kino gab. Auch in den anderen grösseren Städten waren ab 1907 an Markt- und Festveranstaltungen immer weniger Jahrmarktkinos zu sehen: In Genf, Basel und Zürich sind die letzten Zeltkinematografen zwischen 1910 und 1913 nachzuweisen.²⁸⁵

In den meisten mittelgrossen Städten verlief die Entwicklung mit einer kleinen Verzögerung ähnlich. Freiburg zum Beispiel erlebte den Höhepunkt des Jahrmarktkinos in den Jahren 1906 und 1907. Anlässlich der Frühjahrs- und Herbstmärkte oder anderer Veranstaltungen kamen jährlich vier Kino-Schausteller in die Stadt (bis zu zwei gleichzeitig). Danach nahm auch hier die Frequenz der Gastspiele ab und mit dem Kriegsbeginn endete die Epoche des Jahrmarktkinos in Freiburg.²⁸⁶

Das Wanderkino kam mit dem Aufkommen und der Verbreitung ortsfester Kinos ab 1906/1907 unter Druck und wurde mittelfristig verdrängt. Das breite Angebot ständiger Kinos und die Möglichkeit, Filme, gewissermassen als alltägliches Vergnügen, nun auch unabhängig von besonderen Anlässen zu sehen, machte den Aufenthalt von Zeltkinos in grösseren und in den meisten mittleren Städten bald unrentabel. Hinzu kam, dass verschiedene kommunale und kantonale Behörden im Laufe der 1910er-Jahre ihre Gangart dem ambulanten Jahrmarktkino und den zahlreichen herumziehenden Saalspielern gegenüber verschärfen: In Basel, Freiburg, Lausanne und Zürich²⁸⁷ wurden die nötigen Bewilligungen nur noch selten ausgesprochen. Von städtischen Behörden wurde in diesem Zusam-

284 Buache/Rial 1964, 21.

285 Buache/Rial 1964, 21 f.; Meier-Kern 1993, 16–27; Furrer 1982, 88 f., 180–185; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (10.2.2013); vgl. auch Abd-Rabbo 1994, 11; Lewinsky 2008, 252.

286 Abd-Rabbo 1994, 9–13, 179.

287 Im Kanton Zürich galt dies nur für Saalspieler; die altbekannten Zeltkinounternehmen wurden von vielen kommunalen Behörden bei der Umsetzung gesetzlicher Vor-

menhang oft auf das gesättigte Unterhaltungsangebot verwiesen. Weitere Gründe für die ablehnende Haltung mögen die erschwerte Kontrolle nicht-sesshafter Betriebe im Allgemeinen gewesen sein sowie deren oft laxer Umgang mit den in dieser Zeit neu erlassenen Vorschriften im Bereich des Jugendschutzes und der Brandsicherheit.²⁸⁸ Des Weiteren waren Gastspiele auswärtiger Kinos den ortsansässigen Betrieben natürlich ein Dorn im Auge, was unter anderem zu Anzeigenkriegen mit sich überbietenden Inseraten in der Lokalpresse führte. Ausserdem schaffte es etwa das ständige Kino in Uster um 1920 herum mehrfach, die Bewilligung ambulanter Vorstellungen durch Geldzahlungen an den Gemeinderat zu verhindern. In einigen anderen Ortschaften fruchteten ähnliche Manöver jedoch nicht.²⁸⁹ Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass der Schweizerische Lichtspieltheater-Verband, in dem das ortsfeste Gewerbe dominierte, beim strengeren Vorgehen der Behörden gegen das ambulante Kino in den späten 1910er-Jahren seine Finger mit im Spiel hatte.²⁹⁰

In ihrer Untersuchung zum Wanderkino in der Nordostschweiz hebt Mariann Lewinsky hervor, dass auf dem Land sowie in kleineren (und einigen mittleren) Städten das Jahrmarktkino bis in die 1920er-Jahre parallel zum ortsfesten Kinogewerbe weiter bestand. Beide Geschäftspraktiken warfen in diesen Gebieten offenbar genügend Profit ab. Während die festen Kinos meist nur am Wochenende spielten und auch in Bezug auf die Ausstattung der Kinos oder die Attraktivität der gezeigten Programme sparsam haushalten mussten, waren es die grossen Zeltkinos, die durch Ortschaften mit und ohne ständiges Kino tingelten und das am Jahrmarkt (temporär) versammelte Grosspublikum bedienten. Der Kinogründungsboom in den 1920er-Jahren setzte dieser Koexistenz in weiten Gegenden jedoch ein Ende. Die einst sehr erfolgreichen Zeltkinos verschwanden bis

schriften bevorzugt behandelt (Verbot der Wanderkinematographen, in: *Kinema*, 9/31 [2.8.1919], 6; Lewinsky 2008, 253 f.).

288 Verbot der Wanderkinematographen, in: *Kinema*, 9/31 (2.8.1919), 6; Abd-Rabbo 1994, 12 f., 143; Engel 1990, 115 f.; Haver 2003, 62–71; Jaques 2007, 49; Lewinsky 2008, 253 f.; Meier-Kern 1993, 25, 51; Uhlmann 2009, 66.

289 Frischknecht 2008/2009, 30 f.; Lewinsky 2000, 74; Lewinsky 2008, 259; Lewinsky/Schärer 2003, 62–64.

290 Der Schweizerische Lichtspieltheater-Verband lancierte auch entsprechende öffentliche Kampagnen. Im Jahr 1919 scheiterte er jedoch mit seinem durch Inserate, Artikel und Behördeneingaben breit abgestützten Vorgehen gegen «Gelegenheitsvorstellungen» des Films *CIVILIZATION / CIVILISATION / CIVILISATION* (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker/Thomas H. Ince/Raymond B. West) in Mehrzwecksälen in verschiedenen Städten (G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: *Kinema*, 9/19 [10.5.1919], 1–6, hier 2; vgl. auch Die Zürcher Kinematographen-Theater-Besitzer, An das Zürcher Kino-Publikum, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 4.3.1919, 14; G. Borle, Verbandswesen, in: *Kinema*, 9/10 [8.3.1919], 3–6; Verbot der Wanderkinematographen, in: *Kinema*, 9/31 [2.8.1919], 6; vgl. auch Uhlmann 2009, 69). Zur (ausser-)politischen Dimension dieses Falls siehe Kapitel III.3.

Mitte der 1920er-Jahre fast vollständig von der Bildfläche. Nur ein Unternehmen kam mit dem Strukturwandel im Kinogewerbe gut zurecht. Der Familienbetrieb von Willy Leuzinger mit Sitz in Rapperswil fand ein lukratives Geschäftsmodell, indem er den Nordostschweizer Markt, jeweils der lokalen Situation angepasst, «bis in die hinterste Ecke» intensiv bewirtschaftete.²⁹¹ Hierzu betrieb die Familie mehrere ortsfeste Kinos (spätestens seit 1909), durch andere Dörfer und Kleinstädte (sowie St. Gallen) tourte sie mit einem, zeitweise zwei Zeltkinos (1917–1942) und bei wieder anderen Gegebenheiten unternahm sie gelegentliche Rundreisen durch Wirtshaussäle (1915–1931). Die relative Grösse des breit diversifizierten Unternehmens gewährleistete im ambulanten Bereich ein aussergewöhnlich hohes Programmniveau,²⁹² das der ortsansässigen Konkurrenz überlegen war.²⁹³

Nebenbei bemerkt: Auch im Kontext nicht-kommerzieller Filmvorführungen von Bildungsinstitutionen oder werbender Filmveranstaltungen der Nahrungsmittel- und Konsumgüterindustrie bestand das ambulante Saalkino bis in die 1960er-Jahre fort.²⁹⁴

291 Lewinsky 2008, 259.

292 Entgegen der Annahme einer allgemein hohen Programmqualität der Zeltkinos vor dem Ersten Weltkrieg (Lewinsky 2008, 262) sprechen einige Indizien dafür, dass die Attraktivität vieler Kinoprogramme auf Jahrmärkten in der ersten Hälfte der 1910er-Jahre und auch später nicht wahnsinnig hoch gewesen sein dürfte: Das erfolgreiche dänische Drama über Mädchenhandel *DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER / DIE WEISSE SKLAVIN II / L'ESCLAVE BLANCHE II* (DK 1911, Nordisk, August Blom) war in der Schweiz spätestens ab März 1911 zu sehen. Jean Weber-Clément spielte den Film auf Walliser Jahrmärkten, wenn es sich tatsächlich um die gleiche Produktion handelt, ab Herbst 1911 während eines ganzen Jahres (Cinéma, in: La Tribune de Lausanne, 18.3.1911, o.S.; Inserat, in: Le Confédéré, 8.11.1911, o.S.; Inserat, in: Le Confédéré, 26.10.1912, o.S.). Auch der Wanderkinobetreiber Jakob Nock aus Adliswil zeigte 1917 und 1918 angestaubte Propagandafilme, deren Schweizer Erstaufführung bis zu 9 Monaten zurücklag (div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969). Das gleiche Unternehmen scheint ebenso am Uster Markt von 1921 mit einem in der Publikumsgunst nicht gerade hochstehenden Programm präsent gewesen zu sein, während das ortsansässige Kino in einem ganzseitigen Inserat attraktive Filme und einen Gastauftritt des «Meister[s] der Telepathie» Joe Labéro anzeigte (Inserat, in: Anzeiger von Uster, 23.11.1921, o.S.; vgl. auch Inserat, in: Anzeiger von Uster, 23.11.1921, o.S.). Ab 1923 kam dann Leuzinger mit seinen hochwertigen Filmen nach Uster. Gleich in einer Vorankündigung machte er klar, dass sich die Dinge in qualitativer Hinsicht ab sofort ändern würden: Sein Kino sei «[b]itte nicht zu vergleichen mit jedwedem herumziehenden Wander-Kino». Leuzinger scheint den lokalen Rivalen bei der Programmgestaltung indessen zu einem kurzzeitigen Höhenflug angespornt zu haben: Als das Wanderkino im Ort war, wetteiferten beide Unternehmen mit aktuellen, aufwendig beworbenen US-Starvehikeln auf sehr hohem Niveau gegeneinander (Inserate, in: Anzeiger von Uster, 28.11.1923, o.S.).

293 Frischknecht 2008/2009, 30f.; Lewinsky 2000; Lewinsky 2008; Lewinsky/Schärer 2003, 62–64.

294 Zimmermann 2008; Jaques/Zimmermann 2011, 91.



KINO
RADIUM

LIMMAT QUAI
MÜHLEGASSE

Die
Mauritiusmarke

Müchel
& anschlüssen
Erfolge

2-Akter

Aus dem Leben
des Multibankiers
LINCOLN

Der Fall Adrianopels

Speck's
Cinema Orient

Waisenhausstrasse Zürich



II.2 Orte des Films nach 1906

Wie überall in Europa entstanden auch in der Schweiz rund zehn Jahre nach der Erfindung der Kinematografie als Aufnahme- und Projektionstechnik die ersten ortsfesten Kinos. Diese ständigen Vorführibetriebe, die man Kinos im engeren Sinne nennen könnte, zeichneten sich dadurch aus, dass sie regelmässig und zur Hauptsache Filme zeigten und, wie gesagt, an einem festen Ort ansässig waren. Im Grunde waren es Filmspielstellen, wie wir sie heute als Normalfall des kommerziellen Kinos noch kennen.²⁹⁵

Weitere ortsfeste Unterhaltungsinstitutionen, die ebenfalls regelmässig auf das Medium Film setzten, bei denen die Bewegtbildprojektion aber nur einen Programmpunkt unter anderen ausmachte, waren das Variété und Vergnügungsstätten, die wie das Panoptikum oder Diorama in ihren Räumlichkeiten visuelle Attraktionen darboten: Unterhaltungstheater mit bunt wechselnden Programmen aus artistischen, tänzerischen und musikalischen Darbietungen, Kuriositätenkabinette sowie Schauräume für grossformatige Gemälde und Modelle existierten bereits vor den eigentlichen Kinos. In Plainpalais (Genf) hielt das im Vorjahr eröffnete Diorama Alpinum am 23. Oktober 1896 seine erste Filmvorführung ab und zeigte bis 1899 sporadisch Filme.²⁹⁶ In der Stadt Zürich gab es in den Jahren nach 1900

295 Garçon 2006, 10; Garncarz 2010, 12; Müller 1994, 29, 191. Die allgemeinen Quellen- und Literaturangaben zur Kinogeschichte der verschiedenen Schweizer Ortschaften und zur Geschichte einzelner Kinounternehmen finden sich in der unten stehenden Tabelle 1.

296 Alpinum, in: *Journal de Genève*, 23.10.1896, 3; Alpinum, in: *Journal de Genève*, 16.4.1899, 3; vgl. auch Dumont 1987, 20; Frauenfelder 2005, 33–38; Manz 1968, 30–32.

◀ **3a–b** Aussen- und Innenansicht des 1907 im Zürcher Niederdorf eröffneten Kinos Radium – Diese Fotografien des schmucklosen Ladenkinos aus dem Gründungsjahr zierten eine Werbe-Ansichtskarte (Kinematograph Radium [Ansichtskarte], Zürich, [1907], Cinéma-thèque suisse, Lausanne/Penthaz).

◀ **4** Ein günstig hergestelltes Textplakat vom Frühling 1913 – Auf dem Spielplan des Kinos Radium stand ein deutsches Filmdrama sowie ein Aktualitätenfilm der französischen Produktionsfirma Gaumont zum Ersten Balkankrieg 1912–1913 (Kino Radium, Die Mauritiusmarke/Der Fall Adrianopels [Plakat], Zürich, 10.4.1913, StArZH, Plakatfund Kino Radium).

◀ **5** Mit künstlerischem Anspruch – Otto Baumbergers bekanntes Eröffnungspakat des Zürcher Kinos Orient von 1913 ist hier in der Version wiedergegeben, wie es als Kunstdruck einer kunstgewerblichen Zeitschrift beilag (Otto Baumberger/Specs Cinema Orient, Specs Cinema Orient Waisenhausstrasse Zürich [Plakat, Reproduktion], Zürich, [Oktober] 1913, abgedruckt in: Hans Bloesch, Die Lithographie an der Landesausstellung, in: *Das Werk*, 1/7 [1914], 1–8, hier o.S., © ProLitteris).

◀ **6a–b** Das Luxuskino Orient beim Zürcher Hauptbahnhof – Während Jahren war das Orient eines der bedeutendsten Lichtspielhäuser der Schweiz, über das kurz nach der Eröffnung sogar eine renommierte Architekturzeitschrift berichtete (Philipp Lin[c]k/Ernst Lin[c]k, Das Haus Du Pont zu Zürich/Der Kinosaal im Hause Du Pont zu Zürich [Fotografien], Zürich, [1913?], abgedruckt in: Jules Coulin, Das Haus Du Pont in Zürich, in: *Die Schweizerische Baukunst*, 6/17 und 6/18 [1914], 297–306 und 309–319, hier o.S., 315).

mehrere kleine und mit dem Corso ein grosses, vermehrt mit internationalen Bühnenkünstlern arbeitendes Varieté. Oft spielten diese Varietés am Programmende einige Aktualitätenfilme. Ferner befand sich am Unteren Mühlesteg in Bahnhofsnähe ein Panoptikum, in dem der spätere Kinobesitzer Jean Speck ab 1902 neben anderen «Sensationen» auch Filme zeigte:

Ich gliederte dem Panoptikum ein Schreckenskabinett an, liess die allzeit beliebten Neger tanzen und stellte Automaten und Elektrisier-Maschinen in den Saal. Dort im Panoptikum errichtete ich das erste Kino, allerdings im Miniaturformat. [...] Das Bild dauerte kaum mehr als drei Minuten. Trotzdem entstand ein solcher Andrang, dass sich die Leute oft um den Platz stritten.²⁹⁷

Nach der Etablierung ortsfester Kinos gerieten Varietés und dergleichen unter Konkurrenzdruck; als Orte der Filmkultur spielten sie nunmehr eine untergeordnete Rolle, was auch der Grund dafür ist, dass sie in der vorliegenden Studie nicht genauer untersucht werden.²⁹⁸

Zurück zu den Kinos im engeren Sinne: Im Mai 1906 nahm in Genf das erste ständige Lichtspielhaus, der Grand Cinématographe Suisse den Betrieb auf. 1907 folgten in Zürich das Kinematographen-Theater (März), der Kinematograph Speck (April), das Radium (Oktober) und der Kinematograph Pathé (Dezember). Im gleichen Jahr eröffneten in St. Gallen das Radium (Juni), in Chiasso der Cinematografo Chiasso (August), in Locarno der Cinematografo BIRRARIA della Posta (Dezember), in Basel das Fata Morgana (Dezember), in Lausanne das Modern (Dezember) und in Bern Fischers Salon-Kinematograph, der im Mai 1908 zum Radium wurde. Die frühesten Kinos wurden normalerweise in den Zentren grösserer und mitt-

297 Jean Speck – wie sich zeigen wird: ein absoluter Profi in Sachen Öffentlichkeitsarbeit – entwarf im zitierten Zeitschriftenartikel von 1925 von sich selbst das Bild eines Kinopioniers der allerersten Stunde, das vermutlich nicht ganz der Wahrheit entspricht. Wahrscheinlich verfügte das Panoptikum bereits Ende 1899 über regelmässige Filmvorführungen, als Speck das Etablissement noch nicht übernommen hatte (Jean Speck, Vom Panoptikum zum Kinopalast!, in: Schweizer Spiegel, 1/2 [November 1925], 11–15, hier 12; vgl. auch Am untern Mühlesteg, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.12.1899, o.S., zit. in: Furrer 1982, 138).

298 Die Abgrenzung zwischen Variété und Kino ist indes nicht immer einfach: Es gab Varietés, die mehr oder weniger regelmässig einzelne Filme zeigten (wie der Basler Hof oder das Küchlin in Basel); es gab Kinos, die in ihre Programme auch Variété-Nummern einfügten (im Badener Kino Sterk sogar bis in die späten 1920er-Jahre); es gab sogenannte Kino-Varietés mit ausgeglichenen Programmanteilen (wie in Mendrisio und Zürich) und es gab Theater und Varietés, die zu Kinos wurden (das Apollo in Montreux, der Basler Hof und das Central in Zürich) und umgekehrt (im Kino Omnia in Genf wurden zeitweise nur noch musikalische Bühnendarbietungen aufgeführt) (Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 5.6.1909, o.S.; E.L., Kino-Varietes, in: Kinema, 3/25 [21.6.1913], 7f.; Filmo., Aus den Zürcher Programmen, in: Kinema, 7/42 [27.10.1917], 4f.; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 11.2.1925, o.S.; Furrer 1982, 130–160, 178; Meier-Kern 1993, 34–36, 142; Schneider 1986, 120–129; vgl. auch Garncarz 2010, 17f., 53f., 230).

lerer Städte an günstiger Passantenlage errichtet. Ab circa 1908 siedelten sich die Lichtspielhäuser in grösseren Städten vermehrt auch an Verkehrsadern in städtischen Wohn- und Arbeiterquartieren an (zuerst der Kinematograph Pathé in Zürich, der ab April 1909 Wunderland hiess, dann das Clara-Kino in Basel).²⁹⁹ Ausserdem wurden 1912 in den Genfer und Zürcher Vororten Carouge und Oerlikon je ein Kino gegründet (in Oerlikon in einem der ersten Kino-Zweckbauten der Schweiz). Doch ebenso wie in der Anfangszeit der ortsfesten Kinematografie befand sich auch am Vorabend des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 (und danach) in Zürich eine Mehrheit der Kinos und in den übrigen Städten eine deutliche Mehrheit im Stadtzentrum.³⁰⁰ Zur gleichen Zeit verfügten auch die meisten Schweizer Kleinstädte unter 20'000 Einwohnern bereits über eine oder mehrere Filmspielstellen: In Bellinzona beispielsweise waren 1908 und 1913 Kinos gegründet worden, in Schaffhausen und Baden 1910, in Vevey 1910 und 1913, in Herisau 1912.

In der Wahrnehmung der Zeitgenossen vermehrten sich die neuartigen Unterhaltungsbetriebe «wie Pilze nach einem Gewitter».³⁰¹ Insgesamt nahm ihre Anzahl praktisch kontinuierlich zu. Einzig in den Jahren 1914 bis 1918 lag die Anzahl neu eröffneter Kinos infolge der prekären Wirtschaftslage und kriegsbedingter Schwierigkeiten³⁰² geringfügig unter der Zahl eingestellter Betriebe.³⁰³ 1910 gab es in den Grossstädten Zürich, Ba-

299 Furrer 1982, 187f.; Lento 2014, 128, 133.

300 Vgl. auch Furrer 1982, 186–191.

301 Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 3/45 (8.11.1913), 9f., hier 9.

302 Siehe Kapitel III.1.

303 Das Kinogewerbe war eine schnellebige Branche, in der eine nachhaltige Geschäftstätigkeit – auch unabhängig vom Krieg – schwierig zu etablieren war. Nicht nur die gesetzlichen, politischen und gesamtwirtschaftlichen Rahmenbedingungen des Kinomarkts (wachsende Regelungsdichte, Kriegssituation etc.), sondern auch die Nachfrage (Publikumsgeschmack) und das Angebot selbst (Filme) waren in den 1910er-Jahren einem ständigen, quantitativen und qualitativen Wandel unterworfen. Zahlreiche Betriebe erlebten häufige Besitzerwechsel oder Verpachtungen. Konkurse waren keine Seltenheit. Dies spricht für ein schwieriges und kompetitives Geschäftsumfeld. Viele Betreiber, die der Kinoboom angezogen hatte, waren der anspruchsvollen geschäftlichen Aufgabe wohl nicht gewachsen, waren zu unerfahren oder auch zwielichtig. Andererseits spricht die jahrzehntelange Präsenz einiger Kinobetreiber auf dem Schweizer Markt (sowohl in städtischen wie auch in ländlichen Gebieten) dafür, dass das Geschäft mit der nötigen Umsicht zu handhaben war und längerfristig genügend Profit abwarf (vgl. auch Haver/Jaques 2003, 28). Der Werdegang der grossen Schweizer Kinokette namens Elektrische Lichtbühne A.-G. war von diesen Ambivalenzen geprägt. Die Gründung der Firma, zunächst als G.m.b.H. mit Sitz im damaligen Kattowitz, liegt weitgehend im Dunkeln. 1910 wurde das Unternehmen, in dem ein Heinrich Neudörffer und ein Robert Völkel den Ton angaben, zu einer Aktiengesellschaft mit dem seit 1909 betriebenen Kino Central als Stammhaus in Zürich. Noch im gleichen Jahr unterhielt die Elektrische Lichtbühne A.-G. bereits über zehn Filialen in Basel, Bern, Genf, St. Gallen, Zürich sowie in Deutschland, Italien und Luxemburg. Dazu kamen Aktivitäten im Schweizer Verleihgeschäft und 1912 ein Restaurant

sel und Genf, in den mittleren Städten Bern, Lausanne und Freiburg sowie in der Kleinstadt Baden zusammen 22 Kinos. 1914 hatte sich ihre Anzahl auf 41 fast verdoppelt, sank aber bis 1918 auf 38. Nach dem Krieg setzte ein neuerlicher Boom ein, sodass 1922 in den genannten Städten wieder 42 Kinos in Betrieb waren.³⁰⁴ Gesamtschweizerisch bestanden in den Jahren 1920/1921 rund 180 Kinos; und Ende der 1920er-Jahre waren es schon rund 320 Kinos.³⁰⁵ Neben der Anzahl Kinos stieg auch das Sitzplatzangebot an, bis in die 1930er-Jahre sogar überproportional, da die Kinos bis in diese Zeit im Durchschnitt immer grösser wurden.³⁰⁶

in Zürich. Während sich die Firma in Inseraten als «[g]rösstes Unternehmen des Kontinents» pries, wurde in der Branchenpresse langsam Kritik laut. Die Elektrische Lichtbühne habe die Bilanzen der fast ausnahmslos «schlecht geleitete[n] und schwach besuchte[n] Kinos» geschönt und schütte auf Kosten neuer Geldgeber, die mit falschen Versprechungen angelockt würden, eine überrissene Dividende aus. 1914 ging das Unternehmen in Konkurs; übrig blieb ein Schuldenberg (Inserat, in: Luxemburger Bürger-Zeitung, 29.10.1910, o.S.; Elektrische Lichtbühne A.-G., in: Kinema, 3/10 [8.3.1913], 2–5, hier 4; vgl. auch Inserat, in: Luxemburger Wort, 21.10.1910, o.S.; Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 13.4.1912, o.S.; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 6/23 [10.6.1916], 8).

- 304 Nach Städten aufgeschlüsselt: In Zürich existierten 10 Kinos (1910), 13 (1914), 11 (1918), 13 (1922); in Basel 6 (1910), 8 (1914), 7 (1918), 8 (1922); in Genf 0 (1910), 8 (1914), 7 (1918), 8 (1922); in Bern 2 (1910), 5 (1914), 6 (1918), 4 (1922); in Lausanne 2 (1910), 4 (1914), 4 (1918), 6 (1922); in Freiburg 1 (1910), 2 (1914), 2 (1918), 2 (1922) sowie in Baden 1 (1910), 1 (1914), 1 (1918), 1 (1922). Das in der Literatur bisher nicht beschriebene Zürcher Kino Uto an der Ecke Zentral- und Erikastrasse wird nicht berücksichtigt, da es nur kurze Zeit bestand (Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 28.9.1912, 12). Bei den Zürcher Zahlen ist zudem das Kino Colosseum in der damals eigenständigen Gemeinde Oerlikon nicht mitgezählt. Auch die Genfer Ortschaften Eaux-Vives und Plainpalais wurden erst in den 1930er-Jahren in die Stadt Genf eingemeindet. Insbesondere bei den Genfer Zahlen führt die Nichtberücksichtigung der Kinos von Eaux-Vives und Plainpalais zu einem verfälschten Eindruck, nimmt man diese Gemeinden doch als zum Stadtgebiet gehörend wahr.
- 305 Die Anzahl Kinos in der Schweiz stieg in den folgenden Jahrzehnten weiter an bis zum Höhepunkt von 646 Kinos in den Jahren 1963 und 1964 (Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über das von Herrn Nationalrat Dr. Zimmerli und Mitunterzeichnern im Nationalrat eingereichte Postulat betreffend Revision von Art. 31 der Bundesverfassung, in: Bundesblatt, 77/22 [3.6.1925], 545–585; [Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement], Ergebnis der Umfrage bei den Kantonen betreffend die Vermehrung der Kino's seit 1921, [Bern, 1929], BAR, E4001A#1000/782#99*; Ritzmann-Blickenstorfer [Hg.] 1996, 1140; Fink 1968, 81).
- 306 Durchschnittlich fasste ein Kino in der Stadt Zürich 1910 rund 150, 1920 über 330 und 1930 rund 540 Besucher (Steinemann 1936, 117; Fink 1968, 81, 83). Die Schweizer Kinos waren regional nicht gleichmässig verteilt. Im italienisch- und vor allem im französischsprachigen Landesteil waren die Kinodichte und das Sitzplatzangebot pro Einwohner deutlich höher. Diese Tendenz herrschte während Jahrzehnten vor. Die eigentliche Bedeutung der sprachregionalen Unterschiede ist jedoch ungeklärt: Die Einschätzung eines zeitgenössischen Beobachters, «[i]n der französischen Schweiz scheint das Kino eine viel grössere Rolle zu spielen als in der Ostschweiz oder bei uns», gemeint sind die deutschsprachige Schweiz und Deutschland, blieb nicht unwidersprochen. Für Biel, neben La Chaux-de-Fonds die Stadt mit der höchsten Kinoanzahl pro Einwohner, liegen jedenfalls konkrete Geschäftszahlen aus den späten 1920er-Jahren vor: Diese belegen, dass das enorme Sitzplatzangebot nicht mit einer erhöhten Besuchshäufigkeit der Ein-

Vom Ladenkino zum Filmpalast

Bevor die besondere Entwicklung des Kinogewerbes im ländlichen Gebiet vertieft betrachtet wird, möchte ich auf die in den frühen 1910er-Jahren in den Städten einsetzende Entwicklung hin zu grösseren und luxuriöseren Kinobauten eingehen. Ich werde dies anhand von zwei idealtypischen Lichtspielhäusern in Zürich tun.

Bei den Zürcher Behörden gingen die frühesten Gesuche zur Errichtung ortsfester Kinos im Herbst 1906 ein. Die erste Bewilligung erhielt Jean Speck, der ehemalige Betreiber des Panoptikums, Ende März 1907. Im April 1907 wurde der Kinematograph Speck an der Waisenhausstrasse in Bahnhofsnähe eröffnet. Dass es sich, wie in der Eigenwerbung behauptet, um das «erste, ständige Theater lebender Photographien» handelte,³⁰⁷ stimmt nicht ganz. Bei der Eröffnung seines Kinos wurde Speck von Anton Fischer und Carl Simon-Sommer überholt, welche die Eröffnungsvorstellung in ihrem Kino an der Löwenstrasse, ebenfalls beim Bahnhof, schon Ende März gaben und die nötigen Bewilligungen erst im Nachhinein einholten.³⁰⁸ Im Herbst 1907 öffnete ein weiteres Kino seine Tore in Zürich: das Radium im Niederdorf (Altstadt). Die Familie Fischer hatte bei den Vorbereitungsarbeiten ihre Finger im Spiel, trat das Kino dann aber noch vor der Eröffnung am 12. Oktober 1907 an Carl Simon-Sommer ab, in dessen Besitz der Betrieb (mit einem Unterbruch) längerfristig verblieb.

Das Radium wurde im Erdgeschoss einer mittelalterlichen Liegenschaft an der Mühlegasse 5 eingerichtet. Die lang gezogene Räumlichkeit hatte ursprünglich als Einstellraum für Wagen gedient und wurde Mitte 1907 in ein Ladenlokal umgewandelt.³⁰⁹ Als man die Lokalität anschlies-

wohner einherging (Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; vgl. auch Kaiserlich Deutsches Generalkonsulat, Bericht, Genf, 5.7.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; Ritzmann-Blickenstorfer [Hg.] 1996, 1140; Fink 1968, 83f.; Spahn 1942, 97, 106, 112).

307 Kinematograph Speck, Neues Programm [Programmzettel], Zürich, [1908], StArZH, V.E.c.39.

308 Kino Radium (Hg.) 1977; Manz 1968, 44–56. Manz und Bignens geben als Gründungsdatum des Kinos an der Löwenstrasse den 16. März 1907 an, wobei sich Manz auf ein Inserat im Tagblatt der Stadt Zürich stützt. Doch knapp zwei Wochen später folgte ein erneutes Inserat für eine Eröffnung am 28. März. Offenbar musste die Inbetriebnahme des Kinos kurzfristig verschoben werden (Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 28.3.1907, 15; Bignens 1988, 107; Manz 1968, 48, 54).

309 Der Gründungsmythos des Kinos Radium, der besagt, dass das Kino aus dem Umbau eines Pferdestalls hervorgegangen sei, entspricht streng genommen nicht den Tatsachen. Die Stallungen waren in der Mühlegasse 3 und im Westteil des Hauses Mühlegasse 5 untergebracht. Das Kino wurde aber in der Osthälfte von Mühlegasse 5 eingerichtet, in der sich laut Planungsunterlagen von 1907 früher eine «Remise» befand (Johannes Wehrli, Baueingabeplan, Zürich, 2.4.1917, abgedruckt in: Gerber/Motschi 2011^b, 28). Mit der Pferdestallgeschichte hätte sich ein auf sein Ansehen bedachter Kinobetreiber in den 1910er-Jahren natürlich nie gebrüstet. In der Filmgeschichtsschreibung



7 Kino Radium in Zürich um 1915

send mit minimalem Aufwand ihrer neuen Nutzung als Kino zuführte, gewann der Vorführraum durch die teilweise Zusammenlegung von Erdgeschoss und erstem Obergeschoss immerhin an Höhe. Sonst handelte es sich beim Radium um ein enges, architektonisch anspruchsloses und für die sogenannten Ladenkinos der Gründerjahre damit sehr typisches Etablissement (siehe Abb. 3a–b). Der Innenraum war schmucklos und mit Holzstühlen möbliert, die kleine Leinwand bedeckte die Stirnwand, deren Tür als Haupteingang des Kinos diente und direkt auf die Mühlegasse führte. Für die musikalische Begleitung des Filmprogramms war ein Klavier vorhanden. Nimmt man die Anekdote zum Nennwert, wonach in den ersten Zürcher Kinos der Pianist manchmal auch gleich für das Einkassieren des Eintrittsgeldes zuständig war, dürfte das Zielpublikum des Kinos Radium nicht aus Liebhabern gehobener Kunst und Musik bestanden haben.³¹⁰ Auch dem äusseren Erscheinungsbild des Kinos ging jegliche Ele-

wird die Anekdote jedoch oft kolportiert, weil sie so gut zur Frühzeit der Kinobranche passt, die bekanntlich im einfachen Schaustellergewerbe wurzelt und schlecht angesehen war (Steinemann 1936, 115; Bignens 1988, 107f; Kohler 2008, 164; Korgner 1940, 28; Manz 1968, 55; Willner 1974, 6).

310 Kino Radium (Hg.) 1977, 2; siehe Kapitel II.3.

ganz ab, nicht jedoch eine basale Zweckmässigkeit: Scheinbar wahllos angebrachte Fassadenbeschriftungen, auf Holztafeln geklebte Plakate und im Schaufenster ausgestellte Fotografien machten das Haus von Weitem als Kino erkennbar und weckten die Neugier von Passanten.³¹¹ Obschon das Radium mit seinen rund 150 Sitzplätzen schon bald zu den kleineren Kinos der Stadt zählte und äusserst bescheiden eingerichtet war,³¹² hielt dies Carl Simon-Sommer nicht von grossspuriger Werbung mit Slogans wie «Grösste Bildfläche» und «Platz für 300 Personen» ab.³¹³

Reisserische Kinoreklame war in diesen Jahren durchaus üblich. Mit einer Werbepaxis, die gerne auf die Grösse des Kinos, die Projektions- oder Luftqualität verwies, reagierte die Kinobranche einerseits auf den kinofeindlichen Diskurs jener Jahre. Kinogegner argumentierten unter anderem nämlich mit gesundheitlichen Gefahren, die von minderwertigen Filmen und Kinos angeblich ausgingen.³¹⁴ Andererseits ist die auf Bequemlichkeit und hohe Qualitätsstandards verweisende Reklame Ausdruck der Konkurrenz zwischen den sich immer zahlreicher etablierenden Kinos.

Die Konkurrenzsituation und das Vorhaben, mit gediegenen Kinoteatern explizit auch die höheren Einkommens- und Bildungsschichten anzusprechen, führte unter anderem dazu, dass um 1910 in den mittleren und grösseren Städten zunehmend geräumigere und luxuriösere Kinos entstanden, die oft auch den künstlerischen Anspruch ihrer Programme

311 Kino Radium [Fotografie], Zürich, [ca. 1915], abgedruckt in: Kino Radium (Hg.) 1977, 2.

312 Ein Kinoprojekt aus dem Jahr 1909 mit 250–300 Plätzen für die Mühlegasse 3 sowie ein Projekt aus dem Jahr 1915, bei dem für das Radium eine grundlegende Erweiterung geplant war, wurden unter anderem aus feuerpolizeilichen Gründen nicht bewilligt. Ein Aufriss des Projekts von 1909 ist bei Bignens abgebildet und wird dort fälschlicherweise dem Radium zugeschrieben (Bignens 1988, 107f.; Gerber/Motschi 2011^b, 33).

313 Kinematograph Radium, Weltstadt-Programm [Programmzettel], Zürich, 26.11.1909, StArZH, V.E.c.39; vgl. auch Schmid, Erhebung betr. Kinematographentheater [der Gewerbepolizei], Zürich, 24.2.1910, StArZH, V.E.c.39. Dass das Radium für 300 Personen Platz biete, war eine glatte Lüge – eine Werbelüge übrigens, der auch einige Filmhistoriker aufgesessen sind (Bignens 1988, 107f.; Edelstein 2011, 369). Das 1928 mit einer heute denkmalgeschützten Fassadenmalerei von Emil Morf versehene Radium machte sich in den 1930er-Jahren einen Namen als Western-Kino, wechselte in späteren Jahrzehnten zu einem anspruchsvolleren Arthouse-Programm, um ab Mitte der 1990er-Jahre schliesslich eine Verwendung als Sexkino zu finden. Nach gut einhundert Betriebsjahren wurde das nie grundlegend umgebaute Kino im Sommer 2008 geschlossen. Anlässlich archäologischer Untersuchungen entdeckte ein Mitarbeiter des Zürcher Amtes für Städtebau im Dachstock des Hauses einen hinter einer Holzvertäfelung verborgenen Papierstapel. Bei genauerer Betrachtung stellte sich heraus, dass es sich um rund vierzig Filmplakate (plus Dubletten), Programmzettel, einige Ausgaben der Filmzeitschrift *Kinema* sowie weitere Materialien zur Hauptsache aus den Jahren 1911 bis 1914 handelte (Gerber/Motschi 2011^a; Gerber/Motschi 2011^b).

314 Nach Ansicht der Kinoreformer waren die stickigen Vorführräume ein hygienisches Problem und die schnelle Abfolge der Bilder in «flimmernder» Projektion schädigte die Augen der Kinobesucher und «überreizte» deren Nerven (siehe Kapitel II.5).

hervorhoben.³¹⁵ Zum einen wurden nicht mehr nur Laden- und andere Kleinlokale umgenutzt, sondern auch umfangreichere Räumlichkeiten: Aus einem ortsfesten Zirkusgebäude in Plainpalais (Genf) entstand 1909 das Kino Apollo mit rund 1200 Plätzen, aus einem Möbelgeschäft in Lausanne 1911 das Kino Royal Biograph mit Raum für circa 600 Personen und aus einem Varieté in Basel 1912 das ungefähr gleich grosse Kino Cardinal-Theater. Zum anderen waren Kinobetreiber in Neubauprojekte involviert, die von Anfang an auf eine teilweise oder vollständige Kinonutzung hin angelegt waren. In der Westschweiz, wo schon früh auffällig viele grosse Kinos existierten, gilt dies für das Ende April 1911 eröffnete Kino Théâtre Lumen in Lausanne – der luxuriöse Saal fasste mit seinen dreigeschossigen Emporen rund 900 Zuschauer – und für das Anfang Januar 1912 eröffnete Kino Apollo in Neuenburg mit 840 Sitzplätzen.

In Zürich entstand mit dem Orient das erste Grossraumkino im Herbst 1913 (später bekannt als ABC, Betriebseinstellung 2014). Es war

315 Joseph Garncarz unterscheidet für Deutschland in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg die drei Kinotypen Ladenkino, Kinotheater und Kinopalast, die er recht klar voneinander abgrenzt: Die kleinen Ladenkinos ohne jeden Ausstattungsluxus seien auf den Anzeigenseiten von Zeitungen oft nicht präsent gewesen und mittelfristig von den grösseren, luxuriöseren Kinotheatern verdrängt worden. Die Kinotheater, welche die Mehrheit aller Kinos ausmachten, hätten höhere Eintrittspreise verlangt, ein innovatives, dramenbasiertes Programm mit aufwendigerer Musikbegleitung geboten und damit ein sozial breiteres Publikum angesprochen. Um 1912 seien in Grossstädten noch die prachtvollen Kinopaläste hinzugekommen. Meist in grossräumigen Neubauten eingerichtet und architektonisch an Theater erinnernd, hätten die 400 bis 1500 Sitzplätze zählenden Kinopaläste mit längeren Programmen und mit ihren teuersten Plätzen zusätzlich auch eine zahlungskräftige Kundschaft angesprochen (Garncarz 2010, 12, 143–148, 159–164, 199–209, 228 f.). Für die Schweiz kann dieser Befund so nicht gelten: Wollte man die existierenden Kinos den von Garncarz entwickelten Kategorien zuordnen, gäbe es erhebliche Abgrenzungsprobleme. In der Schweiz inserierten alle ortsfesten Kinos regelmässig in Zeitungen. Des Weiteren wurden viele der kleinen Ladenkinos nicht verdrängt, sondern erwiesen sich in unterschiedlichen Marktsituationen als überaus anpassungsfähig (wie die jahrzehntelange Existenz der Zürcher Kinos Radium und Sihlbrücke oder des ersten Basler Kinos Fata Morgana belegt). Und die Programmpraxis der Ladenkinos war ab 1911, wie bei allen anderen Kinos, auf Höhepunkte mit längeren Dramen ausgerichtet. Ausserdem wurden manche Ladenkinos im Laufe der Zeit vergrössert oder ihre Ausstattung aufgewertet und dem Niveau durchschnittlicher Kinos angenähert. (Andererseits waren Kinopaläste, wie etwa das Zürcher Kino Orient mit seinen rund 500 Plätzen zeigt, nicht zwingend besonders gross.) Darüber hinaus sind in der Schweiz bezüglich der Eintrittspreise bei den jeweils günstigsten Platzkategorien keine grossen Unterschiede festzumachen (siehe Fussnote 484). Die Gründe für die in der Schweiz im Kontrast zu Deutschland weniger deutliche Ausdifferenzierung von Kinos in verschiedene, nicht zuletzt sozial geprägte Kinotypen dürften in den vergleichsweise kleinen Schweizer Städten (Zürich hatte 1914 gut 200'000 Einwohner), in deren Kleinräumigkeit (das Zürcher Langstrassenquartier mit proletarischer Wohnbevölkerung, das auch über Kinos verfügte, lag in Zentrumsnähe unmittelbar hinter dem Bahnhof) sowie in dem wohl weniger heftigen Konkurrenzkampf zwischen den Kinos (das Sitzplatzangebot pro Einwohner war in grossen deutschen Städten deutlich höher) zu suchen sein (Müller 1994, 263; Spahn 1942, 96).

wiederum Jean Speck, der mit der Gründung und während der ersten Jahren mit der Leitung des Etablissements Zürcher Kinogeschichte schrieb. Das opulent ausgestattete Haus war sicher bis 1920 das renommierteste Lichtspieltheater der Deutschschweiz und wurde darum oft für Schweizer Erstaufführungen genutzt.³¹⁶

Jean Speck (eigentlich Johann Speck, Hattingen 1860–Zürich 1933, Einbürgerung in Zürich 1910) stammte aus dem süddeutschen Baden, liess sich in den 1880er-Jahren in Zürich nieder und war dort zunächst als Schuhmachergehilfe tätig. Ab den späten 1880er-Jahren führte er hintereinander mehrere Zürcher Gastwirtschaften. Bereits in dieser Zeit bewies er ein gutes Gespür für die Unterhaltungsbedürfnisse des breiten Publikums: Er betrieb auf Bällen Fotoautomaten und liess in seinem Restaurant eine «tätowierte Dame» servieren.³¹⁷ Der rührige Geschäfts- und Lebemann – er liebte den eleganten Auftritt und war dreimal verheiratet – brachte es in den 1910er-Jahren mit Kinos zu einem beträchtlichem Vermögen. Seine grösste unternehmerische Leistung bestand darin, dass er schon früh das geschäftliche Potenzial des Kinogewerbes – insbesondere des Luxus-segments mit aufwendiger Ausstattung und Programmation – sowie die Bedeutung kreativer Reklame erkannte. Speck führte die innovativsten Werbekampagnen der Schweizer Kinoszene, wobei er sich immer wieder als volkstümlicher Kinopatron oder «Papa Speck» selbst ins Zentrum seiner Öffentlichkeitsarbeit rückte.³¹⁸ Einen autobiografischen Text von 1919 schloss er denn auch, nicht ungerechtfertigt, mit den Worten «Ich kenne Zürich und – so darf ich sagen – Zürich kennt mich.»³¹⁹

Wie bereits erwähnt, übernahm Speck 1902 für einige Jahre das dar-bende Panoptikum und setzte ab Frühjahr 1907 mit seinem Kinematograph Speck voll auf den Film. (Zusätzlich war der umtriebige Kinopionier im Herbst 1908 an einer Kinoeröffnung in Rorschach beteiligt.) Als die alte Liegenschaft an der Zürcher Waisenhausstrasse, in der er sich eingemietet hatte, abgerissen und durch einen Neubau ersetzt werden sollte, liess er sich von der Bauherrschaft die Einrichtung eines grossen, später auf den Namen Orient getauften Kinos, zusichern und war an der Projektentwick-

316 Paul E. Eckel, Das Himmelschiff, in: Kinema, 8/13 (30.3.1918), 4f.; Pax Aeterna, in: Kinema, 8/22 (1.6.1918), 6f.; Inserat, in: Kinema, 9/40 (4.10.1919), 4f.

317 Dem «Gewährsmann» der Tätowierten hatte Speck nach eigenem Bekunden 25 Schweizer Franken am Tag zu entrichten, eine Investition, die sich wegen Grossandrangs jeweils schnell bezahlt machte (Jean Speck, Meinen Gästen gewidmet: Zur Eröffnung des Palace Cafés [Broschüre], Zürich, Februar 1919, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/10a-Z2).

318 Zur Eröffnung des Kino-Palace-Café, in: Kinema, 9/12 (22.3.1919), 41.

319 Jean Speck, Meinen Gästen gewidmet: Zur Eröffnung des Palace Cafés [Broschüre], Zürich, Februar 1919, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/10a-Z2.

lung mitbeteiligt. Um die gut einjährige Bauzeit zu überbrücken, eröffnete Speck Anfang April 1912 im eben erst fertiggestellten Kaspar-Escher-Haus, einem Mehrzweckbau ebenfalls in Bahnhofsnähe, kurzerhand das Kino Palace. Mit rund 450 Plätzen war es in seiner Entstehungszeit das grösste und, wie der Name suggerierte, wohl auch das exklusivste und luxuriöseste Lichtspielhaus der Stadt. Ab Herbst 1913 galt dies neu für das Orient, das dem Zürcher Kinopublikum bezüglich Grösse, architektonischer Gestaltung sowie Besucherkomfort bisher Unbekanntes bot. Und auch das gezeigte Programm glänzte mit den exklusivsten und begehrtesten Filmen. Während einiger Jahre betrieb Speck die beiden Kinos parallel, dann verkaufte er, für ihn wahrscheinlich zu sehr vorteilhaften Bedingungen, im Sommer 1916 zuerst das Orient an die expandierende Nordische Films Co. in Zürich und im Sommer 1919, kurz nachdem er neben dem Kino auch noch ein Café eingerichtet hatte, das Palace an die aufstrebende Compagnie Générale du Cinématographe S. A. in Genf. In den 1920er-Jahren war er wieder an zahlreichen Kinos in und ausserhalb von Zürich beteiligt. So gründete er beispielsweise 1929 das Zürcher Piccadilly beim Bahnhof Stadelhofen. In den frühen 1930er-Jahren scheinen ihm sein wildes und nicht immer seriöses Geschäftsgebaren sowie sein aufwendiger Lebensstil über den Kopf gewachsen zu sein: Jean Speck starb 73-jährig – zurückgezogen und ohne jeden (Kino-)Besitz.³²⁰

Zurück zum Kino Orient: Am Abend des 25. Oktober 1913 nahm Speck sein Kino im neu erbauten Haus Du Pont in Betrieb. Zur Eröffnung liess er sich etwas Besonderes einfallen: Das vom Plakatkünstler Otto Baumberger gestaltete Eröffnungsplakat löste im Bereich der Reklame den gehobenen Anspruch des Unternehmens gewissermassen schon vor dem Kinobesuch ein. Und zum Programmauftakt lief ein kurzer Film, der den grüssenden Patron zeigte. Die Eröffnung war ein gesellschaftliches Ereignis, der «Filmpalast» war brechend voll: Zeitungen berichteten ausführlich über den Anlass, kurz darauf widmete eine Architekturzeitschrift dem Du Pont inklusive Kino einen langen, zweiteiligen Beitrag und die Baumberger-Affiche, die sich von den gängigen Kinoplakaten deutlich abhob, wurde im Folgejahr an der Landesausstellung gezeigt sowie einer Ausga-

320 Jean Speck, Meinen Gästen gewidmet: Zur Eröffnung des Palace Cafés [Broschüre], Zürich, Februar 1919, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/10a-Z2; Zur Eröffnung des Kino-Palace-Café, in: Kinema, 9/12 (22.3.1919), 41; G. Borle, Aus der schweizerischen Kinobranche: Verbandsnachrichten, in: Kinema, 9/25 (21.6.1919), 1; Jean Speck, Vom Panoptikum zum Kinopalast!, in: Schweizer Spiegel, 1/2 (November 1925), 11–15; Wohlfahrtsamt der Stadt Zürich, Bericht in Sachen Speck Johann, Zürich, 5.7.1932, StArZH, II. B, 1910, 225; Zy [= Victor Zwicky], Jean Speck †: Zürichs erster und origineller Kinogründer, in: Tages-Anzeiger, 21.10.1933, o. S.; Mächler 1991, 50 f.; Manz 1968, 44–54. Ich danke Sabine Ledermann für Quellenhinweise.

be der Zeitschrift des Schweizerischen Werkbundes als verkleinerte Lithografie beigegeben (siehe Abb. 4 und 5).³²¹

Der siebengeschossige, in Kunststein ausgeführte Neubau verfügt über eine tragende Betonkonstruktion. Das moderne Bauwerk von Jakob Haller und Karl Schindler beherbergte neben dem Kino ein Restaurant und Büros. Separate Eingänge und der erste in Zürich installierte Paternoster führten in die Geschäftsräume der oberen Etagen. Der Gebäudebereich mit Kinonutzung im Erd- und ersten Obergeschoss war durch eine mehrfarbige Fassadengestaltung in schwarzem, rötlichem und gelblichem Kunststein und auffällige ovale Fenster architektonisch hervorgehoben (siehe Abb. 6a–b). Zusätzlich machten Schaukästen für Plakate und Fotos sowie eine Lichterkrone über dem Haupteingang das Lichtspieltheater von Weitem als solches erkennbar (siehe Abb. 10). Über den Haupteingang (mit Windfang) gelangte man in ein Foyer und von dort entweder ein paar Stufen hoch zu einem Vorraum mit der Kinokasse und einer Garderobe oder durch einen Nebeneingang ins Restaurant. Gegenüber der Kasse führte eine Treppe ins erste Obergeschoss mit einem weiteren Vorraum und der Galerie. Diese Raumstruktur orientierte sich an zeitgenössischen Theater- oder Konzertbauten. Insbesondere mit dem Foyer, in dem sich das Publikum vor Vorstellungsbeginn aufhalten und austauschen konnte, wurde eine Tradition aus dem Bereich der Hochkultur in die aufstrebende Vergnügungsinstitution Kino integriert. Auch die hochwertige Innengestaltung, der Sitzkomfort und die vorteilhaften Sichtverhältnisse im Vorführsaal – der je nach Quellenangabe ursprünglich zwischen 450 und 700 Personen fasste – rekurrten auf die etablierten Veranstaltungsorte:

Ins Innere gelangt man durch ein in warmen Farben gehaltenes Foyer, das mit grünen Kacheln ausgeschlagen ist, während rötliche, von weissen Schnecken gebildene gekrönte Säulen und bunte Fenster den angenommenen Eindruck, den man hier empfängt, verstärken. [...] Der eigentliche Theaterraum [...] ist in jeder Beziehung gemütlich. Bei der Gestaltung des Interieurs hat ein vornehmer Geschmack gewaltet, unter Vermeidung alles Pomphaften oder Bizarren wurde doch etwas Neues und zugleich Gediegenes geschaffen. Die Seitenwände weisen graue Täfelung auf, aus der schwarze Türrahmen abstecken, darüber ziehen sich weisse Borden mit grünen Verzierungen hin. An der Rückwand befinden sich Logen, denen Andeutungen von Lila, Schwarz und Gold koloristischen Reiz verleihen. Die [zur Vermeidung von

321 Die Eröffnung des Orient Cinema, in: Tages-Anzeiger, 28.10.1913, o.S.; vgl. auch Hans Bloesch, Die Lithographie an der Landesausstellung, in: Das Werk, 1/7 (1914), 1–8; Jules Coulin, Das Haus Du Pont in Zürich, in: Die Schweizerische Baukunst, 6/17 und 6/18 (1914), 297–306 und 309–319; Gerber 2013^a; Gerber 2013^b.

Streulicht mit Samt] schwarz gerahmte Projektionsfläche ruht auf massigen Säulen; links und rechts werfen glitzernde Pfauenschweife grünes Licht aus [...]. Das Orchester ist durch eine Wand vom Zuschauerraum getrennt, die umkleideten Heizkörper tragen frisches Grün.³²²

Für die Namensgebung des Kinotheaters war übrigens der Einrichtungsstil des besonderen Vestibüls beim Balkon verantwortlich: «Im ersten Stock ist eine Vorhalle ganz mit orientalischen Motiven ausgestaltet; eine in rot, blau und gold gehaltene Gebetsnische bildet das Mittelstück der eigenartigen Dekoration [...].»³²³

Das Kino abseits der Zentren

Das ländliche Kinogewerbe möchte ich am Beispiel der verhältnismässig gut aufgearbeiteten Kinolandschaft der Nordostschweiz genauer betrachten: In Kleinstädten und auf dem Land war die potenzielle Kundschaft von Lichtspielhäusern zahlenmässig stark beschränkt. Dennoch lohnte sich das Kinogeschäft auch in kleinen Gemeinden wie Rapperswil, Wil und Flawil mit je ungefähr 5000 Einwohnern (spätestens ab 1909, 1913 bzw. 1917). Die Kinos spielten allerdings nicht an allen Wochentagen und waren in den Sommermonaten manchmal ganz geschlossen.³²⁴ Oft wurden Vorstellungen von Donnerstag bis Sonntag oder von Samstag bis Sonntag gegeben, zuweilen auch nur an einem der beiden Wochenendtage.³²⁵ Die Etablissements waren meist einem Hotel oder Restaurant angegliedert. Diese «gastgewerblichen» Kinos entstanden in der Regel aus der baulich mehr oder weniger aufwendigen Umnutzung bestehender Säle oder Annexbauten, die von Restaurants oder Hotels zuvor und teils auch weiterhin für andere Veranstaltungen genutzt wurden. Die Wirte fungierten dabei als Kinobetreiber. Manchmal verpachteten diese das Kino aber auch an andere Unternehmer. So zeichnete der Rapperswiler Kinobesitzer und Wanderkinobetreiber Willy Leuzinger in den späten 1910er- und frühen 1920er-Jahren für den Betrieb von Gaststättenkinos in Rüti und Buchs (SG) verantwortlich.³²⁶ Zur gleichen Zeit waren in der ländlichen Nordost-

322 Die Eröffnung des Orient Cinema, in: Tages-Anzeiger, 28.10.1913, o. S.

323 Jules Coulin, Das Haus Du Pont in Zürich, in: Die Schweizerische Baukunst, 6/17 und 6/18 (1914), 297–306 und 309–319, hier 318.

324 Schreiben von Georges Favre, Lugano, vom 24.8.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Richards, Bericht, Lugano, 10.10.1917, BArch, R 901, 71950; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 15.10.1918, BArch, R 901, 71968.

325 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 12.11.1914, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 22.2.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Frischknecht 2008/2009; Schneider 1986, 41.

326 Lewinsky 2000; Lewinsky 2008; vgl. auch Lewinsky/Schärer 2003.

schweiz auch Otto Karl Dederscheck und Johann Meier-Tritschler mehrfache Kinobetreiber.

Für die knapp 9000 Einwohner der Gemeinde Uster öffnete anlässlich des Uster Markts von 1910 ein Kino im Restaurant Gambrinus seine Tore. Johann Blum, der das Restaurant von 1910 bis 1913 führte, zeigte seine Filmprogramme regelmässig am Samstag von 20 bis 22.30 Uhr und am Sonntag von 15 bis 22.30 Uhr. Betrat man das unscheinbare Restaurant über den Haupteingang, gelangte man vom Flur aus auf der einen Seite in die Gaststube, auf der anderen Seite in den Vorführsaal in einem angebauten Gebäudeteil. Der drei Meter hohe Raum fasste rund 200 Personen und war im Inneren so schmucklos, wie er es von aussen war.³²⁷ Dem Erfolg des ersten festen Kinos in Uster, das (abgesehen von Wanderkino-Gastspielen) keine Konkurrenz kannte und im Ort auch ohne grosse Öffentlichkeitsarbeit die nötige Aufmerksamkeit fand, tat dies jedoch keinen Abbruch. Erst die 1916 vom Kanton Zürich erlassenen feuerpolizeilichen Vorschriften, die eine Mindestraumhöhe von vier Metern festlegten, setzten dem Gambrinus ein Ende. Nach dem Ablauf einer grosszügigen Gnadenfrist des Gemeinderats bis Ende Juni 1919 schloss Karl Friedrich Schmidt, der den Restaurations- und Kinobetrieb von Blum übernommen hatte, das Kino Gambrinus. Stattdessen eröffnete Schmidt mit der Tonhalle noch im gleichen Jahr eine ebenfalls in Bahnhofsnähe gelegene neue Spielstätte. Im Laufe der 1910er-Jahre hatten sich offenbar auch in der Provinz die Vorstellungen, wie ein Kino auszusehen und eingerichtet zu sein habe, gründlich gewandelt und das Zeitalter der mit minimalstem Aufwand betriebenen Kinos fand (zumindest in Uster) einen Abschluss: Mit seinem Vordach, dem prominenten Schriftzug an der Hausfassade und den Aushangkästen für Reklamematerial, mit seinen Ziervorhängen im Innern, den Wandgemälden, der hölzernen Kinobestuhlung und den Logenplätzen orientierte sich das neue Ustermer Landkino nun an Vorbildern in mittleren und grösseren Städten. Doch auch dieses Lichtspielhaus, das in einem ehemaligen Konzertlokal untergekommen war, war noch während Jahren eng mit dem angrenzenden Restaurant verbunden und hatte an einigen Wochentagen geschlossen.

Ein paar Jahre später erweiterte sich das regionale Kinoangebot noch einmal. In der kleineren Nachbargemeinde Wetzikon öffnete das erste Kino 1923 zwar erst relativ spät, doch das Kino Palace wurde in einem eigens dafür errichteten Gebäude mit Platz für 400 Besucher eingerichtet – für ländliche Gebiete eine ansehnliche Grösse. Der frei stehende Zweckbau mit spitzbogigen Eingängen, hochgezogenen «gotischen» Schmalfenstern

327 Die Vorführkabine war feuerfest ausgekleidet, im Zuschauerraum war ein Feuerlöscher platziert und zur Strasse hin gab es einen Notausgang.

und einem Treppengiebel hatte beinahe etwas Sakrales an sich und war in der Region ein Novum.³²⁸

In Rorschach, einer Kleinstadt am Bodensee mit rund 13'000 Einwohnern, existierte seit Herbst 1908 in einem ehemaligen Ladenlokal an zentraler Lage der ständige Welt-Biograph. Das von Jean Speck mitbegründete Kino spielte täglich von 16 bis 22 Uhr.³²⁹ Ausserdem sind für Rorschach zwischen 1908 und 1914 nicht weniger als fünf Kinoeröffnungen durch Gastwirte nachzuweisen. Es ist anzunehmen, dass die meisten dieser Kinos nur an Wochenenden spielten und nicht sehr lange bestanden. Den Anfang machte Joseph Zuber vom Restaurant Helvetia, der 1908 in einem angrenzenden Gebäudeteil ein Kino mit 46 Plätzen einrichtete. Der Signal-Wirt Christian Danuser zog 1911 nach; ebenso Fritz Werner-Graf, der Besitzer des Restaurants Terminus. 1912 wurde zudem im Restaurant Schäflegarten ein Kino eingerichtet, das als einziges der gastgewerblichen Kinos von Rorschach bis in die 1920er-Jahre existieren sollte. Schliesslich zeigte auch das Grand Cinema im Gasthof Krone sicher von Herbst 1914 bis Frühling 1915 jeden Sonntag eingermassen aktuelle Produktionen mit angesagten Filmstars.

Für die im Vergleich zu Uster stärker ausgebaute Kinoinfrastruktur dürfte nicht nur die grössere Einwohnerzahl verantwortlich gewesen sein. Rorschach spielte nämlich eine gewisse Rolle als Verkehrsknotenpunkt und Tourismusort.³³⁰ Die frühe Präsenz des Kinos in anderen, bedeutenderen Ferien- und Kurorten wie Arosa, Davos oder Lugano gründet ganz eindeutig auf der symbiotischen Beziehung zwischen Fremdenverkehr und Kinogewerbe.³³¹

Die schweizerische Kinolandschaft bis 1920

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich im Gegensatz zur Zeit vor 1906/1907 das Kinowesen nach dieser filmhistorischen Zäsur infolge des unterschiedlichen Publikumsaufkommens in Stadt und Land auf verschiedene Weise weiterentwickelte.³³² In den Städten entstanden ab diesem Zeitpunkt ortsfeste Kinos mit Dauerbetrieb und ab 1911 immer grössere und aufwendiger ausgestattete Kinozweckbauten. Wanderkinos und

328 Frischknecht 2008/2009; vgl. auch Sorg-Keller 1985.

329 Teilen der Lokalhistoriografie gilt das 1908 gegründete Rorschacher Kino unzutreffenderweise als erstes Lichtspieltheater der Schweiz (Mächler 1991, 49). Die ausschliessliche Formulierung Lewinskys zur Vorherrschaft gastgewerblicher Wochenendspielstellen auf dem Land geht bei Ausnahmen wie dem Welt-Biograph fehl (Lewinsky 2008, 251).

330 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 1.2.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Specker 1999; Studer 2000, 432, 436, 444, 468).

331 Eine produktive Verbindung von Tourismus und Film bestand in der Schweiz auch auf der Ebene der Filmherstellung (siehe Kapitel III.2).

332 Lewinsky 2008, 250 f.

Varietés verloren gleichzeitig an Bedeutung. In ländlichen Gebieten waren es überwiegend gastgewerbliche Betriebe, die ab circa 1909 die Bevölkerung an Wochenenden in bestehenden Mehrzwecksälen und dafür umgebauten Räumen mit Filmunterhaltung versorgten. Parallel dazu existierte das Wandergewerbe verbreitet bis in die frühen 1920er-Jahre, als auch in kleineren Ortschaften vermehrt grössere Kinos errichtet wurden.

Die nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über die gesamtschweizerische Kinolandschaft um 1920. Es sind ständige FilmSpielstellen erfasst, die damals als eigentliche Kinos wahrgenommen wurden.

Tabelle 1 Kinobetriebe³³³ in der Schweiz (ca. 1920)³³⁴

Name ³³⁵	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum) ³³⁶	Bemerkungen
Lichtspielhaus*	Aarau (AG)	ca. 300	Georg Eberhardt (ab 1913)	
Casino	Aigle (VD)	ca. 150	Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)	
	Altdorf (UR)			gelegentlicher FilmSpielbetrieb
	Altstätten (SG)		Fritz Stüssi-Hösli (1922)	

333 In dieser Tabelle sind ortsfeste, kommerzielle Vorführstellen mit meist regelmässigem FilmSpielbetrieb aufgeführt. Dazu zählen im städtischen Gebiet auch Varietés oder Mehrzwecksäle («Kursaal», «Casino») mit einem Programmschwerpunkt auf der Filmprojektion oder in kleineren Orten Säle, die zu Restaurants gehörten und in denen am Wochenende Filme vorgeführt wurden.

334 Div. Beiträge und Inserate, in: Kinema, 3/10 (8.3.1913)–9/43 (28.10.1919); Le cinéma en Suisse, in: Ciné-Journal (Paris), 285 (7.2.1914), 65; Chez nos collègues de Suisse, in: Ciné-Journal (Paris), 285 (7.2.1914), 109–111; Schweizerisches Ragionenbuch 1917; Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz/Liste der Kinotheater in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 15.10.1918, BArch, R 901, 71968; Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 23.11.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71968; Schweizer Lichtspieltheater-Verband, Kinematographentheater in der Schweiz, [Zürich, 4.1.1922], BAR, E4001A#1000/782#100*; Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über das von Herrn Nationalrat Dr. Zimmerli und Mitunterzeichnern im Nationalrat eingereichte Postulat betreffend Revision von Art. 31 der Bundesverfassung, in: Bundesblatt, 77/22 (3.6.1925), 545–585; Korger 1940; Cosandey 1996; Edelstein 2011; Walti/Schmid (Hg.) 2016.

335 * = Mitgliedschaft im Schweizerischen Lichtspieltheater-Verband 1922.

336 In der Tabelle werden in den meisten Fällen nicht Unternehmen, sondern die dahinterstehenden Personen genannt. Eigentümer und Pächter sind ohne Unterscheidung aufgeführt, weil die Quellen oft uneindeutig sind, wobei hier unter den Begriff «Verkauf» auch die Veräusserung langjähriger Mietverträge fällt. Angelehnt an die Bedeutungs-differenz im Französischen und im Deutschen wird der Begriff der «Filiale» hier unspezifisch zur Bezeichnung eines abhängigen Unternehmens(teils) verwendet. Der Begriff kann sowohl rechtlich unselbstständige Zweigniederlassungen als auch eigenständige Tochterunternehmen umfassen.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Löwen	Andermatt (UR)			gelegentlicher Filmspielbetrieb
Baer*	Arbon (TG)		Gottlieb Daetwyler (1922)	Eröffnung 1917? im Hotel Baer
Orient	„		Karl Ernst Weber und Karl Robert Meylan (1922)	
Kursaal*	Arosa (GR) ³³⁷	ca. 500		Eröffnung des Kursaals am 1.2.1919, regelmässiger Filmspielbetrieb ab April 1919
Waldsanatorium	„	ca. 70		im Hotel Waldhaus, gelegentlicher Filmspielbetrieb ab 1912, regelmässiger Betrieb spätestens ab 1916
Radium	Baden (AG) ³³⁸	300	Marie Antoine (1913–1916), René Marchal (ab 1916)	Eröffnung am 1.6.1913
Teatro Sociale	Balerna (TI) ³³⁹			nachgewiesene Aktivität ab 1921, gelegentlicher Filmspielbetrieb
Alhambra (auch Cardinal bis 1919)	Basel (BS) ³⁴⁰	ca. 600	Franz Lorenz (1912–Dezember 1916); Witwe Lorenz (1917); Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab Oktober 1919) ³⁴¹	Eröffnung 1912

337 Schweiz, in: Kinema, 6/31 (5.8.1916), 21 f.; Metz 2015, 28, 39.

338 Schneider 1986.

339 Mordasini 1999, 25, 83.

340 Meier-Kern 1993; Traumkino Basel, <http://www.traumkinobasel.ch> (16.2.2015).

341 **Compagnie Générale du Cinématographe S. A.**, Genf (Gründer Frédéric Bates und Louis Ador, Geschäftsführer Louis Ador [1918–1924], Geschäftsführer Camille Odier [1925–1928]); Gründung im Juni 1917 als **Société Suisse d'Exploitation de Films** (bis April 1918); Verleihfirma (bis 1919) und Kinobetriebsgesellschaft; Kotierung der Aktien an den Börsen von Genf und Zürich 1921; Aktienkapital 400'000 (1918) bis 3'000'000 Franken (1922); bedeutende Verwaltungsratsmitglieder (1918–1927) waren Frédéric Bates, Louis Ador, Gaston Perrot, René Monod, Léon Gaumont, Edgar Costil, Jules Hoehn und Oscar Guhl; langjährige Aktivität (Genf, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 35/179 [3.8.1917], 1254; Genf, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 36/123 [28.5.1918], 852; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 28.5.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; [Kessler 1918], 25–35; [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in:

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Central*	Basel (BS)	ca. 200	Hans Zubler (1915–1916), Karl Wunderlin (1922)	Eröffnung im Dezember 1908
Clara	„	ca. 300	Albert Jäggin (1915–1917), J. Engel (ab 1917)	Eröffnung im Oktober 1908
Fata Morgana*	„	ca. 450	Richard, Robert und Rudolf Rosenthal (ab 1907)	Eröffnung am 24.12.1907
Greifen*	„	232	Hans Zubler (1915–1917); Verkauf an Lichtspiel A.-G., Zürich ³⁴² (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, ³⁴³ Ende 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich ³⁴⁴ (Ufa, Berlin, ³⁴⁵ März/Okttober 1918); Verkauf an Joseph Schumacher (ca. 1923)	Eröffnung am 29.10.1910
Odeon*	„	324	Emil Wittlin (1914); Hans Zubler (1915–1917); Verkauf an Lichtspiel A.-G., Zürich (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Ende 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Verkauf an Hermann Krüsi (1919); Compagnie Générale du Cinématographe S.A., Genf (ab ca. 1921)	Eröffnung 1914

Wood [Hg.] 1990, 368–372; Inserat, in: Kinema, 9/29 [19.7.1919], 7; Genf, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 38/206 [11.8.1920], 1547; Schwegler 1968).

- 342 **Lichtspiel A.-G.**, Zürich (Filiale der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin [bis 1918], Filiale der Ufa, Berlin [ab 1918], private Minderheitsbeteiligung von David Oliver [ab 1917]): Gründung am 14.5.1917; Kinobetriebsgesellschaft für deutsche Propagandakinos in Zürich, Basel, Luzern und St. Gallen; Übernahme durch die Ufa in Berlin Ende März 1918/Juli 1918 und anschließende Integration in deren Zürcher Filiale Nordische Films Co. ab Juni/Oktober 1918; nachgewiesene Aktivität der Lichtspiel A.-G. bis 1923 (Schreiben der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, vom 30.7.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71197; Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 30.10.1917, an Harry Graf Kessler, Bern, BAArch, R 901, 71199; Schreiben von Harry Graf Kessler, Zürich, vom 3.3.1918, an die Ufa, Berlin, BAArch, R 901, 71975; Aus der Film- und Kinematographenindustrie, in: Neue Zürcher Zeitung, 1.6.1918 und 2.6.1918, o.S.; Schreiben der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, vom 24.7.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71976; Schreiben von Harry Graf Kessler, von Anfang August 1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71976; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 8.9.1923, an das Auswärtige Amt, Berlin, PA AA, Zürich 86).

343 Zur **Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H.**, Berlin, siehe Fussnote 560.

344 Zur **Nordischen Films Co.**, Zürich, siehe Fussnote 557.

345 Zur **Ufa**, Berlin, siehe Fussnote 1042.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Centrale Minetto (auch Centrale Cervo bis 1920)	Bellinzona (TI) ³⁴⁶	300?	Paolo Minetto (ab 1917)	Eröffnung am 21.6.1913
Iride	„	ca. 200	Pietro Consonni (1917), Barth (1920)	Eröffnung am 27.6.1908
Zentral*	Bern (BE) ³⁴⁷	ca. 180	Max Ullmann (1915), Lazare Burstein (1917–1918), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918), Gustave? Spath (1919), Georges Hipleh jr. (1922)	Eröffnung 1908
St. Gotthard*	„	ca. 500	Georges Hipleh-Walt (ab 1916)	Eröffnung am 3.2.1916
Metropol*	„	ca. 400	Max Ullmann (1916–1917), Julius Dill-Gerber (1919), Margaritha Dill-Gerber (1921), Max Ullmann (1922)	Eröffnung 1912
Volkstheater*	„	ca. 750	Joseph Schumacher (1916), Hermann Studer (1917)	Eröffnung 1915
Apollo	Bex (VD)		Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)?	
Rex	„	320	Gustave Decaux (1922)	Eröffnung 1913
Apollo	Biel (BE) ³⁴⁸	ca. 350	Albert Pécaut-Dubois und Edmond Lesegretain (1914–1917)	Eröffnung im Dezember 1914
Splendid*	„	ca. 250	Ernst Tschannen (1918), Marie Tschannen-Hirt (1922)	
Tivoli*	„	ca. 300	A. Schindler (1911), Anita Schrimpff (ab 1916)	Eröffnung 1911
Tonhalle	„		Pathé (1922)	
Schloss Binningen*	Binningen (BL)		Franz De Rey-Kohler (1922)	im Hotel Schloss Binningen
National*	Brugg (AG)	ca. 250	Jakob Wehrli und Frau Wehrli (1916–1918)	
Odeon	„		Eugen Sterk (1922)	Eröffnung ca. 1922

346 Mordasini 1999.

347 Romagosa 1995.

348 Piasio 1991.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Rätia	Buchs (SG) ³⁴⁹		Willy Leuzinger (ab 1920/1921)	Eröffnung 1920/1921 im Hotel Rätia
Lux	Bulle (FR) ³⁵⁰	ca. 250	Marcel Torriani (ab 1916)	Eröffnung am 11.11.1916
Lichtspiele*	Burgdorf (BE)	ca. 300	Otto Zuberbühler (ab 1917)	Eröffnung 1916? im Hotel Guggisberg?
Cinéma-Carouge (auch Chantclair bis ca. 1920)	Carouge (GE) ³⁵¹		Jean Beltrami (1913)	Eröffnung am 6.6.1912, kein FilmSpielbetrieb während des Kriegs?
Politeama Chiassese	Chiasso (TI) ³⁵²	ca. 450	Spina (1914)	Eröffnung am 22.8.1908
Quader	Chur (GR) ³⁵³	ca. 350	Josef Weber (ab 1913)	Eröffnung am 9.11.1913
Kurhaus	Davos Platz (GR) ³⁵⁴	ca. 300	Léon Michel und Félix Herbaut (ab 1913)	Eröffnung am 26.11.1911
Select	„	ca. 200	Léon Michel und Félix Herbaut (ab 1917)	Eröffnung im September 1913
Géant (auch Casino)	Delsberg (BE) ³⁵⁵	350	Charles Boéchat (1918), Pathé (1922)	Eröffnung 1911
Moulin?	„	350		
	Derendingen (SO)		Kaufmann (1922)	
Central	Diessenhofen (TG)		F. G. Hugli (1922)	
St. Georg	Einsiedeln (SZ)		Oechslin (1922)	im Hotel St. Georg, gelegentlicher FilmSpielbetrieb
	Engelberg (OW)		Willy Amrein (1922)	
Adler	Feuerthalen (ZH)		Alfred? Vogel (1922)	Eröffnung 1914? im Hotel Adler, gelegentlicher FilmSpielbetrieb ³⁵⁶

349 Lewinsky 2000.

350 Abd-Rabbo 1994.

351 Courtiau 1996; Palmieri/Dumaret 1994.

352 Mordasini 1999.

353 Metz 2015, 31, 39.

354 Kupper-Bachthaler 2007; Metz 2015, 29 f., 39. Ich danke Ines Brändli für Quellen- und Literaturhinweise.

355 Chronologie jurassienne, <http://www.chronologie-jurassienne.ch> (25.3.2015).

356 Eingesandt, in: Schaffhauser Intelligenzblatt, 10.1.1914, o. S.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Rössli	Flawil (SG)		I. G. Gauer (ab 1917)	im Hotel Rössli
Casino	Fleurier (NE)		Arthur Gammeter (ab 1917)	
Bahnhof*	Frauenfeld (TG) ³⁵⁷		Heinrich Leuthold (1917), Emil Gutekunst (1922)	im Hotel Bahnhof, gelegentlicher FilmSpielbetrieb
Central (auch Casino Simplon bis ca. 1917)	Freiburg (FR) ³⁵⁸	ca. 380	Familie Livio (ab 1912)	Eröffnung 1912 im Mehrzwecksaal des Café du Simplon
Royal Biograph (auch Cinéma Permanent bis 1917)	„	ca. 250	Arthur Courvoisier (1914–1917), Otto Schlaeppli (1922)	Eröffnung am 21.2.1909, Umzug 1910 und 1920
Zum Ochsen*	Gelterkinden (BL)		Emil Gutekunst (1922)	Eröffnung 1919 im Restaurant zum Ochsen
Central	Genf (siehe auch Plainpalais) (GE) ³⁵⁹	ca. 200	Klein (1914), Guérion (1922)	Eröffnung am 16.3.1912
Colisée (auch Américan bis ca. 1918)	„	ca. 300	Fernand Pannier (1914); Woldemar Schulz (1917); Christian Karg (1917); Verkauf an Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (Mai 1918)	Eröffnung am 25.10.1913
Excelsior ³⁶⁰	„	ca. 200	J. Bonlin (1914); Fleury Mathez (1915); Christian Karg? (1918); ³⁶¹ Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1918)	Eröffnung am 12.3.1912
Grand Cinéma	„	ca. 500	Charles Rochaix (1913–1918); Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1918)	Eröffnung am 8.11.1913
Mont Blanc	„	ca. 130	Alberto Massarenti (1915), Marguerite Efir (1922)	Eröffnung am 11.3.1912

357 Inserate, in: Thurgauer Zeitung, 12.5.1917, o.S. Ich danke Ralf Frei für den Quellenhinweis.

358 Abd-Rabbo 1994; Charrière/Collin 2010.

359 Buache/Rial 1964; Courtiau 1996; Courtiau 2008; Frauenfelder 2005.

360 Zuchuat 2010.

361 [Kessler 1918], 27.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Omnia	Genf (siehe auch Plainpalais) (GE)	ca. 1000	Lucien Lévy-Lansac (ab 1920) ³⁶²	Eröffnung am 8.1.1920
Palace	„	ca. 400	Ernest Franzos (1913–1914), Lucien Lévy-Lansac (ab 1918)	Eröffnung am 16.12.1913
Royal Biograph	„	ca. 550	Ernest Franzos (1911–1917?), Lucien Lévy-Lansac (ab 1918)	Eröffnung am 29.4.1911
Lichtspiel-Theater Glarus	Glarus (GL)		Heinrich Jenny-Fehr (1922)	Eröffnung 1919, Filmspielbetrieb an Wochenenden
Grenchnerhof	Grenchen (SO)		A. Schmidt (1918–1921)	im Hotel Grenchnerhof
Palace	„	200?	Jakob Kaiser (1915–1918), ³⁶³ Hagmann (ab 1918)	Eröffnung 1915
Sirius*	„	ca. 250	Hans Schmalz (1912–1929) ³⁶⁴	Eröffnung ca. 1912 im Restaurant Rosengarten, Filmspielbetrieb an Wochenenden
Säntis*	Herisau (AR)	ca. 250	Ernst Nyffenegger (1915), Otto Karl Dederscheck (1918), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)?, H. Schwenk (1922), Chaim Weissmann (1923)	Eröffnung 1912?
Corso*	Horgen (ZH)		Viktor Knecht (1922)	

362 **Lucien Lévy-Lansac** (1886–Genf 1937, französische Staatsbürgerschaft): Kinobetreiber, Verleiher und Filmproduzent in der Schweiz ab 1907; Dumont zufolge bedeutendster Kinobesitzer der Schweiz in den 1920er-Jahren; familiäre Bande zur französischen Filmindustrie; Gründer des Syndicat des Cinémas de la Suisse Romande 1914. Im Zusammenhang mit Lévy-Lansac als (Mit-)Besitzer oder Geschäftsführer tauchen in Quellen und Literatur unterschiedliche Firmennamen auf (1910er- und 1920er-Jahre): Schweizer Filiale der Société Anonyme Omnia, Paris; Société Générale d'Entreprises Cinématographiques S.A., Plainpalais; Verleihfirma Lucien Lansac, Genf; Cinématographes Lucien Lansac, Genf; Société Anonyme des Cinémas Suisse, Genf; Les Cinémas-Théâtres S.A., Genf; Comptoir Cinématographique Armand Massimelli, Montreux; Cinémas-Romands S.A., Genf. Lévy-Lansacs Onkel, der französische Anwalt und Kinomagnat Edmond Benoit-Lévy (Omnia-Pathé, Paris) scheint Eigentümer oder Mitbeteiligter einiger dieser Firmen gewesen zu sein (Inserat, in: Kinema, 6/10 [11.3.1916], 10; Société Anonyme des Cinémas Suisse in Genf, in: Kinema, 9/34 [23.8.1919], 6; Omnia Lichtspiele Genf, in: Schweizer Cinéma Suisse 2/11 [20.3.1920], 2–3; Dumont 1987, 55; Frauenfelder 2005, 64–66, 79–81; Kaenel 2002, 82).

363 Solothurn, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 33/51 (3.3.1915), 270.

364 Besitzerwechsel, in: L'Effort Cinématographique Suisse, 36 (September 1933), 21.

132 Kinokultur und Filmmarkt

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Fédéral*	Interlaken (BE) ³⁶⁵	ca. 450	Carlo Corti (ab 1916)	Eröffnung am 1.1.1916 im Restaurant Fédéral, zuvor betrieb Corti in Interlaken das Kino Excelsior im Hotel Savoy
*	„		Karl Wunderlin (1922)	
	Kaltbrunn (SG)		A. Intgiger (1922)	
Kurverein	Klosters (GR)			
Löwen	Kreuzlingen (TG)		Maria und Albert Friedrich Spoerri (ab 1916)	
Palace	La Chaux-de-Fonds (NE) ³⁶⁶	ca. 500	Louis Andreazzi (1914); Louis Andreazzi und Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1919)	Eröffnung am 8.7.1911
La Scala	„	ca. 1000	Edmond Meyer (1917); Louis Andreazzi und Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1919)	Eröffnung am 1.12.1916
	Langenbruck (BL)		Selma Grieder (1922)	im Hotel Bären
Cardinal	Langenthal (BE)	ca. 200	Wüthrich (ab 1918)?	nachgewiesene Aktivität ab 1915
Apollo	Lausanne (VD) ³⁶⁷	ca. 280	Brüder Ramella (1913); zahlreiche Besitzerwechsel; Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, ca. 1921)?	Eröffnung am 18.10.1913
Lumen	„	ca. 900	Albert Roth-de Markus (1908–ca. 1916); Perret und Ruegsegger (1917–1918); Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918); Lucien Lévy-Lansac (1922); Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1923)	Eröffnung am 19.3.1908, Neueröffnung am 28.4.1911, gelegentlicher Theater-, Konzert- oder Vortragsbetrieb

365 Thali 2012.

366 Neeser 1992/1993.

367 Buache/Rial 1964; Cosandey/Langer 1992; Haver 2003; Langer 1989.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Palace (auch Modern)	Lausanne (VD)	377	Angelo Pagani (1913), zahlreiche Besitzerwechsel, Lucien Lévy-Lansac (1922)	Eröffnung am 31.12.1907
Royal Biograph	„	ca. 600	Georges Korb (1911–1918); Witwe Korb (1918); Ver- kauf an Adelardo Fernán- dez Arias (ca. Oktober 1918); Verkauf an Chaton (ca. Oktober 1918); Verkauf an Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (November 1918)	Eröffnung am 1.12.1911
Apollo	Le Locle (NE) ³⁶⁸			Eröffnung am 16.3.1912, perma- nenter FilmSpielbe- trieb ab ca. 1920
Casino-Théâtre	„	ca. 500	Émile Wolf (1917)?	Eröffnung ca. 1908, gelegentlicher FilmSpielbetrieb
Löwen*	Lenzburg (AG)		Eugen Sterk (ab 1920)	Eröffnung 1920
Vista (auch Bel-Air?)	Les Brenets (NE) ³⁶⁹			im Hotel Bel-Air?
	Leysin (VD)		Gustave Decaux (ab 1919)	
Royal	Liestal (BL) ³⁷⁰		Broggi (1922)	Eröffnung ca. 1912
Teatro (auch Kursaal)	Locarno (siehe auch Muralto) (TI) ³⁷¹	ca. 300	Orfeo Bonetti (1917– 1920); S. A. Casino-Kursa- al, Locarno (ab 1920)	Eröffnung des Theaters am 2.2.1902
Centrale* (auch Bios bis 1915)	Lugano (TI) ³⁷²	ca. 280	Virginio Rebuglia, Guglielmo Chiarabba und Pietro Con- sonni (1913–1915), Auguste de Legat (1916–1920), Guil- laume Favre (ab ca. 1922)	Eröffnung am 14.3.1908
Kursaal (auch Apollo)	„	ca. 450	Società del Teatro di Lugano (ca. 1920), Attilio Maffei (1922)	Eröffnung des Kursaals 1908, gelegentlicher FilmSpielbetrieb

368 Neeser 1992/1993.

369 Neeser 1992/1993.

370 Traumkino Basel, <http://www.traumkinobasel.ch> (16.2.2015).

371 Mordasini 1999.

372 Mordasini 1999.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Odeon* (auch Palace)	Lugano (TI)	300?	Guillaume Van Bylandt (1915–1916), Georges Favre (ab 1916)	Eröffnung am 23.9.1911
Apollo*	Luzern (LU) ³⁷³	325	Jakob und Emil Burkhardt (ca. 1917); Verkauf an die in Gründung befindliche Lichtspiel A.-G., Zürich (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, 27.3.1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918)	Eröffnung am 11.6.1910
Central	„	ca. 300	Brüder Morandini (1911–1919), ³⁷⁴ Verkauf an Christian Karg (1919)	Eröffnung am 22.10.1910
Flora	„	237	Christian Karg (1917), Verkauf an Lothar Stark ³⁷⁵ (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Ende Oktober 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Verkauf an Christian Karg (1920)	Eröffnung am 6.10.1909, zunächst Variétébetrieb mit einzelnen Filmvorführungen
Madeleine (auch Lichtspiele zum Gütsch bis 1917)	„	ca. 200	Jean de Jagodzinski (1917), Josef Candolini (1917–1918), Johann Rohrer (ab 1920)	Eröffnung im August/November 1913
Renoma* (auch Palace ab ca. 1922)	„	253	Christian Karg (1917), Verkauf an Lothar Stark (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Ende Oktober 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Verkauf an Christian Karg (März 1921); Verkauf ca. 1922	Eröffnung am 25.1.1912

373 Bucher 1971.

374 Das sind Giovanni, Arturo, Attilio und Giulio Morandini (Bucher 1971, 59).

375 **Lothar Stark** (Klein Strehliitz 1876–Stockholm 1944, deutsche Staatsbürgerschaft): Journalist in Hamburg und Frankfurt a.M. um 1900; Tätigkeit im deutschen Filmverleihgeschäft; Gründung der Lothar-Stark-Film G.m.b.H. in Berlin 1915; Strohmann für die amtliche deutsche Propaganda in der Schweiz 1917–1918; mehrere deutsche Filmproduktionen in den 1920er- und 1930er-Jahren; Emigration nach Dänemark, Grossbritannien und Schweden ab Ende 1933 (Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 25.10.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, PA AA, Bern 1378; Schreiben von Harry Graf Kessler, Zürich, vom 3.3.1918, an die Ufa, Berlin, BArch, R 901, 71975; Weniger 2011, 480 f.).

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Victoria* (auch Moderne ab 1920)	Luzern (LU)	ca. 180	G. Corrodi (1913), C. Müller (1917), Friedrich Buholzer (1920), Brüder Morandini (ab 1920)	Eröffnung am 23.3.1912
Royal Biograph	Martigny (VS)	ca. 450	Blanc (1914), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)	Eröffnung am 28.12.1912
Teatro-Varietà-Cinematografo	Mendrisio (TI) ³⁷⁶	ca. 300	Francesco Allegri (ab 1908)	Eröffnung am 12.11.1908
Central (auch Apollo)	Monthey (VS)		Eugène Contat (1915), Berney Wilfried (1920), Verkauf an Gran und Rast (1920)	Eröffnung im Dezember 1913 im Café Central
Mignon	„		E. Eug (ca. 1913); Frau Zampieri-Maret (1920)	kein FilmSpielbetrieb während des Kriegs
Apollo (auch Théâtre des Variétés bis 1917)	Montreux (VD) ³⁷⁷	622	Ernest Hugonnet (1909–1913), Lucien Lévy-Lansac (ab 1913)	Eröffnung am 9.10.1909, zunächst Variétébetrieb
Kursaal	„	400	Fischer (1916)	Eröffnung des Kursaals ca. 1903, Schliessung ca. 1920
Royal Biograph (auch Lux bis 1920)	„	425	Jean Weber-Clément (1913–1920), Lucien Lévy-Lansac (ab 1920)	Eröffnung am 31.1.1913?
Alcazan	Morges (VD)		E. Garillet (1922)	
Esperanza	Moutier (BE) ³⁷⁸	ca. 350	Gaston Louviot (1922)	Eröffnung 1911
Moderne	„			Eröffnung 1913
Nazionale	Muralto (Locarno) (TI) ³⁷⁹		Orfeo Bonetti (1917), Baroni (1922)	Eröffnung am 13.6.1908 in der Birraria Nazionale
Apollo	Neuenburg (NE) ³⁸⁰	840	Albert Pécaut-Dubois (ab 1912)?	Eröffnung am 1.1.1912

376 Martinoli 1996.

377 Kaenel 2002.

378 Chaignat 2010; Chronologie jurassienne, <http://www.chronologie-jurassienne.ch> (25.3.2015).

379 Mordasini 1999.

380 Neeser 1992/1993.

136 Kinokultur und Filmmarkt

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Palace	Neuenburg (NE)	ca. 450	Edmond Lesegretain (1911); John-Gaston Held (1914); Pierre Guichard (1915–1916); Joséphine Moré (1916–1920); Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1920)	Eröffnung am 31.8.1911
Théâtre	„		Brüder Foetisch (1920), Lucien Lévy-Lansac (1922)	regelmässiger Filmspielbetrieb ab 1920
Central*	Neuhausen (SH)		Johann Meier-Tritschler (ab 1922)	Eröffnung 1912 ³⁸¹
	Neuveville (BE)		Fleury Mathez (1922)	
Moderne	Nyon (VD) ³⁸²	120	Antoine Winkler (1913), François Lenta (ab ca. 1914)	Eröffnung am 31.12.1913
National	„	ca. 160	Alexandre Brun (ab ca. 1913)	Eröffnung am 5.10.1912 im Hotel National Beau-Rivage
Colosseum	Oerlikon (Zürich) (ZH) ³⁸³	ca. 300	Frau S. Siegrist (1916–1919)	Eröffnung am 6.1.1912
Helvetia	Olten (SO)	ca. 200	A. Borner (1918–1922), Chaim Weissmann (1923)	
Lichtspielhaus*	„	ca. 350	Georg Eberhardt (ab 1917)	Eröffnung 1916
Apollo	Payerne (VD)	ca. 350	Louis König-Clerc (1916–1918), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)?, Paul Plumettaz (1922)	
Casino Beaulieu	„	ca. 600	Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918), Emil Magnenat (ab 1919)	
Apollo	Plainpalais (Genf) (GE) ³⁸⁴	ca. 1200	Lucien Lévy-Lansac (ab 1909)	Eröffnung des Zirkus 1876, vermehrter Filmspielbetrieb ab Herbst 1907 (Cinématograph Omnia), Neueröffnung nach Umbau am 20.9.1909, Filmspiel- und Variétébetrieb

381 Manöverbilder und Kaiserbesuch, in: Schaffhauser Intelligenzblatt, 13.9.1912, o. S.

382 Cerruti 2011.

383 Messerli 1988.

384 Buache/Rial 1964; Courtiau 1996; Frauenfelder 2005.

Name	Ort	Sitz- plätze	Besitzverhältnisse (nach- gewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Cinéma des Bastions	Plainpalais (Genf) (GE)		Lucien Lévy-Lansac (ab 1912)	nachgewiesene Aktivität ab 1908, kostenloses Open-Air im Parc des Bastions, saisonaler FilmSpielbetrieb ³⁸⁵
Cinéma-Hall (auch American Skating)	„	ca. 500	Jean und Laurent Cormier und Fernand Annen (1914), Lucien Lévy-Lansac (1922)	FilmSpielbetrieb ab 1912
Casino du Moulin	Pruntrut (BE) ³⁸⁶		Lucien Lévy-Lansac (1922)	Eröffnung am 8.12.1912
Terminus	„		F. Maître (1922)	Eröffnung 1910 im Hotel Terminus
Schwanen*	Rapperswil (SG) ³⁸⁷	300	Willy Leuzinger (ab 1913)	Eröffnung am 6.11.1913 im Hotel Schwanen
Biophontheater	Reinach (AG?)		Buchholzer (1922)	
	Rekingen (AG)		Robert Weber (1922)	
Grünau	Rheineck (SG)			nachgewiesene Aktivität ab 1913
Radio (auch Lichtspiele Rheinfelden bis 1919)	Rheinfelden (AG)	ca. 300		Eröffnung am 13.9.1913 im Hotel Engel
Royal	Romont (FR) ³⁸⁸		F. Panchand (1922)	
Schäflegarten	Rorschach (SG) ³⁸⁹		R. Timäus (1922)	Eröffnung 1912 im Restaurant Schäflegarten, gelegentlicher FilmSpielbetrieb?
Welt-Biograph*	„		R. W. J. Wiesner (1917–1918), Christian Karg und H. Wiesner (1922)	Eröffnung im November 1908

385 Parc des Eaux-Vives, in: Journal de Genève, 25.8.1908, 5.

386 Chronologie jurassienne, <http://www.chronologie-jurassienne.ch> (25.3.2015).

387 Lewinsky 2000.

388 Abd-Rabbo 1994.

389 Mächler 1991; Specker 1999; Studer 2000, 432, 436, 444, 468.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Ziegelhof*	Rüti (ZH) ³⁹⁰	ca. 350	Elise Hürlimann (1914), Willy Leuzinger (1918–1919), Otto Flückiger (ab 1920)	Eröffnung 1914 im Restaurant Ziegelhof, FilmSpielbetrieb an Wochenenden
Central*	Schaffhausen (SH) ³⁹¹	ca. 250	Johann Meier-Tritschler (ab 1910)	Eröffnung am 30.7.1910 im Restaurant zum Oberhof
Lichtbildtheater	„		Johann Meier-Tritschler (1916)	Eröffnung 1911?
	Siebnen (SZ)		Nell (1922)	
Valesia*	Siders (VS)		Gaston Zufferez (1922)	
Casino	Sitten (VS)		Joseph Sarbach (1922)	
Emmenthal	Solothurn (SO) ³⁹²		Leopold Kohler-Stämpfli (1922)	Eröffnung 1912? im Café Emmenthal, gelegentlicher FilmSpielbetrieb?
Hirschen	„	ca. 200	Emil Weber-Wolf (ab 1917)	Eröffnung ca. August 1915
Palace*	„		Emilie Winter (1919), Karl Wunderlin (1922)	Eröffnung 1919
American	St. Gallen (SG) ³⁹³	ca. 300	Lazare Burstein (1911–1918); Verkauf an Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (Juli 1918)?; Josef Candolini (1919), Chaim Weissmann (1922)	Eröffnung 1911
Apollo*	„	75?	Alfred Vogel (bis 1921), Albert Jäggin (ab 1921)	Eröffnung am 27.12.1918
Elektrische Lichtbühne	„	ca. 200	Elektrische Lichtbühne A.-G., Zürich (1911–1914); Adolf Mund-Loch (1914–1915); Susanna Brunn-schweiler (1915); Verkauf an Christian Karg (Juni 1917); Verkauf an Lothar Stark (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H.,	Eröffnung am 5.9.1908

390 Hofmann 1988.

391 Kinematograph Central, in: Schaffhauser Intelligenzblatt, 30.7.1910, o.S.; Inserat, in: Schaffhauser Intelligenzblatt, 13.3.1916, o.S.

392 Affolter 2003.

393 Hächler 2010.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
	St. Gallen (SG)		Berlin, Ende Oktober 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Okttober 1918); Christian Karg (1920); Chaim Weissmann (ab 1921)	
Union	„	ca. 250	Leopold Guggenheim (1913–ca. 1917); Verkauf an die in Gründung befindliche Lichtspiel A.-G., Zürich (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Februar 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Okttober 1918); Chaim Weissmann (1922)	Eröffnung im September 1913
Kursaal	St. Moritz (GR)			
Wasserfall	„		Alphons Menghini (ab 1921)	Eröffnung 1921 im Restaurant Wasserfall
Mélanna	Ste-Croix (VD)			
Palace (auch Casino bis ca. 1913)	St-Imier (BE) ³⁹⁴	ca. 380	Lucien Lévy-Lansac (1922)	Eröffnung 1910 im Restaurant Casino
Cinéma de la Paix	„	ca. 500	Georges Bersot-Hermann (1922)	Eröffnung 1918
	St-Maurice (VS)	ca. 150	Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)	
Royal	Tavannes (BE) ³⁹⁵	ca. 500	Charles Gwinner (1918), Lucien Lévy-Lansac (1922)	Eröffnung am 24.2.1918, zuvor betrieb Gwinner in Tavannes das Kino The Royal Vio (Gründung am 31.12.1912 in einem Restaurant)

394 Chaignat 2010.

395 Chaignat 2010; Chronologie jurassienne, <http://www.chronologie-jurassienne.ch> (25.3.2015).

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Falken*	Thun (BE)		Karl Wunderlin (1922) ³⁹⁶	Eröffnung 1919? im Hotel Falken
Löwen	„		Ida Rigol-Geiser (1922)	nachgewiesene Aktivität ab 1915 im Hotel Löwen
Steinbock*	„	ca. 150	Karl Wunderlin (1922)	nachgewiesene Aktivität ab Februar 1918
Palace	Tramelan (BE) ³⁹⁷	ca. 350	Betzinger (1918), Bedert (1922)	Eröffnung 1915 im Café du Jura
Cinéma- Théâtre	„	ca. 600	Georges Bersot-Hermann (ab 1915)	Eröffnung am 10.10.1915
Tonhalle*	Uster (ZH) ³⁹⁸		Karl Friedrich Schmidt (ab 1919)	Eröffnung am 20.11.1919
	Uzwil/Henau (SG)	800?	Otto Karl Dederscheck (1917–1918), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918)?	Eröffnung am 25.11.1917
Lux	Vevey (VD) ³⁹⁹	282	Jean Weber-Clément, Émile Mermoud und Henri Lux (1913–1918), Jean Weber-Clément und Émile Mermoud (1922)	Eröffnung am 7.10.1910
Sélect (auch American 1914, Palace 1915–1917)	„	170	E. Leubaz (1914), Louis Favez (1915), Dominique Torchio (1915), François Ruchet (1916), Ch. Rouge (1917), Léon Michel (1920–1921), Paul Mischler (ab 1921)	Eröffnung am 19.9.1913, Schliessung 1917, Neueröffnung am 11.9.1920
	Weggis (LU)		Frau A. Schmid (1922)	
*	Weinfeldern (TG)	ca. 350	Müller (1913–1918), Eugen Schroff (ab 1919)	
Apollo	Wil (SG)		H. Meier (ab 1913)	
Palace*	Winterthur (ZH) ⁴⁰⁰	ca. 350	Othmar Bock (ab Mai 1915)	Eröffnung am 9.8.1912

396 Bern, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 39/249 (10.10.1921), 1962.

397 Chaignat 2010.

398 Frischknecht 2008/2009.

399 Kaenel 2002.

400 Kirchheim 2003.

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Thalia (auch Radium bis 1917)	Winterthur (ZH)	ca. 200	Joseph Schrimpf (1916–1917), Verkauf an F. Steckl oder Stecke (Thalia-Theater-Varietés, Mühlhausen, Juli 1917), Chaim Weissmann (1922)	Eröffnung am 2.8.1912
Casino	Wohlen (AG)		A. Schleining (1922)	nachgewiesene Aktivität ab 1918 im Restaurant zum Bären?
Apollo	Yverdon (VD)		Louis König-Clerc (1914–1916), Albert-Louis Thévenaz und Henri-Onésieme Huser (1917), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918), Albert-Louis Thévenaz und Henri-Onésieme Huser (1922)	
Cinéma Variété	„		H. Martin (1922)	
Lichtspielhaus	Zofingen (AG)	ca. 200	Emil Blum (ab 1918)	Eröffnung 1912, Filmspielbetrieb an Wochenenden
Theater-Biograph*	Zug (ZG)		Wilhelm und Frieda Hanny Heyll-Zigerli (ab 1914)	im Hotel Ochsen, Filmspielbetrieb an Wochenenden
Bellevue*	Zürich (siehe auch Oerlikon) (ZH) ⁴⁰¹	ca. 600	Compagnie Générale du Cinématographe S. A., Genf (ab 1920)	Eröffnung am 10.12.1920
Central* (auch Elektrische Lichtbühne 1909–1914)	„	346	Elektrische Lichtbühne A.-G., Zürich (Mai 1909–1914); Albert Singer (1916); Hans Zubler (1917); Verkauf an Lichtspiel A.-G., Zürich (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, 24.4.1917/1.9.1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Verkauf an Leo-Film, Zürich (ca. 1923)	Eröffnung als Variété 1900, Filmspielbetrieb ab Januar 1908

401 Bericht über die Kontrolle in den Kinematographen- und Filmverleihgeschäften, Zürich, 4.12.1913, StArZH, V.E.c.39; Bignens 1988; Furrer 1982, 187f.; Manz 1968.

142 Kinokultur und Filmmarkt

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Eden* (auch Löwen bis 1915)	Zürich (siehe auch Oerlikon) (ZH)	226	Hans Pfenniger (1911–1913); Leo Goldfarb (1914); Wilhelm Mantovani (Dezember 1915–April 1917); Verkauf an Christian Karg (April 1917); Verkauf an Lothar Stark (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Ende Oktober 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Verkauf (ca. 1923)	Eröffnung 1908
Lichtbühne*	„	ca. 480	Elektrische Lichtbühne A.-G., Zürich (1910–1914); Albert Wyler-Scotoni (ab ca. 1914)	Eröffnung 1910
Olympia*	„	191	Friedrich Korsower (1913–1918), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918), Friedrich Korsower (1922)	Eröffnung 1911
Orient** ⁴⁰²	„	ca. 500	Jean Speck (1913–August 1916); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Nordische Films Co. G.m.b.H., Berlin, September 1916); ⁴⁰³ Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, Juni/Oktober 1918)	Eröffnung am 25.10.1913
Palace*	„	ca. 450	Jean Speck (1912–Juni 1919); Verkauf an Compagnie Générale du Cinématographe S.A., Genf (Juni 1919)	Eröffnung am 1.4.1912
Radium*	„	155	Carl Simon-Sommer (1907–1917); Verkauf an Christian Karg (Oktober 1917); Verkauf an Lothar Stark (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Ende Oktober 1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Carl Simon-Sommer (1922)	Eröffnung am 12.10.1907

402 Jules Coulin, Das Haus Du Pont in Zürich, in: Die Schweizerische Baukunst, 6/17 und 6/18 (1914), 297–306 und 309–319.

403 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 2.9.1916, 12. Es gibt keine Schweizer Quellenhinweise, die Thorsens Annahme stützen würden, wonach die Nordisk/Nordische 1916

Name	Ort	Sitzplätze	Besitzverhältnisse (nachgewiesener Zeitraum)	Bemerkungen
Roland*	Zürich (siehe auch Oerlikon) (ZH)	262	Hans Pfenninger (1913); Leo Goldfarb (1914–1917); Verkauf an die in Gründung befindliche Lichtspiel A.-G., Zürich (Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, 28.2.1917); Verkauf an Nordische Films Co., Zürich (Ufa, Berlin, März/Oktober 1918); Verkauf an Markus und Joseph Lang (ca. 1923)	Eröffnung 1913
Sihlbrücke*	„	ca. 100	Jörimann (ca. 1910), Friedrich Korsower (1913–1918), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918), Friedrich Korsower (1922)	Eröffnung 1909
Volkstheater* (auch Union bis 1917)	„	329	Elektrische Lichtbühne A.-G., Zürich (1913); Emil Gutekunst (1915); Ivan Stankoff und Friedrich Meister (ab 1917)	Eröffnung 1913, Filmspiel- und Varietébetrieb ab Oktober 1917 ⁴⁰⁴

oder 1917 verdeckt zusätzlich je ein Kino in Zürich, St. Gallen und Luzern sowie die Zürcher Iris-Films A.-G. besessen habe (Thorsen 2010, 472).

404 Filmo., Aus den Zürcher Programmen, in: Kinema, 7/42 (27.10.1917), 4f.

Kinos, die unmittelbar vor, während oder kurz nach dem Krieg geschlossen wurden (1914–1919): **American Biograph, Basel** (BS), ca. 440, Richard, Robert und Rudolf Rosenthal (1912), Eröffnung am 11.6.1910, Schliessung ca. 1918; **Royal, Basel** (BS), Eröffnung am 30.9.1911, Schliessung 1916; **Centrale, Bellinzona** (TI), ca. 300, P. DeCristoforis (1914–1915), Pietro Consonni (1915–1917), Eröffnung am 11.7.1908, Schliessung 1917; **Helvetia, Bern** (BE), ca. 150, R. Kämpfer (1917), C. Walthert (1917), Christian Karg (1919), Eröffnung 1911, Schliessung 1919; **Kolosseum, Bern** (BE), Eröffnung 1915, Schliessung 1916; **Monbijou, Bern** (BE), Eröffnung im September 1909, Schliessung 1918; **Zentral, Biel** (BE), ca. 250, G. Schneeberger (1914), Schliessung 1914?; **Seewald's Lichtspielsalon/Royal, Davos-Platz** (GR), ca. 200, W. Seewald (1912), Eröffnung Dezember 1912, Schliessung 1914?; **Moderne, Eaux-Vives** (Genf) (GE), ca. 150, Alberto Massarenti (1915), Eröffnung am 14.11.1912, Schliessung vor 1922?; **National, Frauenfeld** (TG), nachgewiesene Aktivität 1917; **Imperial, Genf** (GE), Eröffnung am 6.12.1913, Schliessung vor 1918?; **Cinéma, Grenchen** (SO), Schliessung 1914; **Apollo, La Chaux-de-Fonds** (NE), 388, Émile Wolf (1917)?, Eröffnung am 25.11.1910, Schliessung am 26.3.1917; **Radium, Lugano** (TI), ca. 300, Ida Bianchi-Viale (ab 1912), Eröffnung im Februar 1908, Schliessung 1916; **Radium** (auch Salone Rossini bis 1917), **Lugano** (TI), ca. 700, Annibale Sandrini (1917–1918), Eröffnung am 7.12.1911, zunächst gelegentlicher Filmspielbetrieb?, Schliessung 1918; **Trianon** (auch Trianon Lyrique 1912), **Plainpalais** (Genf) (GE), ca. 650, Fernand Pannier (1914), Alberto Massarenti (1915), Michel Aladjem (ca. 1917), Verkauf an Adelardo Fernández Arias (ca. Oktober 1918), Eröffnung am 1.11.1912, Filmspiel- und Varietébetrieb, Schliessung 1919; **Teatro di Poschiavo, Puschlav** (GR), Giuseppe Lardelli (ca. 1914), Eröffnung am 19.1.1913,

Aufsehenerregende Spezialvorstellungen

Auch ausserhalb regulärer Kinos kam es immer wieder zu bedeutenden Filmvorführungen, ohne dass wir es mit eigentlichen Wanderkinotourneen zu tun haben. Im kommerziellen Bereich handelte es sich bei solchen Vorführungen oft um Premieren oder andere Gala-Veranstaltungen, die in kulturellen Mehrzwecksälen in Städten abgehalten wurden. Die Schweizer Erstaufführung des italienischen Monumentalfilms *QUO VADIS? / QUO VADIS? / QUO VADIS?* (IT 1913, Cines, Enrico Guazzoni) fand zum Beispiel im April 1913 im grossen, rund 1200 Personen fassenden Saal der Tonhalle in Zürich statt und war ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis. Die Nachfolgeproduktion *MARCANTONIO E CLEOPATRA / DIE HERRIN DES NILS / ANTOINE ET CLÉOPÂTRE* (IT 1913, Cines, Enrico Guazzoni) erlebte ihre Schweizer Premiere in der Tonhalle von St. Gallen. Auch die aufwendige Jules-Verne-Verfilmung *20,000 LEAGUES UNDER THE SEA / 20'000 MEILEN UNTER MEER / VINGT MILLE LIEUES SOUS LES MERS* (US 1916, Stuart Paton) sollte im März 1918 in der Zürcher Tonhalle erstmals zur Aufführung gelangen (was die städtischen Behörden im Zuge ihres verschärften Vorgehens gegen das ambulante Kinogewerbe dann aber verhinderten).⁴⁰⁵

Bei solchen, meist von der Verleihfirma organisierten festlichen Grossveranstaltungen ging es zum einen darum, einen sicheren Gewinn einzufahren, ohne die Kinobetreiber daran mitbeteiligen zu müssen. Zum anderen, und das war noch viel wichtiger, boten solche Vorstellungen die Möglichkeit, das Renommee nicht nur ausgewählter Filme, sondern auch des Filmgewerbes im Allgemeinen zu heben. Die regional oder landesweit

Filmspielbetrieb an Wochenenden, Schliessung im September 1914 (Kromer 1994); **Grand Cinema, Rorschach** (SG), Joseph Winkler, nachgewiesene Aktivität 1914–1915, im Gasthof Krone; **American, Solothurn** (SO), ca. 250, Emilie Winter und Anton Vogel (1914–1917), Schliessung 1918?; **Radium, Tecknau** (BL), ca. 120, Carmelo Puglisi (1913–1914?), Eröffnung im August 1913, Kino für die Bauarbeiter des Hauenstein-Tunnels, Schliessung 1914? (Spinnler 2011); **Gambrinus, Uster** (ZH), ca. 200, Johann Blum (1910–August 1916), Karl Friedrich Schmidt (ab September 1916), Eröffnung 1910, im Restaurant Gambrinus, Filmspielbetrieb an Wochenenden, Schliessung am 30.6.1919; **Vallorbe** (VD), Jean Weber-Clément, Émile Mermoud und Henri Lux (1913–1914), Schliessung vor 1920?; **Léman, Vevey** (VD), ca. 400, Émile Rey und Jean Weber-Clément? (1914–1915), Eröffnung am 4.9.1913, Schliessung 1915; **Elektrisches Lichtspiel-Theater, Wädenswil** (ZH), 100, Willy Leuzinger, Eröffnung am 23.11.1912, Schliessung im August 1914; **Apollo, Zürich** (ZH), ca. 110, Albert Wyler-Scotoni (1913–1914), Eröffnung 1911, Schliessung 1915; **Wunderland, Zürich** (ZH), ca. 150, Leo Goldfarb (1912), Eröffnung am 12.12.1907, Schliessung 1914; **Zürcherhof, Zürich** (ZH), 127, Georges Hipleh-Walt, August und Alexander Hipleh (bis Juni 1914), Joseph Lang (ab Juli 1914), Eröffnung 1908, Schliessung August 1918.

405 Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 3/15 (12.4.1913), 11; Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 17.4.1913, o. S.; Die Herrin des Nils, in: Kinema, 3/46 (15.11.1913), 5; Emil Schäfer, 20'000 Meilen unter Meer: Zu den urspr. in der Tonhalle Zürich geplanten Aufführungen, in: Kinema, 8/10 (9.3.1918), 13 f.

bekanntem Veranstaltungsräume waren ein Hort der Hochkultur, in denen sonst Klassikkonzerte und Ähnliches abgehalten wurde. Auch die hohen Eintrittspreise und die kinematografische Präsentationsform (fixe Spielzeiten statt ununterbrochene Filmvorführung, grosse Begleitorchester) zielten unter anderem darauf, das Kino aus seinem angestammten kulturellen Umfeld der Populärkultur zu lösen und damit zu nobilitieren. Ausserdem erzeugten die festlichen Anlässe, denen Anzeigenkampagnen und manchmal Pressevorstellungen vorausgingen, eine grosse mediale Aufmerksamkeit mit entsprechender Werbewirkung. Der Rezensent der *Neuen Zürcher Nachrichten* scheint vom gesellschaftlich-kulturellen Event der QUO VADIS?-Aufführung restlos überzeugt gewesen zu sein oder er liess sich zumindest bereitwillig in die Werbekampagne für den Film einspannen. In seinem Leitartikel heisst es:

Im Stadttheater in Zürich wird zur Zeit Richard Wagners *Parsifal* aufgeführt. Im grossen Saale der Tonhalle gelangen seit gestern die Hauptscenen aus Heinrich Sienkiewiczs Roman *Quo vadis* kinematisch zur Darstellung. Zu beiden Vorstellungen drängt sich förmlich, was wir «tout Zürich» nennen möchten, so dass auch der letzte Platz besetzt ist. Ein gewähltes Publikum bis zu den obersten Hundert verfolgt die Darstellungen in lautloser Spannung, stellenweise mit völliger Andacht und Ergriffenheit.⁴⁰⁶

Ähnlich gelagert waren einige Filmvorführungen im Rahmen schweizerischer und ausländischer Propagandaaktivitäten während des Ersten Weltkriegs. In der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre kam es in den gleichen multifunktionalen Veranstaltungsräumen nämlich zur Vorführung propagandistischer Filme. Auch diese Anlässe hatten mitunter ein kommerzielles Gepräge und es ging bei der Wahl des Veranstaltungsorts einerseits darum, das Prestige der Vorführung zu heben und eine hohe öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren. Andererseits fassten diese Säle einfach mehr Zuschauer als die meisten Kinos.⁴⁰⁷ THE BATTLE OF THE SOMME / AUF

406 Neue Zürcher Nachrichten, zit. in: Quo vadis in Zürich, in: Kinema, 3/17 (26.4.1913), 7–9, hier 9.

407 In Teil III dieser Arbeit werde ich detailliert auf die ambivalente Natur von Kriegsfilmprogrammen im Spannungsfeld von politischen Beeinflussungsversuchen und kommerzieller Unterhaltung eingehen (siehe Kapitel III.2). Insbesondere auf der Ebene der lokalen Auswertung und Rezeption waren Propagandafilme Bestandteil des kommerziellen Kinos: Meist wurden sie von normalen Kinobetreibern, denen es in erster Linie um das Geschäft ging, zusammen mit reinen Unterhaltungsprodukten einem Publikum vorgeführt, das informiert und unterhalten werden wollte (siehe Kapitel III.8). Des Weiteren ist die Abgrenzung zu gemeinnützigen Veranstaltungen schwierig, denn der Erlös von propagandistischen Filmvorführungen wurde manchmal wohltätigen Organisationen abgeliefert. Doch auch diese Praxis lässt sich als politisch wie kommerziell wirksamer Werbetrick interpretieren, der zur Steigerung der öffentlichen Aufmerksamkeit und zur Nobilitierung der vorgeführten Filme, beteiligten Personen und Organisationen beitrug.

DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) wurde Ende 1916 und Anfang 1917 in den grossen Sälen der Casinos Basel und Bern und im März 1917 im Saal zur Kaufleuten in Zürich gezeigt.⁴⁰⁸ LA GUERRA D'ITALIA A 3000 METRI SULL'ADAMELLO / DIE SCHLACHT AUF DEM ADAMELLO / LA GUERRE SUR L'ADAMELLO À 3000 MÈTRES (IT 1916, Comerio) spielte Ende 1916 und im Laufe des Jahres 1917 im Casino de Montbenon in Lausanne, im Kursaal in Genf und im grossen Saal des Casinos Bern.⁴⁰⁹ DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) wurde im März 1918 etwa in der Salle de la Réformation in Genf vorgeführt⁴¹⁰ und DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ (CH 1918, Alexander Clavel) im Juli 1918 im grossen Saal des Casinos Basel.⁴¹¹ CIVILIZATION / CIVILISATION / CIVILISATION (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker/Thomas H. Ince/Raymond B. West) lief im März 1919 in den grossen Sälen der Tonhalle in Zürich, des Casinos Bern und des Casinos Basel.⁴¹² Auf alle diese Filme werde ich im nachfolgenden Teil der Untersuchung zur Filmpropaganda genauer eingehen.

Nicht-kommerzielle Filmvorführungen

Im nicht- (oder halb-)kommerziellen Bereich⁴¹³ fanden immer wieder Filmveranstaltungen statt, bei denen sowohl die genannte, prestigeträchtige Saalinfrastuktur als auch einfachere Mehrzwecksäle oder reguläre Kinobauten genutzt wurden. Abseits des kommerziellen Unterhaltungskinos bedienten sich die verschiedensten Akteure auf mannigfaltige und kreative Weise des Mediums Film für sehr unterschiedliche Zwecke. Um in das weite und unübersichtliche Feld der nicht-kommerziellen Filmvorführung in den 1910er-Jahren etwas Ordnung zu bringen, möchte ich sieben Kategorien unterscheiden, die zum Teil freilich eng miteinander zusam-

408 Siehe Kapitel III.8.

409 Pour les familles des mobilisés italiens, in: Gazette de Lausanne, 18.11.1916, o.S.; Spectacles et concerts, in: Journal de Genève, 29.11.1916, 6; Inserat, in: Der Bund, 12.6.1917, 6;

410 Siehe Kapitel III.2.

411 Siehe Kapitel III.6.

412 Schreiben von Charles Renaud-Charrière/Select-Films Co., Genf, vom 25.3.1919, an das Polizeiinspektorat Basel-Stadt, Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; Inserat, in: National-Zeitung, 27.3.1919, o.S. Ich danke Matthias Uhlmann für den Genfer Quellenhinweis.

413 Der nicht ganz befriedigende Begriff «nicht-kommerziell» dient mir zur Abgrenzung gewisser kinematografischer Aktivitäten vom regulären Kinogewerbe. Dass und inwiefern geschäftliche Aspekte in den Bereich jenseits des populären Unterhaltungskinos durchaus hineinspielen konnten, deuten die nachstehenden Abschnitte an.

menhingen und oft von den ideologischen und (gesellschafts-)politischen Anliegen der Kinoreform,⁴¹⁴ manchmal auch von der ausländischen Kriegspropaganda beeinflusst waren: Nicht-kommerzielle Filmvorführungen fanden im Kontext der Schule oder anderer Lehrveranstaltungen, des oft wohlthätigen Vereinswesens, politischer Organisationen, der Kirche, der militärischen Internierungsinstitutionen, im Zusammenhang mit Auftrags- oder Werbefilmen sowie im Privaten statt.

Im Mai 1912 kamen in Winterthur zahlreiche Pädagogen, Behördenvertreter und Ärzte zur Jahresversammlung der Schweizerischen Gesellschaft für Schulgesundheitspflege zusammen. An der offiziellen Abendveranstaltung im Winterthurer Casino wurde neben einem Lichtbildvortrag über Alt-Winterthur, Vorführungen des lokalen Lehrerturnvereins und des Stadsängervereins «eine glänzende Reihe von kinematographischen Bildern» mit «erläuternden Begleitworten» vom Arzt Theodor Zangger aus Zürich vorgeführt:

Drei Serien zogen an den Augen der Zuschauer vorbei, deren Spannung schliesslich in hellen Enthusiasmus übergang: die Mikrowelt des Wassers, wie sie das Mikroskop dem Forscher enthüllt, die Vorgänge in der Tierwelt des Meerbodens und zum Beschluss Aufnahmen, die in wunderbarer Weise, durch zeitliche Reduktion, Wachstumsvorgänge in der Pflanzenwelt zur sinnlichen Anschauung bringen, welche unter den natürlichen Verhältnissen sich jeder direkten Sinneswahrnehmung entziehen [...].⁴¹⁵

Die anwesenden Pädagogen waren begeistert, empfanden «den Schauer des nie Gesehenen, eines tiefen Geheimnisses, das Wissenschaft und Technik, eng verbunden, der Natur abgerungen haben». Bei einigen von ihnen sei gar der Wunsch aufgekommen «das Gesehene in den Dienst der Schule zu stellen». Der Weg vom Wunsch zum Ziel war jedoch ein langer: Wie in der nicht-kommerziellen Film- und Kinoarbeit üblich, wurden interessierte Kreise zunächst und in erster Linie publizistisch aktiv. Ein Lehrer aus Lausanne meinte optimistisch:

Nous constatons [...] que les salles des cinématographes sont bondées, bien que les spectacles laissent souvent beaucoup à désirer sous le rapport de la morale et du bon goût. [...] Le cinématographe scolaire aura pour mission d'éclairer l'opinion publique, de diriger le goût, d'épurer progressivement les

414 Siehe Kapitel II.5.

415 Walther Hünerwadel, XIII. Jahresversammlung der Schweizer. Gesellschaft für Schulgesundheitspflege verbunden mit dem I. Schweizerischen Jugendgerichtstag, in: Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Schulgesundheitspflege, 13 (1912), 245–288, hier 264.

films en établissant une liste de films instructifs et moraux. Son utilité ne se borne pas là: l'enseignement des sciences naturelles, de la géographie, de la vie sociale, sera grandement facilité et rendu plus attrayant et plus intuitif. [...] Par le cinéma, notre horizon s'élargit, et, si les écoles s'imposent des sacrifices, nous verrons bientôt les fabriques varier à l'infini leurs films <colaires>.⁴¹⁶

Das pädagogische Schrifttum zum Kino war vom Geist der Kinoreformbewegung beseelt, in der die Lehrerschaft stark vertreten war. Die Kinoreformer setzten dem angeblich schädlichen (kommerziellen) Unterhaltungskino mit seinen «grotesken [...] Possen» und «sensationelle[n] Kinodram[en]» den nicht-fiktionalen Film entgegen, der das sogenannte einfache Volk bilden, erziehen und (nach ihrer Vorstellung) auch unterhalten sollte.⁴¹⁷ Die von der Kinoreform favorisierten Filme – Naturaufnahmen, länderkundliche Bilder oder Industriefilme – huldigten meist einem einfachen Abbildrealismus und sollten, im Idealfall kommentiert, in Schule, Hochschule, Erwachsenenbildung sowie im öffentlichen Kino zur Vorführung kommen.⁴¹⁸

Abgesehen von publizistischen Aktivitäten unternahmen einzelne Lehrer seit den frühen 1910er-Jahren zaghafte Versuche, den Film im Unterricht tatsächlich einzuführen. Ausserdem veranstalteten kommerzielle Kinos selbstständig oder im Auftrag von Bildungseinrichtungen spezielle Schülervorstellungen. In den Kinos von La Chaux-de-Fonds und Nyon fanden Mitte der 1910er-Jahre wiederholt von Schulbehörden organisierte Grossveranstaltungen für die Schulklassen der ganzen Umgebung statt.⁴¹⁹ In der Deutschschweiz war man zurückhaltender. Die Stadtzürcher Zentralschulpflege verhinderte während des Kriegs sogar die gewohnten (kommerziell veranstalteten, aber speziell kontrollierten) Kinder- und Jugendvorstellungen fast vollständig.⁴²⁰ Anders als im Ausland kam der Schul- und Lehrfilmeinsatz in der Schweiz erst in den frühen 1920er-Jahren richtig in Gang (Gründung des Schweizer Schul- und Volkskinos in Bern, Aktivitäten um Gottlieb Imhof in Basel, Gründung der Filmstelle und Vorlesungen über Kinotechnik und Lehrfilm an der ETH in Zürich).⁴²¹

416 Eloi Métraux, *Le cinématographe scolaire*, in: *L'Éducateur*, 52/19 (12.5.1916), 289 f.

417 Hans Abt, *Zur Kinofrage*, in: *Schweizerische Rundschau*, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 105; Christian Beyel, *Kinoreform und Gemeindekino*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 36.

418 Siehe Kapitel II.5.

419 L. Q., *À propos de cinématographe*, in: *L'Éducateur*, 50/14 (4.4.1914), 220 f.; L. G., *Un cinéma scolaire*, in: *L'Éducateur*, 52/24 (17.6.1916), 377; B. Perrelet, *Séances cinématographiques scolaires à La Chaux-de-Fonds*, in: *L'Éducateur*, 52/24 (17.6.1916), 378; vgl. auch Cerruti 2011, 24.

420 Wild 1915, 29; Wild 1916, 21 f.; Wild 1917, 15–17; vgl. auch Uhlmann 2009, 42–47, 52 f., 57.

421 Gertiser 2011, 384 f., 398 f.–453; vgl. auch Bb. [= Willy Bierbaum], *Lokales*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.1.1913, o.S.; E. Schulkinematographie, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.10.1922; Janser 2001, 58.

Neben einer Verbindung zwischen dem Schul- oder Lehrfilm und dem Schweizer Auftragsfilmschaffen, auf die ich weiter unten eingehen werde, gab es hier auch einen Zusammenhang mit dem ausländischen Propagandafilmwesen: Die Belegung der Schulkinematografie in den frühen 1920er-Jahren entging den ausländischen diplomatischen Vertretungen nicht, waren Schulen und Universitäten doch eine zusätzliche Absatzmöglichkeit für dokumentarische Filme, die etwa als Ufa-Kulturfilme auch für das Beiprogramm kommerzieller Kinos produziert wurden. Schul- und Lehrfilme, beispielsweise solche, welche die Leistungsfähigkeit und die Spitzenprodukte der deutschen Industrie feierten, stellten in der Nachkriegszeit eine der wenigen verbliebenen Möglichkeiten dar, filmische Kulturpropaganda zu betreiben.⁴²²

Dem Gemeinwohl dienende Filmvorführungen gab es in den unterschiedlichsten Ausprägungen und sie waren oft im schweizerischen Vereinswesen verwurzelt. Der Samariterverein Aarau zum Beispiel zeigte während der ersten Januarwoche 1914 in einem kommerziellen Kino den Film *IN TODESANGST UM IHR KIND / DIE MUTTER IN TODESÄNGSTEN UM IHR KIND* (DE 1912, Zentrale für Säuglingspflege, Arthur Schlossmann). Das vom Düsseldorfer Kinderarzt Arthur Schlossmann verantwortete Werk zeigte, «wie ein Kind durch unrichtige Ernährung und Pflege an den Rand des Grabes gebracht» wird. Leider lässt sich nur vermuten, nicht belegen, dass dieser Film mit seinem immerhin recht reisserischen Titel auch die Unterhaltung suchende Stammkundschaft des Kinos ansprach.⁴²³

Reguläre Kinos veranstalteten auch von sich aus immer wieder Benefiz-Vorstellungen. In Zürich spendeten im November 1913 die Kinos Olympia und Sihlbrücke einen Fünftel ihrer Bruttoeinnahmen während einer Woche (ohne das Wochenende) einem Arbeitslosenfonds. Das sozialdemokratische *Volksrecht* empfahl im redaktionellen Teil der Zeitung den Besuch der beiden Kinos, die einen Henny-Porten-Film im Programm hatten.⁴²⁴ Und Jean Speck hielt gegen Kriegsende in seinem Kino Palace unter anderem eine Mittwochabendvorstellung vollständig zugunsten seiner

422 Bei Kriegsende hatte sich der Publikumsgeschmack gewandelt; propagandistische Filme waren Kassengift und wurden in kommerziellen Kinos allenfalls noch im Beiprogramm gespielt (Smend, Lichtspielwesen in der Schweiz [Bericht an das Auswärtige Amt], Bern, 5.6.1920, BArch, R 901, 72197; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 17.1.1923, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, PA AA, Bern 1852).

423 I., Kinderschutz und Kinematograph, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 53/11 (1914), 23 f., hier 23.

424 it., Kinoschau, in: Volksrecht, 22.11.1913, o.S.

Angestellten ab, wobei Zeitungsinserte und ein Bericht in der Branchenpresse auf den wohlthätigen Patron hinwiesen.⁴²⁵

Ähnlich funktionierte eine schweizweit koordinierte Aktion des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands in Zusammenarbeit mit der Association Cinématographique Romande am 30. Juli 1917. Alle Schweizer Kinobetreiber sollten sich an diesem «Ehrentag der Kinematographie» beteiligen.⁴²⁶ Die Programmgestaltung war frei, doch wurden von den Verbänden einheitliche Drucksachen ausgegeben. Die Bruttoeinnahmen der abendlichen Galaveranstaltungen sollten am übernächsten Tag, dem Schweizer Nationalfeiertag, der Landesregierung zur Unterstützung notleidender Wehrmänner und ihrer Familien übergeben werden. Mit der Überweisung des ansehnlichen Erlöses liess man sich dann zwar etwas Zeit, doch die Veranstaltung war für die Branchenverbände ein Publicity-Erfolg. Auch bei der Vorführung von *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE* im Jahr 1918 kam es wieder zu Geldsammelaktionen für militärische Unterstützungseinrichtungen.⁴²⁷

Des Weiteren kam es wiederholt zu karitativen Filmveranstaltungen mit engem Kriegsbezug und einseitiger politischer Tendenz: Dies gilt etwa für die Abendveranstaltung am 24. Februar 1916 im Grand Cinéma in Genf zugunsten notleidender Familien von Mobilisierten in Frankreich. Von der Ehefrau des französischen Konsuls in Genf organisiert, stand hier unter anderem das patriotische Drama *LE POILU DE LA VICTOIRE / LE POILU DE LA VICTOIRE* (FR 1915, Franco, Roger Lion?) auf dem Programm.⁴²⁸ Im Jahr darauf zeigte das lokale Freiburger Comité de Réception des Rapatriés Français im Kino Casino Simplan in einer abendlichen Vorstellung Unterhaltungsfilm sowie nicht-fiktionale französische Propagandaproduktionen wie *LE TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ PAR LA RETRAITE ALLEMANDE EN*

425 Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 3.7.1918, o.S.; Bravo, Herr Speck, in: Kinema, 8/27 (6.7.1918), 5; Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 10.7.1918, o.S.

426 Paul E. Eckel, Ein Ehrentag der Kinematographie, in: Kinema, 7/29 (21.7.1917), 3.

427 Siehe Kapitel II.5 und III.2. Für die Armeeinghörigen selbst gab es vorteilhafte Möglichkeiten des Kinobesuchs: Im Zürcher Kino Palace fanden im November 1912 mehrere Spezialvorstellungen für Rekruten anlässlich des Endes ihrer Dienstzeit statt. Es wurden Aufnahmen über das spanische und das französische Militär sowie über den Besuch des deutschen Kaisers in der Schweiz und die gleichzeitig abgehaltenen Manöver der Schweizer Armee gezeigt (Militär im Kinematograph, in: Berner Intelligenzblatt, 26.11.1912, 5). Ansonsten gab es in den 1910er-Jahren zahlreiche Kinos, die Soldaten bei ihren Privatbesuchen unter der Woche einen um bis zu 50% ermässigten Eintritt gewährten (Kino Radium, Sensations-Programm [Programmzettel], Zürich, 23.1.1913, StArZH, Plakatfund Kino Radium, abgedruckt in: Gerber/Motschi 2011^o, 51; Central-Kinotheater, Spielplan [Programmzettel], Luzern, 15.6.1916, abgedruckt in: Bucher 1971, 26).

428 Grand Cinéma, in: La Semaine à Genève, 22.2.1916, 10; vgl. auch Cinéma et bienfaisance, in: La Tribune de Lausanne, 26.5.1918, 3. Ich danke Pierre-Emmanuel Jaques für den Genfer Quellenhinweis.

MARS 1917 / LES TERRITOIRES FRANÇAIS LIBÉRÉS: LES ATROCITÉS ALLEMANDES DANS LES DÉPARTEMENTS ENVAHIS (FR 1917, SCA).⁴²⁹

Einen ähnlichen Zweck verfolgte auf italienischer Seite zum Beispiel ein Filmabend im September 1915 mit italienischen Aktualitätenfilmen, organisiert von der Gesellschaft Pro Colonia Italiana im Kino Palace in Lausanne.⁴³⁰

Auch Deutsche standen diesem karitativ-patriotischen Aktivismus in nichts nach. Die Frau des deutschen Gesandten gab zum Nutzen der «in der Schweiz lebenden deutschen Wehrmannsfrauen und deren Kinder» einen Gala-Abend mit Musik- und Tanzdarbietungen sowie der Erstaufführung des Films DEUTSCHE MODENSCHAU AUF DER DEUTSCHEN WERKBUNDAUSSTELLUNG ZU BERN / DIE DEUTSCHE MODESCHAU IN BERN 1917 (DE 1917, DLG).⁴³¹ Und der Deutsche Klub in Zürich organisierte im Sommer 1918 eine gut besuchte Spezialvorstellung im Zürcher Kino Orient zugunsten deutscher Hilfsvereine; gezeigt wurden Wochenschauen von Messter, amtliche Produktionen und ein dreiaktiges, deutsches Lustspiel.⁴³²

Bei all diesen Filmvorführungen ist oft unersichtlich, ob es sich im Wesentlichen um wohlthätige Geldsammelaktionen, um eine Aufwertung von Vereinsanlässen mittels neuester Unterhaltungstechnologien, um gesundheitliche oder anders geartete Informationskampagnen, um politische Propagandaveranstaltungen oder um *publicity stunts* kommerzieller Kinobetriebe handelte. Victor Zwicky, ein Lokaljournalist des Zürcher *Tages-Anzeigers*, liess in einem 1917 im Filmbranchenblatt *Kinema* erschienenen Grundsatzartikel, in dem er einen Ausbau der filmischen Aktivitäten auf dem Gebiet der Gemeinnützigkeit forderte, denn auch alle der soeben genannten Facetten solcher «Wohlthätigkeitsdienste des Kinos» anklängen.⁴³³ Darüber hinaus dachte Zwicky das wohlthätige Kino in einem engen Zusammenhang mit dem Filmeinsatz im Dienst der Fremdenverkehrs- und Industrierwerbung sowie mit einer eigenen «vaterländischen Propaganda».⁴³⁴ So ist es naheliegend, dass die erwähnten «gemeinnüt-

429 Der gleiche Film wurde in einem Kino in Nyon auch zum oben erwähnten Schweizer Kinotag von 1917 gezeigt. Eine derartige Parallelisierung von schweizerischem und französischem Patriotismus wäre in der Deutschschweiz bezüglich Deutschland so nicht möglich gewesen (Le cinématographe au service de la charité, in: La Liberté, 12.6.1917, o.S.; Cinéma Moderne, Soirée de gala [Programmzettel], Nyon, 30.7.1917, abgedruckt in: Cerruti 2011, 61; vgl. auch Abd Rabbo 1994, 91).

430 Haver/Kromer 1996, 370; vgl. auch Cerruti 2011, 50.

431 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 29.9.1917, 6.

432 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BArch, R 901, 71967.

433 Victor Zwicky, Der Kino im Dienste der Wohlthätigkeit und der Propaganda, in: *Kinema*, 7/32 (11.8.1917), 1–3, hier 2.

434 Siehe Kapitel III.2.

zigen» Filmaufführungen für die verschiedenen beteiligten Akteure und das Publikum unterschiedlichen Anliegen gleichzeitig entsprachen: Die nicht-kommerzielle Zweckbindung einzelner Filmvorführungen diente der in den frühen 1910er-Jahren immer stärker angefeindeten Kinobranche zweifellos dazu, ihr öffentliches Ansehen aufzupolieren. Und vielleicht war es für Vereine, die ihren Mitgliedern Filmvorführungen bieten wollten, manchmal auch einfach notwendig, solchen Veranstaltungen den Anschein von Wohltätigkeit zu verleihen.⁴³⁵

Politische Organisationen im engeren Sinne nutzten den Film nur äusserst zurückhaltend – sehr viel seltener jedenfalls als im benachbarten Ausland, wo der Filmeinsatz durch Parteien und andere politische Vereinigungen bedeutend häufiger zu beobachten war.

Im sozialdemokratischen Umfeld kam es in den 1910er- und 1920er-Jahren immerhin zur vereinzelt Indienstnahme des Mediums im Sinne der Kinoreform und der politischen Agitation: Im Herbst 1912 veranstaltete die Jugendorganisation der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz unter Federführung ihres deutschstämmigen Kadermitglieds Willy Mützenberg eine Reihe sonntäglicher Morgenvorstellungen in einem kommerziellen Zürcher Kino. Die zur Parteilinken gehörende Jugendorganisation bezweckte mit den Filmvorführungen «den Kampf gegen die Schundfilms, die Belehrung der Mitglieder und gleichzeitig die Fühlung mit der arbeitenden Jungmannschaft, die sie den niederen Vergnügungen entreissen und für sich gewinnen möchte».⁴³⁶ In diesen Vorstellungen mit «ausgewählte[m] Programm» liefen allerdings auch die populären Humoresken aus den französischen Calino-, Patouillard- und Arthème-Serien.⁴³⁷ Deshalb entbrannte um die Veranstaltungsreihe parteiintern eine gehässige Debatte. Im Parteiorgan *Volksrecht* erschien kurz nach den ersten Vorführungen ein «zorndurchglühter» Leserbrief eines Genossen und Lehrers, der dem Kino grundsätzlich nichts Positives abgewinnen konnte.⁴³⁸

435 Dass es Filmveranstaltungen, die multiple Zwecke bedienten, vereinzelt aber bereits von allem Anfang an gab, als das Kino vor dem Aufleben der kinoreformerischen Kritik noch kein Reputationsproblem hatte, zeigt eine mehrmalige Filmvorführung des Verkehrs- und Verschönerungs-Vereins der Stadt Aarau im Dezember 1896. Es wurde ein für Unterhaltungsprogramme dieser Jahre üblicher Mix verschiedener Filmgenres gezeigt, der von der Stadtmusik Aarau eröffnet und begleitet wurde. Der Nettogewinn der Veranstaltung war für die Erweiterung des städtischen Saalbaus bestimmt (Kinematograph, in: Aargauer Tagblatt, 30.12.1896, o.S.; Inserat, in: Aargauer Tagblatt, 30.12.1896, o.S.).

436 Soz. Jugendorganisation und Kinematograph, in: *Volksrecht*, 26.10.1912, o.S.

437 Der Kinematograph als Mittel zur Hebung der Volksbildung, in: *Volksrecht*, 11.10.1912, o.S.

438 Soz. Jugendorganisation und Kinematograph, in: *Volksrecht*, 26.10.1912, o.S.

Als das *Volksrecht* eine Replik Münzenbergs, «weil zu persönlich gehalten», ablehnte, organisierte die Arbeiterjugend kurzerhand eine öffentliche Versammlung im Zürcher Volkshaus. Hier legte Münzenberg seine im Grunde kinoreformerische Sicht der Dinge dar und drohte dem *Volksrecht*-Redaktor, der die Teilnahme der Jugendorganisation an der öffentlichen Auseinandersetzung zu hintertreiben suchte, kaum verhohlen mit Prügel. Abgesehen von hämischen Artikeln in der bürgerlichen Presse war die Debatte damit beendet. Auch bei den Filmvorführungen selbst scheint es sich nur um eine kurzlebige Angelegenheit gehandelt zu haben. Immerhin konnte Willy Münzenberg seine Vorstellungen von den politischen Möglichkeiten des Mediums einige Jahre später in einem anderen Zusammenhang verwirklichen: Nachdem er im November 1918 aus politischen Gründen aus der Schweiz ausgewiesen wurde, baute er in der Weimarer Republik die Prometheus Film-Verleih und Vertriebs-G.m.b.H. auf, ein grosses kommunistisches Medienunternehmen, zu dem auch in der Filmproduktion tätige Firmen zählten.⁴³⁹

Für die Schweiz gibt es ausserdem Hinweise, dass die Arbeiterunion Zürich um 1915 im Kino Volkstheater, das damals für einige Jahre Union Kino-Theater hiess und in einem Arbeiterquartier lag, teilweise kostenlose Filmprojektionen für die Arbeiterschaft durchführte.⁴⁴⁰ In der sozialdemokratischen Parteipresse erschienen zwar noch kinoreformerische Beiträge,⁴⁴¹ doch mit Ausnahme der bislang nicht genau geklärten Filmtätigkeit im Kino Union kam der praktische Filmeinsatz im weiteren Verlauf der 1910er-Jahre zum Erliegen.

Erst in den frühen 1920er-Jahren kam bei Gewerkschaften und Partei das Thema der praktischen Filmarbeit wieder aufs Tapet, doch auch in diesen Jahren war die Schweizer Arbeiterbewegung der Aufgabe noch nicht gewachsen, eigenständige Filmvertriebs- und Aufführstrukturen zu schaffen: Der Schweizerische Arbeiterbildungsausschuss (ab 1923 Schweizerische Arbeiterbildungszentrale) verwies die lokalen Ausschüsse, die sich für Filmaufführungen interessierten, lediglich an das überparteiliche und überkonfessionelle Schweizer Schul- und Volksskino. Mit dieser 1921

439 Sozialistische Jugendorganisation und Kinematograph, in: *Volksrecht*, 17.10.1912, o.S.; Die lieben Jungburschen in Zürich, in: *Berner Intelligenzblatt*, 5.11.1912, 1; Länzlinger / Schärer 2009, 10, 15–17.

440 Inserat, in: *Volksrecht*, 14.11.1914, o.S.; Das Kino, in: *Volksrecht*, 4.5.1915, o.S.

441 b., Kinematograph und Schule, in: *Volksrecht*, 28.12.1911 und 4.1.1912, o.S.; Der Kinematograph, in: *Volksrecht*, 20.3.1913, o.S.; Gegen den Schmutz in Wort und Bild, in: *Volksrecht*, 24.4.1913, o.S.; Das Kino, in: *Volksrecht*, 4.4.1916, o.S.; Der Kinematograph, in: *Sozialistische Bildungsarbeit* (Bern), 4/8 (August 1922) und 4/9–10 (Oktober 1922) und 4 und 10–13. Zur kinoreformerisch angehauchten, nur kurze Zeit erscheinenden Filmkritik im *Volksrecht* siehe Kapitel II.5.

gegründeten kinoreformerischen Organisation stand der Schweizerische Arbeiterbildungsausschuss von Anfang an in engem Kontakt. Die organisatorische Grundlage für eine selbstständige sozialdemokratische Filmarbeit, die den Film wie in den Jahrzehnten zuvor und danach in allererster Linie als «Anschauungsmittel für bildende und belehrende Zwecke» begriff, fand die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale mit der Gründung eines eigenen Filmverleihs erst im Jahr 1929.⁴⁴²

Glaubensgemeinschaften bedienen sich bei Mission und Katechese seit Jahrhunderten auditiver und visueller Mittel. Als um 1900 neu auch die Filmprojektion zur Verfügung stand, begannen einige Gruppen sehr schnell das innovative Medium als Ergänzung zur Standbild-Projektion mittels *Laterna magica* zu nutzen.

Die Heilsarmee war international eine der kirchlichen Organisationen, die sich den Film am frühesten und am nachhaltigsten dienstbar machte.⁴⁴³ Erste Filmvorführungen der Heilsarmee in der Schweiz datieren von 1906. Man zeigte Filme in den Städten der französisch- und deutschsprachigen Schweiz sowohl an Informations- und Geldsammelanslässen wie auch an eigentlichen Evangelisationsveranstaltungen. Letztere waren eine clevere Mischung aus Armenspeisung, musikalischer und filmischer Unterhaltung, religiöser Unterweisung und PR-Event. Diese Form, zum Teil vielleicht von der britischen *Salvation Army* als Tournee organisiert, war neuartig und erfolgreich und manche Beobachter wussten nicht genau, was sie von ihr halten sollten – wie ein Bericht in halb belustigtem, halb bewunderndem Ton im *Berner Intelligenzblatt* zeigt:

An dem von der Heilsarmee in Zürich gegebenen Essen haben 1100 Personen teilgenommen. Dazu sind unter Musikbegleitung 1100 Würste den Weg alles Fleisches gegangen, zehn Zentner Salat und zwei Zentner Nudeln und Makkaroni folgten ihnen, nachdem vorher sechs Hektoliter Suppe gepfadet hatten [...]. Zu guterletzt wurden noch kinematographische Vorführungen geboten.⁴⁴⁴

Bei dieser Veranstaltung im Januar 1908 im grossen Saal der Zürcher Stadthalle kamen vermutlich, das weiss man von anderen Anlässen in der Schweiz, nicht-fiktionale Aufnahmen mit einem Bezug zur Tätigkeit der

442 Willy Keller/Schweizerische Arbeiterbildungszentrale, *Die Entwicklung des Arbeiterfilmwesens in der Schweiz*, Bern, 1943, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/11–11; vgl. auch Cosandey 2010; Länzlinger/Schärer 2009, 14–18.

443 Eifler 2014; Rapp 1996.

444 *Kleine Zeitung*, in: *Berner Intelligenzblatt*, 23.1.1908, 6.

Heilsarmee im (fernen) Ausland sowie Bibelfilme zum Einsatz. Die Galerie der Stadthalle war übrigens während drei Stunden dicht mit Zuschauern besetzt, die nicht mittellos waren, deshalb nicht gepflegt wurden und auf diese Weise dem Ereignis als Zaungäste beiwohnen konnten. Die um 1910 aufkommende kinofeindliche Stimmung in der Öffentlichkeit führte innerhalb der Organisation in der Schweiz und weltweit zu einem Umdenken. Nach 1914 fanden keine Filmvorführungen der Schweizer Heilsarmee mehr statt.⁴⁴⁵

Die Anfänge der katholischen Vorführbarkeit fallen in den gleichen Zeitraum. Der Basler Jugendseelsorger Abbé Joseph Alexis Joye führte im Rahmen der Sonntagschule und populärwissenschaftlicher Vorträge für Erwachsene zunächst Lichtbilder und wahrscheinlich ab 1902 auch Filme vor. Mit dem Borromäum besaßen die Basler Jesuiten seit 1906 die erste feste Filmspielstätte der Stadt. Durch die gezielte (Um-)Nutzung populärer Filme in einem kirchlichen, bildenden oder pädagogischen Kontext nahm Joye spätere Entwicklungen der kirchlichen und weltlichen Bildungsarbeit vorweg. Ab 1905 verwendeten auch Tessiner Priester Filme auf ähnliche Weise (zunächst im Oratorio Festivo Maschile in Lugano). Etwas später wurden Filme ebenso in konfessionell geprägten katholischen Vereinen vorgeführt: In verschiedenen städtischen Jungmannschaften (Basel, Luzern und Zürich) und in einem Freiburger Pfarreiverein sind gelegentliche Filmvorführungen in den 1910er- und 1920er-Jahren belegt. Zu Versuchen, den Filmeinsatz in einem kinoreformatorischen, auf das konfessionelle Milieu bezogenen Sinne weiter auszubauen und auf überlokaler Ebene zu organisieren, kam es auf katholischer Seite jedoch erst in den 1920er- und zu entsprechenden Erfolgen in den 1930er-Jahren. Die reformierte Kirche in der Schweiz hinkte der früher und umfassender praktizierten Filmarbeit von Kirchen im Ausland (etwa in Deutschland oder Frankreich) zusätzliche Jahrzehnte hinterher.⁴⁴⁶

Ein Schweizer Pionier des kirchlichen Filmeinsatzes im reformierten Umfeld, der seine Aktivitäten allerdings von Deutschland aus entfaltete, stellte eine Ausnahme dar und ist – im Gegensatz zu Abbé Joye – weitgehend in Vergessenheit geraten: Charles Correvon, geboren in Yverdon, seit den 1880er-Jahren Pfarrer der Französisch-reformierten Gemeinde in

445 Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 9.2.1906, 10; Bb. [= Willy Bierbaum], Ein Bankett der Heilsarmee, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.1.1908, o.S.; Inserat, in: *National-Zeitung*, 11.10.1908, 7; Familienfest der Heilsarmee, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.1.1911, o.S.; Cerruti 2011, 22; Manz 1968, 58; Meier-Kern 1993, 22; Rapp 1996, 182–186.

446 Victor Zwicky, Der Kino im Dienste der Wohltätigkeit und der Propaganda, in: *Kinema*, 7/32 (11.8.1917), 1–3; Abd-Rabbo 1994, 116–136; Cosandey 1992; Cosandey 1993; Gerber 2010, 73–82, 104–107, 167–172; Meier-Kern 1993, 26; Mordasini 2005.

Frankfurt a.M. und im Krieg Seelsorger für französische und belgische Reformierte in deutscher Kriegsgefangenschaft, war in der zweiten Hälfte des Jahres 1915 auf einer längeren Vortragstournee durch die grossen Säle der Deutschschweizer Städte. Correvon berichtete von seiner Tätigkeit in den Gefangenenlagern und illustrierte die Vorträge mit Lichtbildern und Filmen. Es war öffentlich bekannt, dass der Geistliche, der im Krieg aufseiten Deutschlands bereits einen Sohn verloren hatte, politisch zu Deutschland stand («il n'a plus de romand que le nom»); dementsprechend stiess die gut besuchte Veranstaltungsreihe in der Westschweiz auf vehemente Ablehnung: «[L]es camps de concentration, où il nous a fait pénétrer, nous sont apparus comme de véritables paradis terrestres.»⁴⁴⁷ Tatsächlich, die neuere historische Forschung weist Correvon in dessen 1915 und 1916 erschienenen Publikationen eine geschönte Darstellung der Zustände in deutschen Kriegsgefangenenlagern nach. Indes bleibt der tatsächliche organisatorische Hintergrund der Schweizer Vorträge unbekannt; die deutschsprachige Presse wies die Propagandavorwürfe damals jedenfalls zurück.⁴⁴⁸

Auch ehemalige Kriegsgefangene selbst bekamen Filme zu sehen. Einige zehntausend Militärangehörige der Krieg führenden Staaten, die verletzt in Gefangenschaft geraten waren, wurden in die Schweiz überstellt und hier interniert.⁴⁴⁹

Nachgewiesen ist eine Spezial-Vorstellung für verwundete Deutsche im Churer Kino Quader vom Juli 1916. Diese Veranstaltung organisierte der lokale deutsche Hilfsverein. Spätestens im Frühling und im Sommer 1917 fanden auch in Wolfenschiessen und ab Frühjahr 1918 an verschiedenen weiteren Orten regelmässige Filmvorführungen für deutsche Internierte statt, die von den Internierungszentren oder von der Abteilung G der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern veranstaltet wurden. An diesen Anlässen sahen die deutschen Soldaten zur Hauptsache Produktionen des Bild- und Film-Amtes (BUFA) und der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft e. V. (DLG), also meist kurze dokumentarische Filme über den Krieg und andere Themen, aber auch kurze und lange deutsche Lustspiele und Dramen. Bei den fiktionalen Programmteilen handel-

447 M. Correvon, poète idyllique, in: *Journal de Genève*, 21.11.1915, 1; vgl. auch Yverdonnois à la guerre, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 28.11.1914, 22.

448 Eingesandt, Die Gefangenenlager in Deutschland in Wort und Bild, in: *Berner Intelligenzblatt*, 29.9.1915, 4; Bb. [= Willy Bierbaum], Der Vortrag von Pfarrer Correvon über die Kriegsgefangenenlager in Deutschland, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9.10.1915, o.S.; Correvon 1916, 16–19; Balke 2014, 474; Balke 2014/2015, 288. Ich danke Barbara Dölemeyer für Literaturhinweise.

449 Siehe Kapitel III.6.

te es sich oft um Filme mit dem beliebten Kinostar Henny Porten (siehe Abb. 24).⁴⁵⁰

In den britischen Internierungsregionen in der Schweiz kam der britischen Young Men's Christian Association (YMCA) bei der Beschäftigung und Freizeitgestaltung der in Hotels und Pensionen untergebrachten Internierten eine wichtige Rolle zu. Die YMCA errichtete von 1916 bis 1918 in verschiedenen Ortschaften Baracken, in denen Konzerte, Theateraufführungen, populärwissenschaftliche Vorträge und handwerkliche Kurse abgehalten wurden. Die «YMCA hut» in Mürren war mit einer Bibliothek, einem Billardtisch und einem Filmprojektor ausgestattet. Im «höchst gelegenen Kino Europas» fanden pro Woche angeblich drei Vorstellungen statt, die einen Kriegsbericht, ein Lustspiel und ein Drama aus mehrheitlich französischer Produktion umfassten; glaubt man einem Bericht im Branchenblatt *Kinema*, wohnten diesen Vorstellungen auch zahlreiche Kurgäste bei.⁴⁵¹

Über die Unterhaltungsangebote für französische Internierte, die sich wie die Soldaten anderer Nationen relativ frei bewegen durften,⁴⁵² ist bekannt, dass diese, was Filmvorführungen anbelangt, von den amtlichen Propagandastellen in der Schweiz organisiert wurden.⁴⁵³ Wir wissen auch, dass internierte Franzosen ab Oktober 1916 im Kino Apollo in Plainpalais (Genf) sogar freien Eintritt hatten, was der Kinobetreiber Lucien Lévy-Lansac über die Lokalpresse bekannt machen liess.⁴⁵⁴ In diesem Fall ist es schwierig einzuschätzen, ob es sich um echte Wohltätigkeit, um ein politisches Statement oder um eine am politischen Mainstream orientierte Werbemassnahme handelte.

Im vorangehenden Kapitel bin ich kurz auf die Lokalfilmproduktion von Wanderkinobetreibern eingegangen, die einen ersten Ausgangspunkt des einheimischen Filmschaffens darstellt. Ein zweiter Ausgangspunkt sind die frühen Auftragsfilme von Unternehmen der Lebensmittel-, Konsumgüter-, Metall- und Maschinenindustrie sowie des Fremdenverkehrs in den 1910er-Jahren.⁴⁵⁵ Diese Filme, die von ausländischen und

450 Schreiben des Kaiserlich Deutschen Konsulats, Davos, vom 10.7.1916, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BArch, R 901, 71946; div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969.

451 Ein hochgelegener Kino, in: *Kinema*, 8/40 (5.10.1918), 6–8; vgl. auch Picot 1919, 92, 177–179; Steuer 2009. Ich danke Kenneth Steuer für Quellenhinweise.

452 Siehe Kapitel III.6.

453 Montant 1988, 1172.

454 Pour les internés militaires français, in: *La Semaine à Genève*, 24.10.1916, 10.

455 Pierre-Emmanuel Jaques und Yvonne Zimmermann betonen, dass es die Nachfrage nach Auftragsfilmen war, welche die Schweizer Filmproduktion ankurbelte (Jaques 2011, 166; Jaques/Zimmermann 2011, 96–98; Zimmermann 2011^b, 64f.).

schweizerischen Produktionsfirmen realisiert wurden, zeigten oft Produktionsprozesse, Arbeitsabläufe oder idyllische Landschaften und erfüllten ihren Werbezweck einerseits im Nummernprogramm (und nach dem Medienumbruch im Zeichen des Spielfilms im Beiprogramm) kommerzieller Kinos. Andererseits wurden Auftragsfilme in den 1910er- und verstärkt in den 1920er-Jahren im unterhaltungsfernen Rahmen von Ausstellungen oder Messen und auch in Lehr- oder Schulfilmveranstaltungen gezeigt.⁴⁵⁶

Initialzündung dieser Entwicklung war die Schweizerische Landesausstellung von 1914 in Bern, an der sich Schweizer Unternehmen mit speziell für diesen Anlass hergestellten Filmen einer breiten Öffentlichkeit präsentieren konnten. Das Organisationskomitee der Ausstellung vermittelte interessierte Unternehmen an Filmfirmen.⁴⁵⁷ Die im Vorfeld der Landesausstellung gegründete Schweizerische Schul- und Privat-Kinogesellschaft in Zürich zum Beispiel entwarf ein Geschäftsmodell, das auf einer doppelten Einnahmequelle basierte, wie zwei Rundschreiben zeigen, die an unterschiedliche Adressatenkreise gerichtet waren: Im ersten Schreiben machte die Gesellschaft industrielle Unternehmen, Verkehrsbetriebe und Tourismusorganisationen auf ihr Angebot der Herstellung und Auf-führung von Auftragsfilmen aufmerksam, die «nicht nur eine vorzügliche Reklame für die einzelnen Geschäftsbetriebe» seien, «sondern auch das beste Mittel unsere Schweizer-Industrie im In- und Auslande in belehrender Weise zur Anschauung zu bringen».⁴⁵⁸ Das zweite Rundschreiben unterbreitete Schweizer Schulbehörden das zahlungspflichtige Angebot eines Vorführdienstes, um die «Kinematographie der Schuljugend in belehrender Weise dienstbar zu machen».⁴⁵⁹ Die für die Landesausstellung hergestellten Reklamefilme sollten also in Schweizer Schulen und – so die vollmundige Ankündigung – an öffentlichen Versammlungen sowie in Schulen oder Kinos des Auslands zu einer Zweitauswertung gelangen. Ob das Vorhaben wirklich umgesetzt werden konnte, ist zu bezweifeln; doch konzeptionell war damit ein Grundstein für künftige Entwicklungen gelegt.

Keine zehn Jahre später gründete nämlich das Schweizer Schul- und Volkskino seinen sehr erfolgreichen Wandervorführdienst für Schulen, Vereine und gemeinnützige Organisationen auf den genau gleichen Pro-

456 Zimmermann 2011^c, 252–263; vgl. auch Jaques/Zimmermann 2011, 96–98.

457 Cosandey 2000; Cosandey 2000; Jaques 2011, 165 f.; Jaques/Zimmermann 2011, 96–98; Zimmermann 2011^b, 64–66; Zimmermann 2011^c, 257.

458 Rundschreiben der Schweizerischen Schul- und Privat-Kinogesellschaft, Zürich, [von 1913?], Schweizerische Gemeinnützige Gesellschaft (Archiv), Zürich, B VI a.

459 Rundschreiben der Schweizerischen Schul- und Privat-Kinogesellschaft, Zürich, [von 1913?], Schweizerische Gemeinnützige Gesellschaft (Archiv), Zürich, B VI a.



8 Ansichtskarte vom Kino an der Schweizerischen Landesausstellung 1914

duktions- und Verwertungsmöglichkeiten von Auftragsfilmen in einem kinoreformerischen Aufführungszusammenhang.⁴⁶⁰

Auch Roland Cosandey hat in einem Aufsatz zu den Filmvorführungen an der Landesausstellung von 1914 die kinoreformerische Fundierung dieser für die Nachkriegszeit so richtungsweisenden Anfänge des Schweizer Auftragsfilmschaffens herausgearbeitet: Am sinnfälligsten zeigen sich für ihn die Abgrenzungsbemühungen der Ausstellungsmacher gegenüber

460 Die jährlich rund zweitausend von einem Referat begleiteten Schüler- und Abendvorstellungen des Schweizer Schul- und Volkskinos boten, nach einem Prospekt für Werbekunden von 1923, durch die «Einlage von Werbefilmen» eine Gelegenheit zur «Propaganda für Volkswirtschaft und Industrie». Die speziellen Aufführungsmöglichkeiten des Schul- und Volkskinos gewährleisteten zunächst den Vorteil einer «Vorführung mit Geleitwort bei Schule und Volk, die mit vollstem Interesse verfolgt wird». Am Tag nach der Vorführung werde dann «das Gesehene und Gehörte bei Gross und Klein verhandelt». Und schliesslich würden in der Lokalpresse noch Zeitungsberichte über die Vorführung erscheinen, in denen «die Propagandafilm-Einlage umso mehr besprochen» werde, «als im Vortrag drauf verwiesen worden» sei. Diese Form der Werbung wirke daher «sowohl in die nachhaltige Tiefe der Auffassung als auch in die breitesten Schichten des Volkes» (Milton Ray Hartmann/Schweizer Schul- und Volkskino, Die Filmpropaganda in der Praxis [Broschüre], Bern, Juli 1923, Staatsarchiv des Kantons Luzern, Luzern, PA 289/7). Vergleichbare Prospekte, die das Wirkungspotenzial des Mediums und der um Filme herum entstehenden Öffentlichkeit auf den Punkt brachten, waren bisher übrigens erst aus den späten 1920er-Jahren bekannt (Zimmermann 2011, 262f.). Die geschäftliche Ausrichtung des Schweizer Schul- und Volkskinos auf Werbekunden stiess in pädagogischen Kreisen allerdings auf Kritik: Die Programme würden viele Filme ohne pädagogischen Wert enthalten und die überwiegend jugendliche Zuschauerschaft als Werbepublikum missbrauchen (Gertiser 2011, 405–410; siehe Kapitel II.5).

dem populären Kino (siehe Abb. 2, 3, 6, 7 und 10) in der properen Ausgestaltung und der Einbettung des Ausstellungskinos in die idyllische Parklandschaft des Ausstellungsgeländes – sowie vielleicht am mancherorts beklagten Publikumszuspruch, der hinter den Erwartungen der Verantwortlichen zurückblieb.⁴⁶¹

Insgesamt verkörpert das Reformkino an der Landesausstellung von 1914 exemplarisch den oft vertrackten und unauflösbaren Zusammenhang zwischen dem Reklamefilm für das Schweizer Gewerbe (und damit der Auftragslage der ausführenden Schweizer Filmindustrie), der ‹Propaganda› für nationale (Wirtschafts-)Interessen, dem Filmeinsatz in der Schule und in anderen nicht-kommerziellen Kontexten sowie dem kinoreformerischen Kampf gegen das populäre Kino.

Abseits der Institution Kino in ihrer ‹klassischen› Form wurden Filme in den 1910er-Jahren schliesslich auch privat genutzt. 1912 brachte die französische Firma Pathé mit Pathé Kok den ersten Projektor mit speziellen Schmalformat-Kopien der Pathé-Produktion für den Heimgebrauch auf den Markt. Und 1920 lässt sich der erste mir bekannte private Kinoeinbau in der Schweiz nachweisen. Hier war helvetische High-End-Architektur ein Widerschein der lebhaften Entwicklung populärer Unterhaltungskultur seit der Jahrhundertwende. Während sich das kommerzielle Kino als Inbegriff des modernen Vergnügungsangebots an ein Massenpublikum wandte, war das Heimkino damals (noch) eine exklusives Vergnügen der Oberschicht, wie eine Architekturzeitschrift genussvoll darlegte: Beim Ökonomiegebäude eines Uhrenfabrikanten in Grenchen ging es darum,

das Wesen des Eigenheimes weiter auszubauen und sich zu Hause selbst jene Zerstreungs- und Unterhaltungsgelegenheiten zu verschaffen, welche der nicht mit Glücksgütern gesegnete gewöhnliche Sterbliche auswärts suchen muss. In diesem Gedankengang wurde im Kellergeschoss eine richtige, normale Kegelbahn eingebaut mit Büffet und Trinkgelegenheit. Im rechten

461 Brunner & Co., 58 Kino-Theater [Ansichtskarte], Zürich, 1914, Privatarchiv Adrian Gerber, Zürich; Cosandey 2000. Umgeben von Grünflächen und Fusswegen statt von urbanem Menschengetümmel und Verkehrsachsen, mit Schlingpflanzen begrünte Fassaden statt Aushang greller Plakate, Kleinbau mit ländlichen Architekturelementen statt heruntergekommene Ladenlokale oder glamouröse Vergnügungspaläste: Das war die Realität gewordene Idealvorstellung eines kinoreformerischen Lichtspieltheaters an der Schweizerischen Landesausstellung von 1914. Cosandey's Vermutung, das respektable Kino der Landesausstellung sei das erste gewesen, das auf einer Ansichtskarte verewigt wurde, trifft allerdings nicht zu; Ansichtskarten waren ein populäres Bildmedium, dessen sich zahlreiche kommerzielle Kinobetreiber für Werbezwecke bedienten (Cosandey 2000, 92; siehe Fussnoten 281 und 493).

Flügel des ersten Stockwerkes befindet sich das Billardzimmer und in einem kleinen Hinterraum hat man sogar einen kleinen Kinematographen untergebracht, welcher die Bilder auf eine im Billardzimmer aufgestellte Leinwand werfen kann. Telephonanschluss sorgt für Verständigung mit dem sich im nahen Wohnhaus befindenden Dienstpersonal.⁴⁶²

462 E.B., Bauten in Grenchen: Architekt Emil Altenburger, Solothurn, in: Schweizerische Baukunst, 12 (1920), 131–137, hier 137.



II.3 Kinoalltag am Vorabend des Krieges

Bis 1914 war ein Kinobesuch für die Bewohner von Schweizer Städten etwas Alltägliches geworden. Denn die zwanzig grössten Gemeinden der Schweiz verfügten spätestens seit den frühen 1910er-Jahren über eines oder mehrere Kinos. Auch in vielen kleineren Ortschaften hatte das neue Unterhaltungszeitalter bereits Einzug gehalten. Die rasche Verbreitung des kommerziellen Kinos zeugt von der grossen Beliebtheit des neuartigen Vergnügungsmittels. Die enorme Popularität, Reichweite und öffentliche Präsenz des Kinos war aber auch der eigentliche Grund dafür, warum das Bewegtbildmedium im Ersten Weltkrieg von Propagandisten für ihre Zwecke entdeckt und genutzt wurde. Darauf ist später zurückzukommen.⁴⁶³

Hier soll es zunächst um die besondere Attraktivität des Filmtheaters gehen sowie um sein Publikum. Vielen Zeitgenossen galt das Kino in seiner Entstehungsphase als das «Theater des kleinen Mannes».⁴⁶⁴ Das waren viele Lichtspielhäuser in der Tat – aber nicht nur.

Publikum und Eintrittspreise

Die filmhistorische These von einem anfänglich proletarischen Kino, das im Laufe der 1910er-Jahre international eine Verbürgerlichung durchlebt, ist in dieser vereinfachten Form verschiedentlich auf Kritik gestossen.⁴⁶⁵ Dennoch und trotz des Fehlens zuverlässiger quantitativer Quellen zur Zusammensetzung des Schweizer Kinopublikums ist es naheliegend, die frühen Ladenkinos sicher nicht als zentrale Stätte gross- oder bildungsbürgerlicher Kreise zur Befriedigung von deren kulturellen und sozialen Bedürfnissen zu begreifen. Kinos wie das im Zürcher Niederdorf gelegene

463 Siehe Kapitel III.1.

464 Kinematographie, in: Volksrecht, 12.11.1909, o.S.; Victor Zwicky, Lichtspiel und Arbeiter, in: Kinema, 7/23 (9.6.1917), 1–3, hier 1; vgl. auch Alfred Döblin, Das Theater der kleinen Leute, in: Das Theater (Berlin), 1/8 (Dezember 1909), 191 f., abgedruckt in: Schweinitz (Hg.) 1992, 153–155.

465 Kessler/Warh 2002, 124; Loiperdinger 1993, 26–31; Müller 1994, 191–240; vgl. auch Grierson 2005; vgl. auch Maase 2001, 23 f., 26 f.; Meier-Kern 1993, 56–58.

◀ 9 Die magische Anziehungskraft des Visuellen – Eine temporäre Plakatwand auf der Zürcher Sechseläutenwiese machte im November 1905 mit spektakulären Bildplakaten auf das Gastspiel eines Wanderkinos aufmerksam (Johannes Meiner, Sechseläutenplatz [Fotografie], Zürich, 10.11.1905, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, 21468).

◀ 10 Lichterglanz und Filmstars, seit den 1910er-Jahren fester Bestandteil der Aura des Unterhaltungsgewerbes – Plakate der italienischen Filmdiva Francesca Bertini und Fotografien schmückten im Januar 1921 den Eingang des Zürcher Kinos Orient (Kino Orient [Fotografie], Zürich, 1921, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, 18238).

Radium, das zumindest in der Vorstellung von Kinogegnern und Jugendschützern ein Vergnügungsort «der Dirnen und der ihnen affilierten Kreise» war,⁴⁶⁶ waren für Freunde der Hochkultur bestimmt nicht der bevorzugte Ort, um sich von ihresgleichen sehen zu lassen. Ob die «besseren» Kreise die neue Unterhaltungsform aber tatsächlich mieden, wie es das kinofeindliche Schrifttum damals behauptete, ist fraglich.

Unbestritten ist hingegen die Tatsache, dass bestimmte Akteure der Film- und Kinobranche Nobilitierungsstrategien mit dem kommerziellen Ziel verfolgten, ihr Unterhaltungsangebot tendenziell in den höherpreisigen Kulturbereich zu verlagern und das anvisierte Publikum quantitativ auszuweiten. Eine partielle Annäherung des Kinos an das bürgerliche Kulturideal und die entsprechenden ästhetischen Standards vollzog sich in der ersten Hälfte der 1910er-Jahre nicht nur im Bereich der Filmproduktion durch die Etablierung langer fiktionaler Formen oder die Produktion ambitionierter Werke mit Bezügen zur Hochkultur. Es geschah auch im Vorführwesen auf unterschiedliche Weise und konnte eine Qualitätssteigerung in den Bereichen Architektur, Komfort, Projektionstechnik, Musikbegleitung oder Programmangebot umfassen.⁴⁶⁷ Auf das zunehmende Angebot luxuriöser Kinopaläste wurde bereits verwiesen.⁴⁶⁸ Ob sich bei der Prachtentfaltung von Film und Kino aber die soziale Zusammensetzung der Besucher insgesamt änderte oder ob das Kinopublikum schon von allem Anfang an heterogen durchmischt war, wie etwa Martin Loiperdinger oder Corinna Müller für Deutschland vermuten,⁴⁶⁹ ist für meine Untersuchung unerheblich. Denn für die Jahre ab 1914, die hier im Zentrum des Interesses stehen, war die soziale Reichweite des Kinos im Ganzen sicherlich nicht (oder nicht mehr) auf Unterschichten und bildungsferne Kreise beschränkt.

Jedenfalls zeugen viele Schriften deutschsprachiger Literaten aus den Jahren um 1910 von der grossen Faszination, die vom Kino ausging.⁴⁷⁰ Diese Äusserungen waren ein Widerhall des alle Klassen und Milieus durchziehenden Interesses an filmischer Unterhaltung. Der in Zürich lebende deutsche Schriftsteller Karl Bleibtreu ist nur ein Beispiel dafür. Der Kinoliebhaber und Filmkenner frequentierte regelmässig zahlreiche Zürcher Spielstellen – darunter auch das Radium. Und in einer seiner ersten Filmkritiken von Mitte 1913 geisselte er die «Kino-Regisseure» und deren, seiner Meinung nach, oft allzu plumpe Werke: Die Filmemacher

466 Schreiben, vom 27.10.1908, an das Polizeiinspektorat, Zürich, zit. in: Uhlmann 2009, 31.

467 Vgl. auch Kessler/Warh 2002, 123 f., 126; Ross 2008, 40.

468 Siehe Kapitel II.2.

469 Loiperdinger 1993, 29; Müller 1994, 191, 208; Müller 2008, 106–108.

470 Güttinger (Hg.) 1984; Schweinitz (Hg.) 1992; Quaresima 2000.

unterschätzten mit ihrem Gebaren sowohl die Potenziale des Mediums als auch ihr Publikum, das «übrigens doch aus allen Bildungsschichten gemischt» sei.⁴⁷¹

Aus der Perspektive des Kinobesitzers beschreibt Jean Speck, damals Betreiber des Palace und bis kurz zuvor Eigentümer des Edelkinos Orient in Zürich, den geschlechter-, klassen- und milieuübergreifenden Charakter⁴⁷² seines Kinos auf berührende Weise, wenn er in einer Werbeschrift vom Februar 1919 liebevoll der Kundschaft huldigt. Man glaubt dem beliebten und stadtbekanntem Impresario aufs Wort:

Ich freue mich an meinen Gästen; ich freue mich, dass sie kommen und dass sie so verschieden sind. Nach einem jungen Fräulein mit ihrem Liebsten kommt ein Mütterchen; dann ein Landmann, dem ein modisch gekleideter Städter folgt. Leute in den Vierzigern und andere über sechzig kommen zur Kasse, Einfache und Stolze; alle gehen durch die gleiche Tür in den dunklen Saal und suchen sich heraus, was sie freut.⁴⁷³

Wie beschrieben, trat das neue Bewegtbildmedium noch 1906 einen unvergleichlichen Siegeszug durch die Städte Europas an.⁴⁷⁴ Dass sich die ortsfeste Kinematografie zu einem Leitmedium der populären Unterhaltung entwickelte, zeigt auch ein Blick auf den rasanten Ausbau der Kinoinfrastruktur in der grössten Stadt der Schweiz. Das verfügbare Angebot an Sitzplätzen in Stadtzürcher Kinos lag im Jahr 1910 bei rund 1500, 1920 bei 4000 und 1925 bei 5570 Einheiten (inkl. der 1934 eingemeindeten Gebiete). Für eintausend Einwohner standen in diesen Jahren folglich 7 bzw. 17 und schließlich 23 Plätze zur Verfügung.⁴⁷⁵ In den 2000er-Jahren lag die Anzahl Sitzplätze pro tausend Einwohner in der Stadt Zürich übrigens bei rund 25.⁴⁷⁶ Berücksichtigt man das durch eine steigende Mobilität bis heute deutlich erweiterte Einzugsgebiet städtischer Kinos, dürfte das effektive Platzangebot für die Zürcher Bevölkerung vor einhundert Jahren und heute in der gleichen Grössenordnung gelegen haben.

471 Karl Bleibtreu, Aus Zürcher Lichtspieltheatern, in: Kinema, 3/24 (14.6.1913), 2–6. Auch in Genf wurden Stimmen laut, die darauf bestanden, dass nicht nur «le populaire» oder «les ouvriers» sich für das Kino interessierten (Les rois et le cinéma, in: Journal de Genève, 27.6.1913, 3).

472 Allerdings wurden Kinder im Laufe der 1910er-Jahre aus jugendschützerischen Erwägungen von regulären Kinovorstellungen zunehmend ausgeschlossen (siehe Kapitel II.2 und II.5).

473 Jean Speck, Meinen Gästen gewidmet: Zur Eröffnung des Palace Cafés [Broschüre], Zürich, Februar 1919, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/10a-Z2.

474 Siehe Kapitel II.2.

475 Steinemann 1936, 117.

476 Statistik Stadt Zürich (Hg.) 2014, 356. In der ersten Hälfte der 1960er-Jahre lag der Höhepunkt für Zürich bei knapp 55 Plätzen und für die gesamte Schweiz bei gut 40 Plätzen pro 1000 Einwohnern (Ritzmann-Blickenstorfer [Hg.] 1996, 1140).

Auch für andere Städte liegen ab 1921 verlässliche Kinobesucherzahlen vor: In der ersten Hälfte des Jahrzehnts verzeichnete man in Basel jährlich rund 1'000'000, in Bern 650'000 Eintritte.⁴⁷⁷ Auf die Wohnbevölkerung umgerechnet ergibt das 7 bzw. 6 jährliche Kinobesuche pro Einwohner. Heutzutage ist die statistische Besuchshäufigkeit in diesen Städten ungefähr gleich hoch: In den 2000er-Jahren besuchten Basler und Berner das Kino durchschnittlich 6 bzw. 9 Mal pro Jahr.⁴⁷⁸ Wollte man diese Zahlen direkt miteinander vergleichen, wäre zu berücksichtigen, dass in den frühen 1920er-Jahren durch strenge Altersbeschränkungen grössere Teile der Wohnbevölkerung vom Kinobesuch a priori ausgeschlossen waren, als dies heute der Fall ist. Die effektive Besuchshäufigkeit dürfte für die erwachsene Bevölkerung dieser Städte in den frühen 1920er-Jahren also deutlich höher gelegen haben, als dies der rechnerische Wert nahelegt. Umgekehrt müssten zusätzlich die heutigen Zahlen nach unten korrigiert werden, da auch hier das sich weit über die Stadtgrenzen hinaus erstreckende Einzugsgebiet moderner Kinos in Betracht fällt.

Damals war das Kino eines der wenigen Kulturangebote, die praktisch für jedermann (besonders auch für Frauen)⁴⁷⁹ auf unkomplizierte Weise zugänglich waren und damit einen besonderen kulturellen Freiraum darstellten. Die leichte Erschwinglichkeit und Niederschwelligkeit dieses populären Unterhaltungsmittels gehörten zu den Grundvoraussetzungen seines kommerziellen Erfolgs.

All dies schloss natürlich nicht aus, dass sich bestimmte Kinos auf einzelne Publikumssegmente festlegten oder mit gestaffelten Eintrittspreisen auch unterschiedliche Platzkategorien anboten.⁴⁸⁰ Auf eine Spezialisierung von Kinos hinsichtlich bestimmter Zielpublika verweisen neben deren Standort, in Arbeiterquartieren etwa,⁴⁸¹ auch verschiedene überlieferte Programmzettel in zwei Sprachen.⁴⁸² Während sich die deutsch-italienischen Programmzettel der Zürcher Kinos Edison und Wunderland sowie des Badener Kinos Kosmos an die italienischsprachige Klientel im Zürcher Arbeiterviertel Aussersihl beziehungsweise an die Beschäftigten der Badener Industriebetriebe richteten, handelte es sich bei den deutsch-französi-

477 Spahn 1942, 104.

478 Statistisches Amt des Kantons Basel-Stadt, <http://www.statistik-bs.ch> (1.12.2014); Statistik Stadt Bern, http://www.bern.ch/leben_in_bern/stadt/statistik (1.12.2014); vgl. auch Traumkino Basel, <http://www.traumkinobasel.ch> (1.12.2014).

479 Vgl. auch Hansen 1991^a; Kessler/Warth 2002; Schlüpmann 1990.

480 Vgl. auch Victor Zwicky, *Das Theater im Zuschauerraum*, in: *Kinema*, 7/50 (22.12.1917), 3–5; Garncarz 2010, 190 – 209; Haver/Jaques 2003, 30–36.

481 Siehe Kapitel II.2.

482 Siehe Kapitel II.4 und III.2.

Programmen des an bester Zürcher Lage gelegenen Kinos im ehemaligen Hotel Zürcherhof um einen Nobilitierungsversuch und/oder eine Ausrichtung auf Touristen.⁴⁸³

Die sozial kaum eingeschränkte Zugänglichkeit des Kinos hing nicht zuletzt mit der Preispolitik der Vergnügungsinstitution zusammen: Um die Jahrhundertwende kostete der Eintritt in ein Jahrmarktkino durchschnittlich zwischen 0.50 Franken für die billigsten und 1.20 Franken für die teuersten Plätze. Trotz Gründungsboom der sesshaften Kinos bis zum Kriegsausbruch blieben die Ticketpreise in den ersten Jahren stabil, um im Krieg dann mit der allgemeinen Teuerung anzusteigen. Sie erreichten von 1914 bis 1918 im Gegensatz zu den durchschnittlichen Konsumentenpreisen jedoch keine Verdoppelung: Das Zürcher Radium verlangte 1908 eine reguläre Eintrittsgebühr von zwischen 0.50 und 1.00 Franken; am Vorabend des Krieges kostete der Eintritt ebenfalls von 0.50 bis 1.00 Franken und stieg bis 1918 auf zwischen 0.80 und 1.70 Franken. Bei der günstigsten Platzkategorie entsprach das in diesen Jahren dem Zürcher Durchschnitt, wobei das Preisband hier recht eng war (mit Ausnahme des Arbeiterkinos Wunderland mit zeitweise unschlagbaren Vorkriegspreisen ab 0.20 Franken).

Während der Zürcher Kinopalast Orient 1918 bei den billigsten Plätzen à 1.00 Franken nur geringfügig über dem Regelpreis lag, machte sich die Exklusivität des Etablissements erst bei den besseren Plätzen bis 4.00 Franken klar bemerkbar. Die höherpreisigen Eintritte des Edelkinos lagen in der Preisklasse von Konzert- (Tonhalle, grosser Saal 2.50 bis 6.50 Franken) und besseren Varietétickets (Palais Mascotte oder Corso 2.00 bis 5.00 oder 6.00 Franken). Auch für Spezialvorstellungen oder besondere Filme wurden die Eintrittspreise zuweilen angehoben. Ein Kinobesuch konnte also eine durchaus kostspielige Angelegenheit sein und das hochpreisige Platzangebot zielte auf eine entsprechend zahlungskräftige Klientel.

Die billigsten Plätze aber waren für praktisch jedermann zu erstehen; sie lagen auch in den luxuriösen Kinos während der ganzen 1910er-Jahre knapp unter dem Stundenlohn eines Handlangers im Baugewerbe; ein Kilogramm Teigwaren war mit 0.55 (1914) und 1.42 Franken (1918) minim beziehungsweise deutlich teurer als ein günstiger Kinobesuch. Im städ-

483 Volks-Kinematographen-Theater Wunderland, Novitäten-Programm! [Programmzettel], Zürich, 16.12.1909, StArZH, V.E.c.39; Kinematograph Edison, Programm [Programmzettel], Zürich, 17.12.1909, StArZH, V.E.c.39; Zürcherhof, Programm [Programmzettel], Zürich, 18.12.1909, StArZH, V.E.c.39; Kinematograph Kosmos, Programm [Programmzettel], Baden, 1912, abgedruckt in: Schneider 1986, 41. Auch der zentral gelegene Basler Welt-Kinematograph gab deutsch- und französischsprachige Programmzettel heraus (Meier-Kern 1993, 117).

tischen Unterhaltungsangebot waren einzig Tingeltangel-Veranstaltungen in Wirtshäusern noch preiswerter als das Lichtspielvergnügen.

In anderen grösseren Städten der Schweiz erreichten die Kinopreise eine mit Zürich vergleichbare Grössenordnung. In Mittel- und Kleinstädten variierten sie stark, konnten deutlich unter, aber auch über dem Zürcher Niveau liegen.⁴⁸⁴

Präsentationsformen

In den frühen 1910er-Jahren muss der Kinobesuch für Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Vorlieben eine attraktive Sache gewesen sein. Das Kino dürfte sein Publikum auf ganz verschiedenen Intellekt- und Sinnesebenen angesprochen haben. Für Kaspar Maase zeichnet sich Unterhaltung durch eine Mischung aus «Ernst und Unernst, Konzentration und Beiläufigkeit, Suche nach Bestätigung und Irritierbarkeit durch Unbekanntes» aus und die entsprechenden Rezeptionsweisen changieren «zwischen empfindsamem Genuss der eigenen Gefühlsregung und Sich-Verlieren in Abenteuern und Traumwelten, zwischen einem für das eigene Leben relevanten Probehandeln in ästhetischer Identifizierung und souveränem Vergnügen an der Abwandlung von Genre-Mustern».⁴⁸⁵

Mütter mochten sich von der Hausarbeit eine Verschnaufpause gönnen und das Lichtspieltheater an einem Nachmittag aufsuchen. Ein Arbeiter oder eine Angestellte ging womöglich direkt nach Dienstschluss ins Kino, um für eine kurze Zeit dem öden Alltag zu entfliehen. Und für ein junges Liebespaar könnte die letzte Samstagabendvorstellung der Abschluss eines gediegenen Rendezvous gewesen sein. Auf jeden Fall war das Kino eine jener seltenen Kulturveranstaltungen, bei denen eine spontane Teilnahme ohne jegliche Vorbereitung möglich war. Ein Moment freie Zeit mochte nach Lust und Laune dazu genutzt werden, um sich schnell einige Filme anzusehen. Anders als bei einem Theater- oder Opernbesuch war es auch nicht nötig, sich in Schale zu werfen; nach einem Wort des ös-

484 Div. Programmzettel, Zürich, 1909/1910, StArZH, V.E.c.39; div. Programmzettel Kino Radium, Zürich, 1913/1917, StArZH, Plakatfund Kino Radium, abgedruckt in: Gerber/Motschi 2011^a, 51–57; Central-Kinotheater, Spielplan [Programmzettel], Luzern, 15.6.1916, abgedruckt in: Bucher 1971, 26; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 5.6.1918, o.S.; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 4.10.1918, o.S.; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 19.12.1918, o.S.; Kino & Variététheater in der Stadt Zürich, Zürich, [1918], StArZH, V.E.c.39; Eidgenössisches Statistisches Bureau (Hg.) 1919, 233, 238; Eidgenössisches Statistisches Bureau (Hg.) 1921, 295; Furrer 1982, 102, 200; Kohler 2008, 168; Kreis 2014, 171; Meier-Kern 1993, 45 f., 105; Metz 2015, 28; Schneider 1986, 41; Historical Statistics of Switzerland Online, <http://www.fsw.uzh.ch/histstat/main.php> (1.12.2014).

485 Maase 2001, 16, 20. Zu den Unterhaltungslektüren siehe Kapitel I.5, II.1, III.1 und III.8.

terreichischen Schriftstellers Karl Hans Strobl stellte das Lichtspieltheater «keine Toilettenansprüche».⁴⁸⁶ Der Niederschwelligkeit dieses Kulturangebots kam ausserdem entgegen, dass viele Kinos ihre Programme ab dem frühen Nachmittag oder Abend durchgehend spielten und jederzeit, auch mitten im Programm, Einlass gewährten.⁴⁸⁷ Nur in vornehmeren Kinos oder bei besonderen Filmen – beispielsweise bei einer Zürcher Vorführung des damals zwar schon mehrere Jahre alten, aber immer noch zugkräftigen italienischen Monumentalfilms *QUO VADIS? / QUO VADIS? / QUO VADIS?* (IT 1913, Cines, Enrico Guazzoni) von 1918 – galten zuweilen fixe Startzeiten. Solche Vorstellungen fanden «geschlossen» statt und die Plätze waren nummeriert, um den hochkulturellen Anspruch der Veranstaltung zu unterstreichen.⁴⁸⁸

Das Kino war allgegenwärtig. Die Inseratenspalten und später die Lokalteile von Zeitungen waren voll von Anzeigen und Programmhinweisen. Auch das Stadtbild wurde von den ortsansässigen Lichtspieltheatern geprägt. Auf innerstädtischen Plakatwänden prangten Kinoaffichen und weckten die Neugier von Passanten (siehe Abb. 9).⁴⁸⁹

Die Lichtspielhäuser selbst waren mit ihren Beschriftungen von Weitem sichtbar und in der Nacht machten Lichter auf die kinematografische Verlockung aufmerksam. Über dem Haupteingang des Zürcher Nobelkinos *Orient throne*, wie erwähnt, eine Lichterkrone aus Glühbirnen (siehe Abb. 7 und 10). Und selbst beim einfacheren *Radium* im Zürcher Niederdorf zogen zwei grosse elektrische Lampen die Zuschauermassen wie Motten an – dies zumindest in der Wunschfantasie seines Betreibers, wie ein bildliche Darstellung auf dem Briefkopf des Kinounternehmens und auf Programmzetteln zeigt.⁴⁹⁰

486 Karl Hans Strobl, *Der Kinematograph*, in: *Die Hilfe* (Berlin), 17/9 (2.3.1911), abgedruckt in: Güttinger (Hg.) 1984, 51–54, hier 54; vgl. auch Kohler 2008, 173.

487 Vgl. auch Loiperdinger 1993, 29f.

488 Inserate, in: *Nebelspalter*, 44/9 (2.3.1918), o. S.

489 Eine eindruckliche Fotoserie vom November 1905 zeigt eine riesige temporäre Plakatwand auf der Zürcher Sechseläutenwiese. Sie ist mit zahlreichen Werbeplakaten des Wanderkinos *The Royal Vio* tapeziert, das in jenen Tagen ein Gastspiel in der Tonhalle gab. Die Plakatwand wird von Jugendlichen und Kindern (einige werden von einem Kindermädchen begleitet), Arbeitern und vornehm gekleideten Herren umringt. Die meisten schauen gebannt auf die grossformatigen Bildplakate und scheinen sogar den Fotografen vergessen zu haben, der sie gerade aufnimmt (Johannes Meiner, *Sechseläutenplatz [Fotografien]*, Zürich, 10.11.1905, *Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich*, 21468–21471). Die Filmplakatwerbung war wenige Jahre nach der Einrichtung der ersten ortsfesten Kinos ab 1906 schon professionalisiert und institutionalisiert. Darauf deuten historische Fotografien und weitere Hinweise aus Zürich und Basel hin. Viele Kinos liessen ihre Plakate durch die Allgemeine Plakatgesellschaft in der ganzen Stadt aushängen (Gerber 2013^b, 19; vgl. auch Gerber 2013^a, 163).

490 Schreiben von Carl Simon-Sommer, Zürich, vom 22.5.1911, an den Polizeivorstand, Zürich, StArZH, V.E.c.39; *Kinematograph Radium*, *Weltstadt-Programm* [Programm-

Näherte man sich einem Kino, war die Stimme des – manchmal sogar livrierten – Ausrufers zu vernehmen, der das Programm anpries und den vorbeigehenden Fussgängern Programmzettel in die Hand drückte. Diese Flyer sollten zum einen Publikum anwerben. Zum anderen informierten sie die zahlenden Kinobesucher über den Programmablauf und gaben einige inhaltliche Anhaltspunkte zu den gezeigten Filmen (siehe Abb. 11).⁴⁹¹ Ausrufer und Programmzettel sorgten aber auch immer wieder für Ärger. So verbot etwa der Zürcher Stadtrat im Dezember 1910 das Verteilen von «Reklamededdeln», die nach Gebrauch «weggeworfen werden & massenhaft den Strassengrund verunreinigen», worüber «Anwohner der betreffenden Strassen & alle Passanten, die eine saubere Gang- & Fahrbahn lieben, sich mit Recht beschweren».⁴⁹²

Vor dem Kino oder in dessen Foyer konnten sich Passanten und Besucher die auf Tafeln angeschlagenen Plakate und in Schaukästen oder Schaufenstern ausgestellten Szenefotos ansehen.⁴⁹³ Die Anziehungskraft, die von diesen Abbildungen mit den beliebten Filmstars oder den spannendsten Filmszenen ausging, war enorm. Zeigen doch historische Fotografien von Schweizer Kinos aus dieser Zeit oft auch Menschen, die neugierig die Plakate und ausgestellten Fotos studieren.⁴⁹⁴ Ein Luzerner Kino warb auf einem Programmzettel gar mit solchen Werbebildern: «Man beachte bitte die Plakat-Ausstellung im Vestibül».⁴⁹⁵ Ein prominenter, wenn auch nicht schweizerischer Gewährsmann für den eigentümlichen Reiz

zettel], Zürich, 26.11.1909, StArZH, V.E.c.39. Mariann Lewinsky schlägt in ihrer Untersuchung zum Wanderkino vor, die Lichtarchitekturen von städtischen Kinos als «permanente Nachbildungen» der wild belebten und beleuchteten Budenstädte auf Jahrmärkten zu denken (Lewinsky 2008, 255). Eigentliche Lichtreklamen verwendeten Zürcher Kinos aber erst ab den späten 1920er-Jahren (Bignens 2009, 34).

491 Daneben existierten mehrseitige Programmhefte, die Detailinformationen zum Programm oder zu einzelnen Filmhandlungen enthielten. Anders als für Programmzettel musste für Programmhefte in jedem Fall bezahlt werden (Central Theater, Programm [Programmheft], Zürich, 2.8.1916, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/10a-Z2).

492 Polizeivorstand Zürich, Verunreinigung der Strassen mit Reklamededdeln: Verbot [Entwurf], Zürich, 20.12.1910, StArZH, V.E.c.39. Aus Basel ist ein ähnliches Verbot von 1908 belegt, nachdem das Verteilen von Handzetteln auf offener Strasse überhandgenommen hatte. 1916 beklagte man sich gleichenorts auch über das Geschrei der Kinouausrufers (Meier-Kern 1993, 46, 149).

493 Kinematograph Radium [Ansichtskarte], Zürich, [1907], Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; Kino-Theater Central [Ansichtskarte], Luzern, [ca. 1911], Privatarchiv Max Bürli, Reiden; Lichtspiele zum Gütsch [Fotografie], Luzern, [ca. 1916], abgedruckt in: Bucher 1971, 41; Kino Orient [Fotografie], Zürich, 1921, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, 18238.

494 Kino Fata Morgana [Fotografie], Basel, [ca. 1910], abgedruckt in: Meier-Kern 1993, Titelblatt; Cinema Palace [Fotografie], Winterthur, [ca. 1916], abgedruckt in: Kirchheim 2003, 98; vgl. auch Gerber 2013^a, 166; Giroud 2015, 377 f.

495 [Kino Victoria], Programm [Programmzettel], Luzern, 14.12.1916, abgedruckt in: Bucher 1971, 41.

der kinematografischen Bildreklame ist Franz Kafka. In einem Brief vom März 1913 beschrieb er, wie sich sein «Vergnügensbedürfnis» an solchen Affichen «sättigt», wobei seine «Gier nach Plakaten» auch deshalb bemerkenswert ist, weil er Kinovorstellungen nach eigenem Bekunden eigentlich selten besuchte.⁴⁹⁶ Diese Form der öffentlichen Resonanz des Kinos weit über seine Besucher hinaus war gerade den Kinogebern ein Dorn im Auge. In einer Eingabe gegen den Bau eines zusätzlichen Kinos an der Zürcher Langstrasse forderte eine Ortsgruppe des Christlichen Vereins Junger Männer den städtischen Polizeivorstand auf, die Behörde solle keine Hand dazu bieten, im «Quartier, wo in allernächster Nähe viele Schulhäuser stehen, aus denen täglich Tausende von Kindern an den aufregenden und oft wüsten Bildern dieses Kinos vorbeiziehen müssten, noch ein solch verführerisches und verderbnisbringendes Institut errichten zu lassen».⁴⁹⁷

Zum Abschluss dieses kleinen Exkurses über die enorme öffentliche Präsenz des Kinos, die insbesondere auf den paratextuellen Werbemassnahmen der Unterhaltungsbranche wie auf der metatextuellen Begleitpublizistik von Journalisten und auch Kinofeinden beruhte⁴⁹⁸ und die von den Propagandisten im Ersten Weltkrieg dann gezielt genutzt werden sollte, ist nun zum Kern des Phänomens Kino vorzustoßen – dem Filmerlebnis.

Entschied man sich für den Kauf einer Eintrittskarte, öffneten sich die Türen zu einem mehr oder weniger elegant ausgestatteten Kinosaal und einer besonderen audiovisuellen Erfahrung. Es ist inzwischen ein Gemeinplatz, dass frühe Filmvorführungen weder «stumm» noch durchgehend «schwarz-weiß» waren. Doch wie umfassend das frühe Kino seine Besucher angesprochen und in seinen Bann gezogen haben mag, bedarf einer kurzen Vertiefung. Die synästhetische Kraft des Kinoerlebnisses zeigt sich natürlich vor allem im Zusammenspiel visueller und auditiver Sinneseindrücke. Auf die emotionalisierenden Effekte der Filmfarbe, avancierter Montageformen und spektakulärer Schauwerte im Filmbild werde ich am Beispiel eines nicht-fiktionalen Kriegsfilms in einem späteren Kapitel zurückkommen.⁴⁹⁹

Was das Auditive anbelangt, war die musikalische Begleitung der Angelpunkt der Erlebnisqualität einer Filmvorführung. Auch auf die sinnlich-emotionalen und kognitiv-intellektuellen Anteile der Musikbegleitung an

496 Schreiben von Franz Kafka, Prag, vom 13./14.3.1913, an Felice Bauer, Berlin, zit. in: Beienhoff/Heller 1995, 55.

497 Schreiben des Christlichen Vereins Junger Männer, Sektion Zürich-Aussersihl, Zürich, vom 27.5.1913, an den Polizeivorstand, Zürich, StArZH, V.E.c.39; vgl. auch Uhlmann 2009, 48, 51.; siehe Kapitel II.5.

498 Siehe Fussnote 196.

499 Siehe Kapitel III.7.

politischen Überzeugungseffekten ist unten noch genauer einzugehen.⁵⁰⁰ In der Regel war ein Pianist für die Musikbegleitung verantwortlich. Unter Kostendruck griffen einige Kinobetreiber aber auch zu Musikautomaten oder liessen die Musikbegleitung bei einigen Vorstellungen einfach ganz ausfallen.⁵⁰¹ Weil viele Pianisten den Anforderungen der Filmbegleitung offenbar nicht gewachsen waren und die Automaten nur «ihre ewiggleichen Melodien» herunterorgelten, ist es nicht erstaunlich, dass oft eine mangelnde künstlerische Qualität der Kinomusik moniert und selbst in der Branchenpresse zuweilen als «so kläglich und ungeniessbar» bezeichnet wurde.⁵⁰² Folglich war auch die Musik eine Profilierungsmöglichkeit für ambitionierte Kinobetreiber. Ob die «Erstklass. Salon-Orchester» oder «Künstlerkapelle[n]» der Kinowerbung ihren gehobenen Anspruch in der Realität einzulösen vermochten, ist indes schwierig zu beantworten.⁵⁰³ Neben den Musikern beschäftigten Kinos seit ihren Gründungstagen auch Geräuschemacher, die etwa ein Donnergrollen oder Pistolenschüsse akustisch imitierten. Einige Hinweise deuten jedoch darauf hin, dass es sich bei der Geräuscheruntermalung um eine Praxis handelte, die schon bald wieder aus der Mode oder zumindest nicht durchgehend zur Anwendung kam.⁵⁰⁴ Ähnlich war es mit dem Filmerklärer, auch Rezitator oder Conférencier genannt. Zur Kriegszeit spielte er in der Schweiz wie in anderen europäischen Ländern⁵⁰⁵ im kommerziellen Kino bereits keine Rolle mehr.⁵⁰⁶ Zuvor

500 Siehe Kapitel III.8.

501 Ein Davoser Kinobetreiber warb im Oktober 1911 in der Zeitung: «Wir fügen noch als willkommene Neuuerung hinzu, dass von nun an sämtliche Vorstellungen mit Musikbegleitung stattfinden» (Kupper-Bachthaler 2007, 11).

502 D.A. Lang, Kino-Musik, in: *Kinema*, 8/13 (30.3.1918), 2–4, hier 2; Alex Bürger, Wie passt man die Kinomusik dem Film an, in: *Kinema*, 6/43 (28.10.1916), 4f., hier 4. Daneben existierten bereits frühe Tonfilmsysteme, mit denen etwa kurze Filme eines Gesangsvortrags wiedergegeben werden konnten. Solche Tonbilder wurden in Jean Specks Zürcher «Tonbild-Theater» spätestens ab 1908 regelmässig gezeigt (Manz 1968, 49; vgl. auch Garncarz 2010, 174–176).

503 Inserate, in: *Nebelspalter*, 43/13 (31.3.1917), o.S.; vgl. auch Psychologisches in der Kinematographie, in: *Kinema*, 3/21 (24.5.1913), 1–5; Organisation der Kinoangestellten, in: *Kinema*, 5/46 (20.11.1915), 1–4; Meier-Kern 1993, 40f.

504 D.A. Lang, Kino-Musik, in: *Kinema*, 8/13 (30.3.1918), 2–4, hier 2; Korger 1940, 59f.; Meier-Kern 1993, 41f.

505 In Deutschland verlief die Entwicklung wohl gleich wie in der Schweiz (Ross 2008, 42; vgl. auch Eine eigenartige Ausgestaltung, in: *Kinema*, 4/21 [16.5.1914], 13). In den Niederlanden dagegen waren Filmerklärer auch im Ersten Weltkrieg und danach noch ein fester Bestandteil vieler Kinovorstellungen (Blom/Dooren 1996).

506 Paul Meier-Kern fand in Basler Kinoinseraten Hinweise auf Filmerklärer nur für die Jahre 1908 bis 1913 (Meier-Kern 1993, 42). Spätestens 1913 war die Filmerklärung in der Schweiz weithin «etwas in Verruf geraten», wie einer der letzten Schweizer Rezitatoren im Branchenblatt *Kinema* eingesteht, wo er verzweifelt seine Dienste anpreist (Vollrath von Lepel, Künstlerische Filmerklärung im Kinotheater, in: *Kinema*, 3/30 [26.7.1913], 1f., hier 2). 1917 waren Filmerklärer hierzulande schliesslich «eine mittelalterliche Erscheinung geworden» (Paul E. Eckel, Aus Frankreich, in: *Kinema*, 7/39

hatten Erklärer, die sich neben der Leinwand im Dunkeln postierten, mit gesprochenen Dialogen, mit erläuternden Hinweisen zur Filmhandlung oder zu Bilddetails, mit weiterführenden Kommentaren zum historischen oder populärwissenschaftlichen Hintergrund eines Films sowohl fiktionale wie nicht-fiktionale Werke live begleitet (siehe Abb. 21). Sie konnten damit nicht nur die Verständlichkeit der ersten filmischen Erzählungen sicherstellen, sondern einen Film über ihre Kommentare und Pointen auch lokalen Bedürfnissen anpassen oder eine spezifische Interpretation des filmischen Geschehens beim Publikum anstossen. Mit der Etablierung komplexer narrativer Verfahren im Film, mit der Durchsetzung längerer Zwischentitel sowie mit dem Aufkommen ausführlicher Programmzettel und -hefte, auf die man während der Rollenwechsel und in den Pausen einen Blick werfen konnte, wurde das narrative ‹Hilfsmittel› des Filmerklärers jedoch überflüssig.⁵⁰⁷

Kinos ergänzten ihre Programme auch immer wieder mit nicht-filmischen Attraktionen. Jean Speck präsentierte in seinem ersten Zürcher Kino etwa die ‹Vortragskünstlerin Prinzessin Nana Hawa, die kleinste, zierlichste Dame der Welt›⁵⁰⁸ und das Kino Olympia verlangte im Sommer 1912 von den städtischen Behörden in Zürich eine Auftrittsbewilligung für ‹Herrn Cárdenas Adolf, Tenor vom Königl. Theater in Madrid›, der laut Vertrag ‹in der Pause nach jedem Programm, also circa 6 Mal zwischen 3–11 Uhr, ein Lied zu singen hat›.⁵⁰⁹ Und im Luzerner Kino Viktoria wurde dem Publikum im Dezember 1916 neben den Filmen eine ‹Musik-Einlage auf [einem] Reginaphon-Apparat› geboten.⁵¹⁰ Bühnendarbietungen konnten auch Tier- und Tanznummern, Zaubertricks oder Hypnoseshows um-

[6.10.1917], 12 f., hier 13). Im Schul- und Lehrfilmwesen war die Praxis des während der Projektion gesprochenen Kommentars aber noch während Jahrzehnten weit verbreitet (Gertiser 2006, 64–67; Gertiser 2011; Zimmermann 2011^b, 82 f.). Darüber hinaus wurden Filmvorführungen im nicht-kommerziellen Bereich oder in speziellen Fällen, etwa bei politisch motivierten Veranstaltungen, während der 1910er-Jahre und danach auch immer wieder mit Vorträgen verknüpft. Eine Filmvorführung konnte durch ein Referat eingeführt werden oder, umgekehrt, eine Vortragsveranstaltung durch eine Filmprojektionen medial aufgepeppt werden (siehe Kapitel II.2, III.2 und III.8).

507 Châteauvert 1996; Korger 1940, 60–62; Loiperdinger 2012, 11 f.; Meier-Kern 1993, 42 f. Insofern sei eine heute noch erhaltene Filmkopie aus der Frühzeit der Kinematografie, so Jung und Loiperdinger, nur ein ‹Relikt einer Aufführungsinszenierung›, die aus der Projektion industriell gefertigter Filme sowie aus einer szenischen und auditiven Live-Darbietung ‹ein ‹gemischtes› Medienereignis mit Erlebnisqualitäten› machte (Jung/Loiperdinger 2005^a, 18).

508 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 1.5.1907, 6.

509 Schreiben von Leo Luss, Zürich, vom 18.7.1912, an den Polizeivorstand, Zürich, StArZH, V.E.c.39.

510 [Kino Viktoria], Programm [Programmzettel], Luzern, 14.12.1916, abgedruckt in: Bucher 1971, 41.

fassen und sind etwa in Baden, Feuerthalen, Uster oder Zürich bis in die 1920er-Jahre nachgewiesen.⁵¹¹

In gewissen Fällen war den Kinos auch erlaubt, für das leibliche Wohl seiner Besucher zu sorgen. Im Luzerner Kino Flora wurde sogar Bier aus-
geschenkt, ohne dass ein Konsumationszwang bestanden hätte.⁵¹² Nicht
so in der Stadt Zürich, wo den Kinos das Wirten – und den Besuchern das
Rauchen – generell verboten war.⁵¹³ Ungeachtet solcher Einschränkungen
muss das Kino für die Menschen der 1910er-Jahre eine eindrückliche und
umfassende Sinneserfahrung gewesen sein.

Programmstruktur und populäre Filmstoffe

Was die strukturelle und inhaltliche Ausgestaltung der Kinospielepläne kurz vor dem Ersten Weltkrieg anbetrifft, waren Basler, Berner, Lausan-
ner oder Zürcher Kinos mit den Lichtspieltheatern in anderen europäi-
schen Städten vergleichbar. Sie zeigten abwechslungsreiche Mischpro-
gramme, die in der Regel im Wochenrhythmus wechselten.⁵¹⁴ Die knapp
zweistündigen Vorstellungen bestanden gewöhnlich aus einer kurzen Wo-
chenschau (mit Einzelsujets über bekannte Persönlichkeiten, politische
Veranstaltungen, Naturkatastrophen oder Modenschauen) und/oder an-
deren Aktualitätenfilmen beziehungsweise nicht-fiktionalen Aufnahmen
(inklusive Industriefilmen, Landschaftsaufnahmen oder exotischen Reise-
bildern). Zu einem Programm gehörten meist auch kurze Komödien so-
wie ein oder zwei längere Dramen. Im Laufe der 1910er-Jahre gruppier-
ten sich die kürzeren Nummern zusehends um einen immer länger werden-
den Spielfilm.⁵¹⁵ Dieser fiktionale Programmhöhepunkt stand im Zent-
rum der Reklame und wurde nicht zuletzt mit der Spieldauer (in «Akten»)

511 Aus dem Kino, in: Schaffhauser Intelligenzblatt, 25.6.1912, o.S.; Inserat, in: Anzeiger von Uster, 23.11.1921, o.S.; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 11.2.1925, o.S.; Schneider 1986, 120–129.

512 Flora Lichtspiele, Spielplan [Programmzettel], Luzern, 6.5.1915, Staatsarchiv des Kantons Luzern, Luzern, AKT 44/3636; vgl. auch Bucher 1971, 19.

513 Verordnung betreffend Einrichtung und Betrieb von Kinematographen und Filmverleihgeschäften (vom 5. Juli 1913), in: Beschlüsse und Verordnungen von Behörden der Stadt Zürich: Amtliche Sammlung, 11 (1917), 16–25, hier 22; vgl. auch Uhlmann 2009, 34, 51.

514 Programmwechsel war oft mittwochs oder donnerstags (div. Programmzettel, Zürich, 1909/1910, StArZH, V.E.c.39; Inserate, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 2.9.1916, 12). Programm-erneuerungen im Halbwochenrhythmus blieben in der Schweiz kurzfristige Versuche (rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 10.6.1917, o.S.; Lichtspiele Flora & Renoma, Spielplan [Plakat], Luzern, September 1917, Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz, abgedruckt in: Haver/Jaques 2003, 27).

515 Kino Radium, Sensations-Programm [Programmzettel], Zürich, 22.10.1913, StArZH, Plakatsfund Kino Radium; siehe Kapitel II.1.

Preis 0 Cts.

KINO RADIUM

INH.: C. SIMON

Geöffnet: Nachm. 8 1/2 bis nach 10 Uhr | Limmatquai, Eingang Mühlengasse
 Samstag u. Sonntag v. 2 bis nach 10 Uhr | ZÜRICH I

Sensations-Programm

vom 22. bis 29. Oktober 1913

Die Eclair Revue

bringt uns das neueste aus aller Welt

Der Preiskorb

Komisch

Die

Feuertaufe

Eine Kriegsepisode in 3 Akten
Spannendes Drama von Anfang bis Ende

Spieldauer 1 Stunde | Neu für Zürich!

Chesters Heldentaten

Komisch W.-Einlage

Briefe an die Mutter

Ergreifendes Drama eines
Minen-Arbeiters

Der Gaskontrolleur

Urkomisch

Programm-Aenderung vorbehalten
 Jeden Donnerstag Programmwechsel

Eintritts-Preise: I. Platz 1 Fr. II. Platz 80 Cts.
 III. Platz 50 Cts.
 Vereinsmitglieder mit Ausweis-karten, Militär und Studenten
 haben Ermässigung: I. Platz 80 Cts., II. Platz 50 Cts.
 Ermässigungs-Billots haben nur Wochentags Gültigkeit.

11 Programmzettel des Zürcher Kinos Radium von 1913

beworben.⁵¹⁶ Besonders beliebt waren Western, Kriminalfilme, Liebes-, Sitten- oder soziale Dramen, historische Stoffe (manchmal als literarische Adaption) und Kriegsfilme.⁵¹⁷

Das Filmangebot auf dem Schweizer Markt dominierten unmittelbar vor dem Krieg die Produktionsländer Frankreich, Deutschland und Italien, wobei beträchtliche sprachregionale Unterschiede vorkamen. Allen Landesteilen gemeinsam war freilich, dass einheimische Produktionen, insbesondere unter den längeren fiktionalen Programmhöhepunkten, eine fast vernachlässigbare Rolle spielten.⁵¹⁸ Ausnahmen wie die auf Veranlassung des Schweizer Generalstabs hergestellte und beim Publikum ausserordentlich beliebte 50-minütige Reportage *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) oder der Bergfilm *ZU SPÄT!* (CH 1918/1919, Schweizer National-Film, Friedrich Burau) bestätigen die Regel.⁵¹⁹

Alles in allem existierte mit dem Kino in den 1910er-Jahren ein populäres kulturelles Angebot, das Vergnügensbedürfnisse breiter Bevölkerungsschichten umfassend zu befriedigen vermochte. Dies gilt – das Gesamterlebnis, dem ein Kinobesuch gleichkam, mit eingeschlossen – für die nicht-fiktionalen Elemente des Filmprogramms nicht weniger als für die fiktionalen Programmbestandteile mit ihren primär narrativ fokussierten Stimuli. Selbst die nicht-fiktionalen Filme wären durch einen – wie auch immer gearteten – Bildungsbegriff funktional nur unzureichend beschrieben. Denn die Aufnahmen industrieller Fertigungsprozesse, schöner Landschaften oder fremder Menschen dürften in der Regel nicht zu einem Wissensanstieg im entsprechenden Themenbereich geführt haben. Sie eröffneten diese Themen aber dem visuellen Zugriff, machten sie für den Rezipienten sinnlich erfahrbar. Desgleichen die Aktualitätenfilme: Sie versorgten das Publikum nur gelegentlich mit politisch relevanten *hard news*, eigentliche Neuigkeiten waren praktisch ausgeschlossen. Das bunte Potpourri filmischer Nachrichten aus aller Welt und aus verschiedensten Lebensbereichen, für das sich heute der Begriff des «Infotainment» eingebürgert hat, bezog sich nämlich auf Geschehnis-

516 Ein «Akt» ist eine Filmrolle, die etwa 300 Meter Film fasst. Sie lief in rund 15 Minuten durch den Projektor. Die Nennung der Anzahl Akte war also ein Hinweis auf die ungefähre Spieldauer eines Films.

517 Das zeigen nicht nur Emilie Altenlohs Studie zum vergleichbaren deutschen Kinopublikum und unsystematische lokale Befragungen in der Schweiz, die sich allerdings zum Teil widersprechen und methodische Probleme aufweisen, sondern auch die häufige Nennung dieses Genres in der Kinowerbung vor und während des Kriegs (Lichtspiele im Berner Stadttheater, in: *Kinema*, 3/27 [5.7.1913], 6–9; Altenloh 2012 [1914]; vgl. auch Gerber 2013^b; Gertiser 2011, 397 f.; Jaques 2013, 175).

518 Siehe Kapitel II.4.

519 Siehe Kapitel III.2.

se, von denen man aus der Presse bereits erfahren hatte. Deren filmische Repräsentation ermöglichte den Zuschauern jedoch, sich von diesen Ereignissen ein *Bild* zu machen.⁵²⁰

Das kommerzielle Kino mit seinen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen reagierte am Vorabend des Ersten Weltkriegs also auf bestehende Unterhaltungs- und visuelle Informationsbedürfnisse.⁵²¹ Es war ein integraler Bestandteil der modernen Vergnügungskultur.

520 Siehe Fussnote 1715.

521 Siehe Kapitel I.5, II.2 und III.8.

Die Vampyre



Die Serie
der
geheimnisvollen
Films

Grossartige
Plakate
150/220

Erste Serie 1175 Meter Grosses Detektiv-Drama Drei Teile

Wegen Abschlüsse und Preis wenden Sie sich sofort
an

COMPTOIR CINÉ-LOCATION

GENÈVE

11 Rue du Marché 11



Wie



3 Akte **Der Hund von Baskerville** 2. Teil
genannt: **Das einsame Haus**, Grösster Detektiv-Schlager **Sherlock Holmes**.

Rückkehr eines Verlorenen (5 Akte), herrliches Seesdrama (Nordisk Kunstfilm).

4 Akte **Die blaue Maus** 2. Teil
glänzendes **Lustspiel**, in der Hauptrolle Magde Lesing, Regie Max Mack.

4 Akte **Tod in Sevilla** 4 Akte
(**Asta Nielsen**), Grosses Sberkampfdrama, in Sevilla aufgenommen.

Unsere Kriegsschlager:
Im Kriege vereint, 4 Akte, Opfer des Krieges, 2 Akte, Der Ueberfall, Wild-West 2 Akte.

Die Verräterin:

Episode aus dem Kriege 1870/71. (**Asta Nielsen**)

Wir haben soeben die **SENSATION-SERIE**

Treumann-Larsen

1915 erworben, dieselbe enthält die spannendsten Detektiv- und Spionagegedramen,
sowie pittoreske und pikante Lustspiele.

Schliessen Sie sofort ab, unser Reisender wird sich erlauben, in nächster Zeit vorzusprechen.

Telephon 6040

Telegr.-Adresse:

„Gloria“

Monopol-Film-Verlag „Gloria“

Zubler & Co., Basel

67 Steinvorstadt 67

Telephon 6040

Telegr.-Adresse:

„Gloria“

Globetrotter-Films Zürich Globetrotter-Films Zürich

Globetrotter-Films Zürich Unsere Filme sind Sieger! Globetrotter-Films Zürich

Theaterbesitzer!
Belegt nicht alle Wochen
ab November!



Grosse Ueberraschungen
sind in Vorbereitung!

Globetrotter-Films Zürich Globetrotter-Films Zürich

Einen grossen sensationellen Film

bringt demnächst die Firma



Monopol-Films L. Burstein

Zürich
Schmeizbergstr. 59.
Tel. 10552

St. Gallen
Telephon Nr. 2120
und 2638

Telegramme: Burstein, St. Gallen

II.4 Filmhandel

Die Jahre nach 1906 waren nicht zuletzt auch die Zeit eines tief greifenden Wandels der Filmwirtschaft. Die Evolution des Filmverleihwesens in der Schweiz, die eng mit dem Aufkommen längerer Spielfilme und der Etablierung ortsfester Kinos zusammenhing, verlief wie andere Phänomene der Schweizer Filmgeschichte (Entstehung der Branchenpresse, Kinoreformbewegung etc.) einigermassen parallel zu den Entwicklungen in Deutschland – oft jedoch mit einer Verzögerung von wenigen Monaten oder Jahren. Der kleine Schweizer Filmmarkt war von den Bedingungen auf dem Weltmarkt abhängig, der bis zum Ersten Weltkrieg von französischen Grossfirmen beherrscht wurde. Insofern ist zuerst auf die wesentlichen filmwirtschaftlichen Entwicklungen in Frankreich und Deutschland einzugehen.

Exkurs: Filmverleih in Frankreich und Deutschland

Pathé Frères in Paris war bis in die 1910er-Jahre das grösste Filmunternehmen der Welt. Sowohl in den Bereichen Filmproduktion, Distribution und Kinobetrieb als auch in der Apparate- und Rohfilmproduktion war die Firma tonangebend. Mit der Einführung eines auf Miete basierenden Verleihsystems Anfang 1907 und der Einstellung des Filmverkaufs im Sommer des gleichen Jahres krepelte Pathé den französischen Filmhandel um und initiierte damit auch Veränderungen des europäischen Markts, dessen wichtigste Handelszentren Berlin, London und Paris darstellten. In den Jahren zuvor hatten französische (Wander-)Kinobetreiber ihre Filmkopien gekauft und die «abgespielten» Kopien waren nach ihrer Auswertung – in entsprechend schlechtem Zustand, dafür zu unschlagbar günstigen Preisen – an weniger anspruchsvolle Berufskollegen weitergegeben wurden. Parallel dazu hatten um 1904 erste Pariser Unternehmen damit begonnen, Filme in kleinem Massstab zu vermieten. Ein Überangebot billiger Filme auf dem Secondhand-Markt bewog Charles Pathé 1907 schliesslich zum überraschenden Umbau seines Distributionssystems. Zunächst wurde der Verleih von Pathé-Filmen einer kurz zuvor erworbenen Firma übergeben, dann, ab Mai 1907, exklusiv an fünf Konzessionäre abgetreten. Die Pariser Société Anonyme Omnia beispielsweise erhielt die Auswertungsrechte für Nordfrankreich, Korsika, Algerien sowie für die Schweiz.⁵²² In vielen an-

⁵²² Siehe Fussnote 546.

◀ **12–15** Anzeigen von Verleihfirmen im schweizerischen Branchenblatt *Kinema* – Auf dem Schweizer Filmmarkt tummelten sich mehr oder weniger seriöse Akteure (div. Inserate, in: *Kinema*, 5/9 [6.3.1915]–7/40 [13.10.1917]).

deren Ländern blieb der Verkauf von Pathé-Filmen zunächst jedoch weiter bestehen (in Deutschland neben der eingeführten Vermietung bis sicher 1912).⁵²³ Weil der Absatz über die Konzessionsfirmen letztlich nicht befriedigte, kaufte Pathé im Laufe des Jahres 1909 die zuvor abgetretenen Rechte zurück und baute einen eigenen Verleih auf, der im Ausland über Filialen funktionierte, die von der Pariser Zentrale abhängig waren. Gaumont, die zweite grosse französische Filmfirma folgte – wie in kommerziellen Belangen üblich – der Trendsetterin Pathé, etablierte ein Mietsystem und stoppte den Filmverkauf im Februar 1910. Daneben existierten in Frankreich unabhängige Verleiher, die ihre Filme bei anderen einheimischen und ausländischen Filmproduzenten erwarben und an Kinos verkauften⁵²⁴ oder vermieteten (teilweise mit exklusiven Rechten).⁵²⁵

Der deutsche Filmmarkt war zwar in geringerem Mass von der dominanten Stellung weniger Grossunternehmen geprägt und in diesem Sinne offener, im Grossen und Ganzen entwickelte er sich aber in die gleiche Richtung: hin zum Filmverleih, der ab 1911 oft an territoriale Exklusivrechte gekoppelt war.

Auch in Deutschland ging der Ausbau der Kinematografie mit einem Gebrauchtfilm-Handel unter Kinobesitzern und hohen Filmabsatzzahlen einher, die nach 1907/1908 zu einer veritablen Krise auf dem deutschen Filmmarkt, genauer zu einem Überangebot und Preiszerfall führten. Den ab 1907 (oft von Kinobetreibern) immer zahlreicher gegründeten, auf den Filmzwischenhandel spezialisierten Unternehmen gelang es mit der Einführung der Filmvermietung sowie – in grösserem Massstab ab 1909 – mit dem Handel von dann zunehmend längeren Einzelfilmen (anstelle kompletter Nummernprogramme), den Verleihsektor um 1910 zu stabilisieren.⁵²⁶

Die tief greifendste Neuerung im deutschen Verleihgeschäft, die zumindest für die Hauptfilme eines Programms bald zur Norm werden sollte, gelang im Folgejahr mit der Einführung des sogenannten Monopolfilmverleihs.⁵²⁷ Die Grundidee dieser Handelspraxis war, durch die Beschränkung der Verfügbarkeit eines Films sein wirtschaftliches Potenzial nicht nur für den Verleiher, sondern letztlich auch für Kinobetreiber und Filmproduzen-

523 Müller 1994, 69–73.

524 Der Kopienverkauf spielte in Frankreich bis 1914 eine gewisse Rolle (Garçon 2006, 14).

525 Garçon 2006, 9–47; Meusy 2005^b; Salmon 2014, 162–174, 249–256; vgl. auch Blom 2005^a.

526 Elsaesser/Wedel 2005; Müller 1994, 47–65, 88f., 105–125, 130–132, 159f.; vgl. auch Blom 2005^a.

527 Die deutsche Forschung ist sich einig, dass exklusive Verleih- und Aufführungsrechte in Deutschland erst 1910 eingeführt wurden. Ohne ganz eindeutig zu sein, legen die Quellen zu den weiter unten beschriebenen Basler Gerichtsfällen um widerrechtliche Filmvorführungen 1909 und 1910 jedoch nahe, dass die Berliner Filiale von Pathé Frères, der französischen Praxis des «*bénéfice du monopole*» folgend, bereits im Herbst 1908 exklusive Aufführungsrechte für die Pathé-Produktion in Teilen Deutschlands vergeben haben könnte (siehe Fussnote 565).

ten zu steigern: Letztere verkauften fortan nicht mehr so viele Filmkopien wie möglich unkontrolliert an alle nur erdenklichen Abnehmer, sondern eine gewisse Anzahl von Kopien eines Films zusammen mit dem exklusiven Verleihrecht an diesem Film (für ein bestimmtes Gebiet und einen bestimmten Zeitraum) ganz gezielt an eine einzige Verleihfirma. Dies war die Voraussetzung dafür, dass der Verleiher seinerseits Kinobetreibern exklusive Erst- und Wiederaufführungsrechte zusichern konnte (oft für eine Woche in einer bestimmten Ortschaft). Ein derartiges Verleihsystem schützte Kinos vor einer gleichzeitigen Vorführung des gebuchten Films durch die ortsansässige Konkurrenz und vor entsprechenden Umsatzeinbußen. Ausserdem ermöglichten Monopolfilme den Verleihfirmen, die Auswertung eines Films im Vertragsgebiet genau zu planen und wirtschaftlich zu optimieren, was auch eine zweite, dritte oder vierte Aufführung des Films in der gleichen Stadt zu fortschreitend günstigeren Konditionen umfassen konnte.

Das Verleih- und Kinogewerbe war bei den hochpreisigen Monopolfilmen indessen auf eine gesteigerte öffentliche Aufmerksamkeit für den betreffenden Einzelfilm angewiesen, um die erhöhten Entstehungskosten im relativ kurzen Zeitfenster der Auswertung wieder einzuspielen. Schon der erste, Ende 1910 in Deutschland als Monopolfilm verliehene und aufgeführte Streifen war auch in dieser Hinsicht zielsetzend: Für das erotische Melodram *AFGRUNDEN / ABGRÜNDE / VERS L'ABÎME* (DK 1910, Kosmorama, Urban Gad) lancierte dessen Verleiher Ludwig Gottschalk eine Reklamekampagne, wie sie für einen Einzelfilm in Deutschland bis dato noch nicht vorgekommen war. Der enorme Publikumserfolg des Films führte zu deutschen Anschlussproduktionen des gleichen Regisseurs mit der zuvor noch unbekanntem Hauptdarstellerin Asta Nielsen. Mitte 1911 verpflichtete sich das Duo gegenüber der Projektions-A.-G. Union (PAGU) in Frankfurt a. M. und der Internationalen Films-Vertrieb G.m.b.H. in Wien und Frankfurt a. M. für mehrere Jahre zur exklusiven Mitwirkung an einer seriellen Filmproduktion. Bei der Werbung für diese Filme im Monopolverleih, die in jährlichen, mehrere Filme umfassenden Serien erschienen, wurde mit dem Fokus auf die beim Publikum immer beliebter werdende Asta Nielsen einer der ersten internationalen Filmstars aufgebaut. Verleih und Kinobetreiber nutzten Niensens Namen fortan noch vor Fertigstellung beziehungsweise Aufführung des Films intensiv zur Absatzsicherung.⁵²⁸

Für den Filmhistoriker Joseph Garncarz ist ein solcher Wandel filmwirtschaftlicher Ordnungen «ein ungeplanter Prozess, dessen Struktur und Richtung sich aus der Verflechtung vieler im einzelnen geplanter

528 Loiperdinger 2010; Loiperdinger 2013; Müller 1994, 123–157, 170–179, 181–186; vgl. auch Lento 2014.

Handlungen ergibt», wobei die professionellen Akteure, die unterschiedlich einflussreichen Träger dieser Einzelhandlungen, von der «Aussicht auf Gewinnerzielung» geleitet werden und mittelfristig auf den «Zuspruch des Publikums» angewiesen sind.⁵²⁹ Und obwohl Corinna Müller, von der die detaillierteste Untersuchung zum frühen deutschen Filmverleih stammt, hinsichtlich der Veränderungen von Produktion, Distribution, Aufführung und Rezeption in den frühen 1910er-Jahren die ausschlaggebende Rolle kommerzieller Entscheide auf Verleihebene betont, ist es hier wohl richtig, und das wird von ihr stellenweise auch postuliert, von multikausalen Wechselwirkungen sich gegenseitig verstärkender Prozesse auszugehen: Wanderkinos spielten die in ihrem Besitz befindlichen Filme (mitunter bis zur physischen Zerstörung der Filmkopien), ohne auf häufige Programmwechsel angewiesen zu sein; stattdessen wechselte das ambulante Kinogewerbe gewissermassen regelmässig sein Publikum durch den Weiterzug an neue Aufführorte. Für Wanderkinos war der freie Kopienverkauf folglich ein ideales und kostengünstiges Distributionssystem. Für die in Frankreich und Deutschland in den Jahren ab 1905 sich ausbreitenden ortsfesten Vorführbetriebe war ein schneller Programmwechsel hingegen Pflicht, wollten sie für ihr Publikum attraktiv und damit konkurrenzfähig sein. Die Umstellung vom Filmverkauf zur Vermietung kam den sesshaften Betrieben im Wettbewerb mit den Wanderkinos entgegen. Umgekehrt ermöglichte die steigende Nachfrage ortsfester Kinos die Umstellung der Filmdistribution auf breiter Front. Doch erst das Aufkommen des längeren Spielfilms (1908/1909) und schliesslich seine Durchsetzung (ab 1910/1911), die im Grunde auf einem breiten Publikumszuspruch basierten, machten den Verleih von Einzelfilmen und die Vergabe exklusiver Aufführungsrechte praktikabel. Zugleich gab dieser neue Distributionsmodus der Unterhaltungsindustrie die Mittel in die Hand, um ebendieses Publikumsinteresse weiter anzukurbeln (Distinktion und Exklusivität der Filme im Verbund mit einer Steigerung der öffentlichen Aufmerksamkeit und des Prestiges durch massive Werbung, insbesondere in Bezug auf Stars). Des Weiteren flossen mit der einigermaßen kalkulierbaren und lukrativen Verwertung eines Films im Monopol auch grössere Kapitalien in den Produktionssektor, die dort – gerade für die exklusive Aufführung geeignete – Grossproduktionen sicherstellten. Dann war es auch so, dass sich die Kinematografie mit dem Renommee und der Attraktivität längerer Spielfilme und mit den im Laufe der 1910er-Jahre immer luxuriöser ausgestatteten und grösser werdenden Kinotheatern ein aus allen Gesellschaftsschichten bestehendes Massenpublikum sichern konnte. Desglei-

529 Garncarz 2010, 223–225, vgl. auch 13.

chen erleichterte die fiktionale (Lang-)Form, deren Herstellung geplant und rationell ausgestaltet werden konnte, der Filmindustrie aber auch, die immense Nachfrage nach abendfüllenden Programmen zu decken.⁵³⁰

Erste Verleihfirmen

Die Quellenlage und der Forschungsstand zum Filmverleih in der Schweiz sind prekär.⁵³¹ Einige neue Quellenfunde bilden hier jedoch die Grundlage für punktuelle Sondierungen, die zusammengenommen eine zugegebenermassen noch etwas vage Gesamtschau ermöglichen sowie den Abgleich und Verknüpfungen mit den zuvor geschilderten Marktbedingungen im Ausland erleichtern.

Um die Jahrhundertwende kauften Wanderkinobetreiber in der Schweiz ihre Filmkopien direkt bei ausländischen Filmproduzenten. Gleich wie in Deutschland und Frankreich entstand in dieser Konstellation auch in der Schweiz ein Secondhand-Filmhandel, der erste Filme verleihende Kinobetreiber hervorbrachte. Georges Hipleh-Walt unterhielt ein grosses Jahrmarktkino und legte sich mit der Zeit einen beträchtlichen Filmbestand zu. Zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt begann er diese Filme nach der Auswertung im eigenen Unternehmen an andere Betriebe zu verkaufen oder zu vermieten.⁵³²

1906 und 1907 entstanden die ersten ortsfesten Kinos mit wöchentlich wechselnden Programmen und entsprechendem Filmhunger. Der internationale Marktführer Pathé Frères bezog die Schweiz denn auch sofort in den gestaffelten Umbau seiner Filmdistribution mit ein: Im Frühjahr 1907 trat die Société Anonyme Omnia mit einer Filiale in Plainpalais (Genf) auf den Plan, die als Konzessionärin während dreier Jahre die Pathé-Produktion in der Schweiz exklusiv verlieh. Und schon ein Jahr nach dem Entschluss Charles Pathés, den Verleih selbstständig abzuwickeln, existierte eine Pathé-Filiale in Zürich.⁵³³ Die überlieferte Korrespondenz zwischen dem in Genf ansässigen Saalspieler Alfred Favier und Pathé Frères in Paris und Zürich ist ein deutlicher Beleg dafür, dass Pathé den Übergang zur Filmvermietung auch in der Schweiz kompromisslos vorantrieb und

530 Müller 1994, 48, 49, 53, 96–99, 122f., 130–132, 135, 136f., 159f., 164f., 167, 179, 181, 183, 188f., 210–212, 229; vgl. auch Elsaesser/Wedel 2005, 273; Loiperdinger 2010, 194, 211; Sandberg 2005.

531 Die Hauptursache für die unbefriedigende Forschungssituation ist die fehlende Überlieferung der Schweizer Branchenpresse vor 1913.

532 Hipleh-Walt war wahrscheinlich nur während weniger Jahre als Verleiher aktiv (Zürcherhof, Programm [Programmzettel], Zürich, 11.12.1909, StArZH, V.E.c.39; Dumont 1987, 22, 25; Jaques 2007, 51; Korger 1940, 27, 52).

533 Die allgemeinen Quellen- und Literaturangaben zur Geschichte der einzelnen Verleihunternehmen finden sich in der unten stehenden Tabelle 2.

dass es für das zunehmend bedrängte Wandergewerbe immer schwieriger wurde, an hochwertige Kaufkopien zu gelangen.⁵³⁴

Neben Pathé Frères gründeten auch andere internationale Produktionsbetriebe ihre Ableger in der Schweiz. Zunächst folgte die Société des Établissements Gaumont S. A. im September 1912 ihrer Konkurrentin Pathé Frères mit zweieinhalb Jahren Verspätung nach Zürich.⁵³⁵ Beide Unternehmen vertrieben auch Filme anderer Produzenten; Gaumont in Zürich hatte etwa im März 1913 neben einer grossen Mehrheit von Eigenproduktionen Filme von Éclair und Ambrosio, von Selig und Messter sowie von weiteren US-amerikanischen und deutschen Firmen im Angebot.⁵³⁶ Auch grosse ausländische Verleihfirmen bauten Aussenstellen in der Schweiz auf. Der Pariser Verleih Agence Générale Cinématographique tat dies in Genf wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1913.⁵³⁷

Des Weiteren versorgten internationale Produktionsfirmen und Verleiher die Schweizer Kinobetreiber vom Ausland her. Anfänglich scheinen Josef Hansberger aus dem elsässischen Mülhausen⁵³⁸ und um 1912/1913 die Filiale Lyon der Compagnie Générale Cinématographique sowie der Münchner Ableger des dänischen Unternehmens Nordisk Films Co./Nordische Films Co. eine gewisse Rolle gespielt zu haben.⁵³⁹

Parallel dazu entstanden in der Schweiz ab circa 1909 auch unabhängige Verleihfirmen. Den Anfang machte die Elektrische Lichtbühne A.-G. in Zürich. Dann wurde 1912 Monopol-Films L. Burstein mit Sitz in St. Gallen gegründet. Und 1913 kamen der Zürcher Monopol-Film-Vertrieb Joseph Lang & Co. sowie einige kurzlebige Gründungen hinzu. Wie in Deutschland hatten diese Unternehmen häufig ein zweites Standbein im Vorführgeschäft. Dies macht die Abgrenzung zur unüberschaubaren Szene mehr oder weniger bedeutender Kinobetreiber schwierig, die in diesen Jahren hie und da noch Filme vermieteten.

534 Consuelo Frauenfelder gibt in ihrer lokalhistorischen Studie zum frühen Kino die Geschäftskorrespondenz des ambulanten Filmvorführers Favier mit Produzenten und Verleihern in längeren Zitaten wieder und unternimmt den Versuch einer filmhistorischen Einordnung. Faviers Geschäftsunterlagen stammen aus dem Zeitraum von 1905 bis 1918 und werden in der Bibliothèque de Genève aufbewahrt (Frauenfelder 2005, 70–90, 124–128).

535 Haver und Jaques datieren die Gründung der Zürcher Filiale von Pathé auf 1907/1908. Es liegt vielleicht eine Verwechslung mit der Filiale von Omnia in der Schweiz vor. Bei Gaumont gehen sie von zwei 1911 in Genf und Zürich gegründeten Büros aus. Die Zürcher Filiale wurde aber nachgewiesenermassen erst im Folgejahr eingerichtet; das Gründungsdatum des Ablegers in Genf lässt sich aus den mir vorliegenden Quellen nicht genau bestimmen. Sicher ist, dass ab der ersten Hälfte 1913 Gaumont seine Geschäfte in der Schweiz alleine von Genf aus abwickelt (Haver/Jaques 2003, 56).

536 Inserat, in: *Kinema*, 3/10 (8.3.1913), o.S.; vgl. auch Inserat, in: *Kinema*, 6/52 (30.12.1916), o.S.

537 Vgl. auch Jaques 2007, 51.

538 Korger 1940, 53.

539 Jaques 2007, 51.

7. Jahrgang. Nr. 43. Basel-Zürich, den 30. Oktober 1914.



Nordische Films Co., G. m. b. H., Berlin
Breslau Düsseldorf Leipzig München Zürich.

Eröffnung
unserer Filiale
≡ in Zürich ≡
definitiv am 15. November 1915.

Wöchentlich 5-6000 Meter Neuheiten.

16 Anzeige der
Nordischen
Films Co.

Der schweizerische Filmverleih bis 1918

Wenngleich das Occasionsgeschäft fortbestand⁵⁴⁰ und auch 1918 noch Filme zum Verkauf angeboten wurden (es handelte sich hierbei bestimmt nicht um erste Ware),⁵⁴¹ so hatte sich in der Schweiz am Vorabend des Ersten Weltkriegs doch ein professionalisierter und verhältnismässig stabiler Filmverleihmarkt etabliert (siehe Abb. 12–15). Seine Zentren waren Zürich und Genf. Ähnlich wie in Deutschland war der Markt eher offen strukturiert.⁵⁴² Es konkurrierten also nicht einige wenige dominierende Grossunternehmen miteinander, sondern eine grössere – im Krieg noch weiter wachsende – Zahl von Anbietern, die sich drei Kategorien zuordnen lassen: im Ausland nieder-

540 Der Wanderkinobesitzer Louis Praiss aus Genf bot im Februar 1914 Titel aus seinem angeblich 40'000 Meter Film umfassenden Lager zum Kauf an (Inserat, in: Kinema, 4/8 [21.2.1914], 11; vgl. auch Inserat, in: Kinema, 5/31 [7.8.1915], 10; Inserat, in: Kinema, 6/49 [9.12.1916], 9).

541 Inserat, in: Kinema, 8/23 (8.6.1918), 8.

542 Pathé und Gaumont waren in der Schweiz freilich Marktleader (Schreiben von Harry Graf Kessler, Zürich, vom 26.10.1916, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BArch, R 901, 71197).

gelassene und international tätige Produzenten, Vertriebe oder Verleiher; Schweizer Filialen ausländischer Unternehmen sowie unabhängige Schweizer Verleihfirmen. Allem Anschein nach wurde es jedoch immer schwieriger, eine vollwertige Marktpräsenz vom Ausland her sicherzustellen, denn Topfilme wurden in den seltensten Fällen von den nicht-ansässigen Firmen der erstgenannten Kategorie vertrieben. In diesem Zusammenhang ist auch der Entscheid der gewichtigen Nordischen Films Co. G.m.b.H. von 1915 zur Gründung einer Filiale in Zürich zu sehen.⁵⁴³ Im Übrigen sollte sich während des Kriegs zu den genannten drei ein vierter, formaljuristisch ebenfalls unabhängiger Typus von Verleihbetrieben hinzugesellen: das über dunkle Kanäle fremdfinanzierte Propagandaunternehmen.⁵⁴⁴

Tabelle 2 Bedeutende Filmverleihunternehmen in der Schweiz (1918)⁵⁴⁵

Name	Geschäftssitz	Besitzverhältnisse	Bemerkungen
Monopole Pathé Frères	Zürich (bis 1919), Genf (ab 1920)	Filiale von Pathé Frères, Paris; Geschäftsführer Emil Hologue (bis 1919); Geschäftsführer Edmond Moreau (ab 1920)	Gründung im April 1910 als Filiale, ⁵⁴⁶ Umwandlung in eine vom Mutterunternehmen unabhängige schweizerische A.-G. 1923, langjährige Aktivität ⁵⁴⁷
Société des Établissements Gaumont S.A. / Comptoir Ciné-Location, Agence Suisse	Zürich (bis Juni 1913), Genf (ab ca. 1913)	Filiale der Société des Établissements Gaumont S.A., Paris; Geschäftsführer L. Fernfaury (1918)	Gründung im September 1912 als Filiale, langjährige Aktivität (ab Juli 1919 als Trust-Film S.A.) ⁵⁴⁸
Monopol-Films L. Burstein	St. Gallen (ab 1912), Zürich (ab 1916)	Lazare Burstein	Gründung im November 1912, Zweitsitz in Zürich ab 1916, Umwandlung in eine A.-G. 1926, langjährige Aktivität ⁵⁴⁹

543 Inserat, in: Kinema, 5/43 (30.10.1915), o.S.

544 Siehe Kapitel III.2.

545 G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 6/37 (16.9.1916), 3f.; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 9/19 (10.5.1919), 1–6; Adressen, in: Schweizer Cinéma Suisse, 2/17 (1.5.1920), 16; Schweizer Lichtspieltheater-Verband, Filmverleiher der Schweiz, [Zürich, 4.1.1922], BAR, E4001A#1000/782#100*; La semaine en Suisse, in: Revue Suisse du Cinéma, 5/1 (6.1.1923), 13; Bayerische Film Gesellschaft, Schweizer Filmverleiher, [Zürich, 12.9.1923], PA AA, Zürich 86; Le cinéma en Suisse, in: Revue Suisse du Cinéma, 8/3 (30.1.1926), o.S.

546 Zuvor besorgte eine Filiale der Pariser Société Anonyme Omnia in Plainpalais bei Genf (Charles Ackermann, Lucien Lévy-Lansac, Gründung ca. Mai 1907) die Pathé-Vertretung in der Schweiz (Frauenfelder 2005, 64, 79f.)

547 Monopole Pathé Films S.A. 1938; Frauenfelder 2005, 80f.

548 Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 30/226 (5.9.1912), 1581; Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 31/156 (19.6.1913), 1133; Inserat, in: Kinema, 9/29 (19.7.1919), 7; vgl. auch Haver/Jaques 2003, 56.

549 25-jähriges Jubiläum der Monopol-Films A.G. 1938; Hirzel 1990.

Name	Geschäftssitz	Besitzverhältnisse	Bemerkungen
Iris-Films A.-G.	Zürich	Joseph Lang ⁵⁵⁰	Gründung im März 1913 als Monopol-Film-Vertrieb Joseph Lang & Co. (bis Dezember 1915), langjährige Aktivität ⁵⁵¹
Globetrotter Films E. G.	Zürich	Franz Romeiser	Gründung im September 1913 als Firma Franz Romeiser (bis November 1914), nachgewiesene Aktivität bis 1918 ⁵⁵²
Monopol-Film-Verlag Gloria Zubler & Cie.	Basel (bis 1917), Zürich (ab 1917)	Hans Zubler (bis Dezember 1917), Otto Karl Dederscheck	Gründung im Juni 1914, Sitz des Verleihgeschäfts in Zürich ab Juli 1917, nachgewiesene Aktivität bis Mai 1918 ⁵⁵³
Etna-Film Co. A.-G.	Luzern	Christian Karg	Gründung im Oktober 1914 als Luzerner Filmverleih-Institut Chr. Karg (bis November 1917), Eröffnung einer Filiale in Genf 1918?, langjährige Aktivität ⁵⁵⁴

- 550 **Joseph Lang** (Neudorf 1878–Zürich 1946, schweizerische Staatsbürgerschaft): für die Elektrische Lichtbühne A.-G. in Zürich Gründung und Betrieb der Kinos Central und Lichtbühne in Zürich, weiterer Kinos in Genf und St. Gallen sowie eines Verleihs ab 1909; Leitung der Gaumont-Filiale in Zürich 1912–1913; eigener Filmverleih ab 1913; eigene Kinobetriebe ab 1914; kurzzeitige Beteiligung an der Globetrotter Films E. G. in Zürich 1914/1915; kurzzeitig Geschäftsführer der Nordischen Films Co. in Zürich bis Februar 1916; eigene Filmproduktion ab 1916; Mitbegründer und während Jahrzehnten treibende Kraft der Schweizer Kino- und Verleih-Branchenverbände.
- 551 Inserat, in: Kinema, 3/10 (8.3.1913), o.S.; Inserat, in: Kinema, 5/45 (13.11.1915), 6f.; Inserat, in: Kinema, 5/48 (4.12.1915), 12; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 5/50 (18.12.1915), 4; Inserat, in: Kinema, 6/21 (27.5.1916), 10; Inserat, in: Kinema, 7/7 (17.2.1917), 15; Joseph Lang 1938; Dumont 1987, 43.
- 552 Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 31/246 (27.9.1913), 1747; Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 33/77 (3.4.1915), 443; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 5/14 (10.4.1915), 3; Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 33/246 (21.10.1915), 1417; Inserat, in: Kinema, 5/48 (4.12.1915), 12; Inserat, in: Kinema, 5/49 (11.12.1915), 10; Inserat, in: Kinema, 6/32 (12.8.1916), 21; Eingesandt, Eine neue Filmfabrik, in: Kinema, 7/9 (3.3.1917), 4; Inserat, in: Kinema, 7/17 (28.4.1917), 12; Inserat, in: Kinema, 8/35 (31.8.1918), 26; Dumont 1987, 34.
- 553 Inserat, in: Kinema, 4/27 (27.6.1914), o.S.; Basel-Stadt, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 32/176 (25.7.1914), 1295; Filmbörse, in: Kinema, 6/35 (2.9.1916), 20; Inserat, in: Kinema, 7/29 (21.7.1917), 22; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 7/49 (15.12.1917), 19; Inserat, in: Kinema, 8/19 (11.5.1918), 7.
- 554 Inserat, in: Kinema, 5/9 (6.3.1915), 10; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 7/46 (24.11.1917), 13; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 8/20 (18.5.1918), 4; Bucher 1971, 60f.

Name	Geschäftssitz	Besitzverhältnisse	Bemerkungen
Nordische Films Co. ⁵⁵⁵	Zürich	Filiale der Nordischen Films Co. G.m.b.H., Berlin (bis 1918); Filiale der Ufa, Berlin (ab 1918); Geschäftsführer Joseph Lang (bis 1916); Geschäftsführer Ernest Franzos (1916–ca. 1919); Co-Geschäftsführer Max Stoehr, Max Strauss und Paul Schlattermund (ab ca. 1919/1920)	Gründung im November 1915 als Filiale der Nordischen Films Co. G.m.b.H., Berlin (Gründung 1906 als Tochtergesellschaft der Nordisk Films Co., Kopenhagen, Übernahme durch die Ufa im Juni/Oktobre 1918); ⁵⁵⁶ Umwandlung in eine schweizerische A.-G. 1919; langjährige Aktivität ⁵⁵⁷
Agence Cinématographique Européenne S. A./Monopol-Films-Location A. Vuagneux	Lausanne	Albert Vuagneux	Gründung im Dezember 1915; nachgewiesene Aktivität bis 1918 ⁵⁵⁸
Max Stoehr Kunst-Films A.-G.	Zürich	Max Stoehr (bis 1916, danach Geschäftsführer); ⁵⁵⁹ Filiale der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin (1916–1918); ⁵⁶⁰ Filiale der Ufa, Berlin (ab 1918)	Gründung im Mai 1916 als Max Stoehr, Kunst-Films , Übernahme durch die Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H. am 8.12.1916, Umwandlung in eine A.-G.

555 Auf Französisch wurde die Zürcher Firma auch als Nordisk Films Co. bezeichnet (Inserat, in: Kinema, 6/30 [29.7.1916], 12; Inserate, in: Kinema, 8/50 [21.12.1918], 8f.). Ab 1919 hiess sie offiziell so.

556 Entgegen dem von Isak Thorsen erarbeiteten Organigramm der Nordisk Films Co., Kopenhagen, waren die Schweizer Geschäftsteile bis Juni/Oktobre 1918 keine eigene Abteilung der dänischen Firma, sondern eine Filiale ihrer deutschen Tochtergesellschaft Nordische Films Co. G.m.b.H., Berlin (Thorsen 2010, 472; vgl. auch Hampicke 1996).

557 Inserat, in: Kinema, 5/40 (9.10.1915), o.S.; Inserat, in: Kinema, 5/43 (30.10.1915), o.S.; Universum-Film-Verleih G.m.b.H., Bericht über Revision, Berlin, 30.11.1918, BArch, R 109I, 639; Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 37/242 (9.10.1919), 1778; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 8.9.1923, an das Auswärtige Amt, Berlin, PA AA, Zürich 86.

558 Waadt, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 33/302 (27.12.1915), 1747; Filmbörse, in: Kinema, 6/39 (30.9.1916), 6; Inserat, in: Kinema, 7/3 (20.1.1917), 9.

559 **Max Stoehr** (Wien 1888–Zürich 1970, österreichisch-ungarische Staatsbürgerschaft, später Einbürgerung in Zürich): Studium in Genf bis 1914; Assistent und finanzielle Beteiligung an der Iris-Films A.-G. von Joseph Lang in Zürich; Gründung der Max Stoehr Kunst-Films A.-G. im Frühling 1916; Strohmann für die amtliche deutsche Propaganda in Zürich 1916–1918; Co-Geschäftsführer der Nordischen Films Co. in Zürich 1919–ca. 1923; Geschäftsführer der Zürcher Filiale der Associated First National Pictures Inc. 1923–ca. 1930; Geschäftsführer der Interna-Tonfilm Vertriebs A.-G. ab 1930 (Inserat, in: Kinema, 6/19 [13.5.1916], 12; Dumont 1987, 254).

560 **Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H.**, Berlin (Eigentümer Harry Graf Kessler als Strohmann des deutschen Auswärtigen Amts, Geschäftsführer Otto Fürstner):

Name	Geschäftssitz	Besitzverhältnisse	Bemerkungen
			am 11.12.1916, Übernahme durch die Ufa Ende März 1918/Juli 1918 und anschließende Integration in deren Zürcher Filiale Nordische Films Co. ab Juni/Okttober 1918 ⁵⁶¹
Select-Films Co.	Genf	Albert Pardo, Julien Regard, Charles Renaud-Charrière, Jaques Vivante, Jean Weill	Gründung im September 1916, nachgewiesene Aktivität bis 1920 ⁵⁶²
Compagnie Générale du Cinématographe S. A.	Genf	Frédéric Bates, Louis Ador	Gründung im Juni 1917 als Société Suisse d'Exploitation de Films (bis April 1918), als Verleih tätig bis 1919 ⁵⁶³
Bayerische Filmgesellschaft m.b.H.	Zürich	Filiale der Bayerischen Filmgesellschaft m.b.H., München; Geschäftsführer Chaim Weissmann	Chaim Weissmann als ständiger Vertreter in Zürich ab 1916; Gründung im August 1918 als Filiale; Gründung der Emelka-Filmgesellschaft, Zürich, durch Weissmann 1923; langjährige Aktivität ⁵⁶⁴

Gründung am 14.12.1916; Kontrolle über die Kinobetriebsgesellschaft Lichtspiel A.-G. in Zürich (mit Kinos in Zürich, Basel, Luzern und St. Gallen), die von Lothar Stark geführten Kinos (in Zürich, Luzern und St. Gallen) sowie den Filmverleih Max Stoehr Kunst-Films A.-G. in Zürich; Übernahme dieser Geschäftsteile durch die Ufa in Berlin Ende März 1918/Juli 1918 und anschließende Integration in deren Zürcher Filiale Nordische Films Co. ab Juni/Okttober 1918; nachgewiesene Aktivität der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H. bis Juni 1919 (Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 18.12.1916, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71197; Schreiben von Harry Graf Kessler, Zürich, vom 3.3.1918, an die Ufa, Berlin, BArch, R 901, 71975; Schreiben von Harry Graf Kessler, von Anfang August 1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71976).

561 Inserat, in: Kinema, 6/19 (13.5.1916), 12; Zürich, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 34/294 (14.12.1916), 1889; Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 18.12.1916, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71197; Dumont 1987, 253 f.

562 Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 7/51 (29.12.1917), 20.

563 Als Kinobetriebsgesellschaft war die Compagnie Générale du Cinématographe S. A. langjährig aktiv (siehe Fussnote 341).

564 Ein 20-jähriges Jubiläum 1938; Inserat, in: Kinema, 8/35 (31.8.1918), 24.

Weitere Verleihfirmen (1914–1923): **Elektrische Lichtbühne A.-G.**, Zürich (Heinrich Neudörffer, August Leber, Robert Völkel, Gründung 1909/1910, als Verleih tätig bis Juli 1914, Liquidation im September 1914) (Inserat, in: Kinema, 4/28 [4.7.1914], o.S.); **Agence Générale Cinématographique**, Genf (Filiale der Agence Générale Cinématographique, Paris, nachgewiesene Aktivität 1913–1927) (Jaques 2007, 51; Meusy 2005⁵); **Film-Gesellschaft Express**, Luzern (Otto Karl Dederscheck, Gründung im April 1913, Liquidation Ende 1913) (Inserat, in: Kinema, 3/15 [12.4.1913], 14; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 4/1 [3.1.1914], 5); **Georges Korb**, Lausanne (nachge-

wiesene Aktivität als Verleih 1913–1916) (Verband Schweizerischer Filmverleiher E. G., in: Kinema, 6/36 [9.9.1916], 8; Vorstandsmitglied Georges Korb, in: Kinema, 8/31 [3.8.1918], 1; Jaques 2007, 51 f.); **Projektions A.-G. Helvetia**, Zürich (Bernard Levailant, Jean Speck?, Gründung im Februar 1913, Liquidation im Juli 1916) (Inserat, in: Kinema, 3/16 [19.4.1913], 8; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 6/28 [15.6.1916], 1); **Schweizerische Filmgesellschaft**, Genf (Ernest Franzos, 1914–Februar 1916) (Inserat, in: Kinema, 6/6 [12.2.1916], 6 f.); **World Films Office**, Genf (Fleury Mathez, Gründung im Mai 1915, Liquidation 1923) (Inserat, in: Kinema, 5/35 [4.9.1915], 10); **Burkhardt-Film**, Luzern (Jakob und Emil Burkhardt, Gründung ca. 1916, langjährige Aktivität) (Die neuen Films, in: Kinema, 6/34 [26.8.1916], 21); **Helvetia-Film**, Zürich (Henry Hirsch, 1915–1918) (G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 6/36 [9.9.1916], 3 f.); **Lucien Lansac**, Genf (Lucien Lévy-Lansac, 1916–1917) (Inserat, in: Kinema, 6/9 [4.3.1916], o. S.); **Charles Rochaix**, Genf (1916) (Inserat, in: Kinema, 6/14 [8.4.1916], o. S., 13); **Paul Schmidt/Itala-Film**, Zürich (Paul Schmidt, 1916–1923) (Inserat, in: Kinema, 6/18 [6.5.1916], 14; Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 7/47 [1.12.1917], 7; Inserat, in: Kinema, 9/1 [4.1.1919], 15; Inserat, in: National-Zeitung, 1.7.1923, o. S.); **Ciné Hausdorff**, Lausanne und Calprino/Paradiso (Max M. Hausdorff, 1917–1919); **Kosmos-Films A.-G.**, Zürich (C. Meyer-Guggenbühl, 1917) (G. Borle, 1917, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 7/17 [28.4.1917], 4 f.); **Lugano-Film**, Lugano (Alfredo Ernesti, 1917–1920) (Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 7/43 [3.11.1917], 3–7); **Schweizer Film-Industrie A.-G.**, Bern (Oskar J. Walser, Adolf Laubbacher, Gründung im August 1917, Liquidation im Februar 1923) (Inserat, in: Kinema, 8/5 [2.2.1918], 15); **Schweizer National-Film**, Basel (Friedrich Burau, 1918–1920, anschließend Gründung der **Ciné-Photo Co.**, Basel, Friedrich Burau, Franz Schwank, 1922–1923) (ma., Schweizer National-Filme, in: Kinema, 8/35 [31.8.1918], 10; Inserat, in: Kinema, 8/39 [28.9.1918], 14); **Star Films S. A.**, Lausanne (Francesco Florio, 1918–1920) (Inserat, in: Kinema, 8/5 [2.2.1918], 15; Cinématographes, in: Feuille d’Avis de Lausanne, 16.8.1918, 11); **Transatlanta Film Gesellschaft/EWF-Film**, Zürich (Ernst Wilhelm Flegel, Albert Schönhut, 1918–1922) (Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 8/14 [6.4.1918], 5; Inserat, in: Kinema, 8/40 [5.10.1918], 1); **E. Franzos**, Zürich (Ernest Franzos, Oktober 1919–1920) (Inserate, in: Kinema, 9/43 [25.10.1919], 10–13); **Artistic-Films S. A.**, Genf (Woldemar Schultz, Charles Schuepbach, 1920–1926); **Cinématographes Harry**, Genf (Filiale der Cinématographes Harry, Paris, Geschäftsführer Jacquemeond, 1920–1922); **Établissements Georges Petit**, Genf (Filiale der Établissements Georges Petit, Paris, 1920–1922); **Morandini & Cie.**, Luzern (Giovanni und Attilio Morandini, nachgewiesene Aktivität als Verleih 1920–1922); **Eos-Film**, Basel (Robert Rosenthal, Rudolf Fechter, Gründung 1914, nachgewiesene Aktivität als Verleih ab 1921, langjährige Aktivität) (Eos-Film Aktiengesellschaft 1938); **Schweizer Schul- und Volkskino**, Bern (Hermann Hartmann, Milton Ray Hartmann, Carl Ischer, Arist Rollier, Arnold Schrag, Gründung im 1921, langjährige Aktivität) (Hartmann 1941); **Carola Kunstfilm**, Zürich (Carl Rinderknecht, 1922–1926); **Comptoir Cinématographique Armand Massimelli**, Montreux (Armand Massimelli, Lucien Lévy-Lansac, 1922–1923); **Fox-Film**, Genf (Filiale der Fox Film Corporation, New York/Los Angeles/Paris, Gründung 1922, langjährige Aktivität) (L’activité de la 20th Century-Fox 1938); **Leo-Film**, Zürich (Ernst Isenrich, Gründung 1922, nachgewiesene Aktivität bis ca. 1930) (Gerber 2010, 104); **Modernes-Film S. A.**, Genf (1922–1925); **United Artists**, Genf (1922–1926); **First-National**, Zürich (Filiale der Associated First National Pictures Inc., New York, Geschäftsführer Max Stoehr, Gründung im Juli 1923, langjährige Aktivität als Warner Bros. First National Films) (Dumont 1987, 254); **Hess-Film**, Bern (1923–1926); **Majestic-Film**, Genf (Jean Proh-Cursat, Gründung ca. 1923, langjährige Aktivität); **Pandora-Film A.-G.**, Bern (Karl Egghard, Gründung 1923, langjährige Aktivität) (Dr. Karl Egghard 1938; Dumont 1987, 97); **Record-Film S. A.**, Genf (1922–1923); **Terra-Film**, Basel (Henri Rossier, Paul Tschan, 1923).

Ausländische Produktions- und Verleihfirmen, die den Schweizer Filmmarkt direkt versorgten (Auswahl) (div. Inserate, in: Kinema, 8/1 [5.1.1918]–9/43 [25.10.1919]): Hella Moja-Film G.m.b.H., Berlin (1918); Max Mack-Film G.m.b.H., Berlin (1918); Münchner Lichtspielkunst G.m.b.H., München (1918); Sascha Film-Industrie A.-G., Wien (1918);

Exklusivität und die Monopolfilme mit Asta Nielsen

Sowohl der Wechsel vom Filmverkauf zur Filmvermietung als auch die Einführung exklusiver Vorführrechte scheinen in der Schweiz von Pathé Frères angestossen worden zu sein und sind hier schon recht früh, nur wenige Monate nach ihrer Implementierung in Frankreich, nachzuweisen. Im Sommer 1909 erläuterte der Zürcher Jurist Georg Cohn die neuen Geschäftspraktiken:

Mehr und mehr ist es im kinematographischen Verkehr üblich geworden, gewissen Personen für einzelne Länder, Städte oder Etablissements das ausschliessliche Vorführungs- und Verkaufsrecht zu übertragen. Diese Befugnisse werden in den Verträgen der grossen Pariser Compagnie générale [das ist Pathé Frères, A.G.] als *«bénéfice du monopole»* oder als *«l'exclusivité de l'exploitation des films»* bezeichnet. Dabei werden Generalkonzessionäre für ganze Reiche bestellt, die ihrerseits andere wieder als sogenannte Subkommissionäre unter gewissen Bedingungen bestellen.⁵⁶⁵

Weiter schilderte Cohn einen interessanten Rechtsstreit. Die Pathé-Konzessionärin Société Anonyme Omnia in Paris oder ihre Genfer Filiale hatten dem Basler Kinobetreiber Louis Rosenthal wahrscheinlich im Dezember 1907 Pathé-Filme mietweise überlassen und das alleinige Vorführrecht für die Pathé-Produktion auf dem Platz Basel abgetreten.⁵⁶⁶ Rosenthal machte in Werbeinseraten wiederholt auf sein Alleinstellungsmerkmal aufmerksam. Doch im Herbst 1908 zeigte Josef Hansberger, der zuvor erwähnte Verleiher und Kinokettenbesitzer aus Mülhausen, in seinem Basler Etablissement einige Filme, die er von Pathé Frères, Berlin, für den deutschen Markt übernommen hatte. Damit versties Hansberger gegen das Urheberrecht, wie das Basler Appellationsgericht am 28. Juni 1910 nach zwei langwierigen Verfahren klar machte. Der Beklagte wurde zur

Saturn-Film A.-G., Berlin (1918); Cserépy-Film Co. G.m.b.H., Berlin (1919); Dammann-Film G.m.b.H. (1919); Internationaler Film-Vertrieb Deitz & Co., Berlin (1919); Karfiol-Film, Berlin (1919); James Kettler, Berlin (1919); Kowo-Gesellschaft für Filmfabrikation m.b.H., Berlin (1919); Carl Ledermann & Co. G.m.b.H., Berlin (1919); Macht-Film, Berlin (1919); Nivelli-Film-Fabrikation G.m.b.H., Berlin (1919); Richard Oswald-Film G.m.b.H., Berlin (1919); Rex Film Vertriebs-Gesellschaft, Berlin (1919); Rheinische Lichtbild-A.-G., Köln (1919); Stern-Film G.m.b.H. (1919); Filmhaus Hermann Weiss, Berlin (1919).

⁵⁶⁵ Cohn 1909, 31.

⁵⁶⁶ In Zürich warb im Dezember 1909 und im Januar 1910 das Kino Sihlbrücke mit seiner vertraglichen Bindung an Omnia/Pathé. Diese scheint für den Platz Zürich jedoch nicht exklusiv gewesen zu sein, da andere Kinos ebenfalls aktuelle Pathé-Produktionen spielten (Kinematograph Sihlbrücke, Sensations-Programm [Programmzettel], Zürich, 11.12.1909, StArZH, V.E.c.39; Zürcherhof, Programm [Programmzettel], Zürich, 18.12.1909, StArZH, V.E.c.39; Kinematograph Sihlbrücke, Attraktions-Programm [Programmzettel], Zürich, 11.1.1910, StArZH, V.E.c.39).

Leistung von Schadenersatz in der Höhe von 500 Franken verurteilt, da «durch das Bekanntwerden der Tatsache, Rosenthal sei nicht mehr der Einzige, der in Basel Pathé-Bilder vorführe, ein gewisser [...] Schaden erwachsen sein mag».⁵⁶⁷

Auch der Monopolfilmverleih deutscher Spielart, also die exklusive Vermietung intensiv beworbener Einzelfilme, wurde mit einer Verzögerung von wenigen Monaten und einigen Anlaufschwierigkeiten vom Schweizer Handel im Jahr 1912 übernommen.⁵⁶⁸ Dies zeigt unter anderem die Verleihgeschichte der ersten Asta-Nielsen-Filme, die gleich dargelegt werden soll. Zunächst sei noch darauf hingewiesen, dass in einem weiteren Basler Rechtsstreit die rechtliche Konstruktion des Filmmonopolhandels höchstrichterlich bestätigt wurde. In der Auseinandersetzung zweier Schweizer Verleiher stützte das Schweizerische Bundesgericht am 27. November 1915 die Klägerin, deren Rechtsvorgängerin im Juni 1912 das alleinige Vorführrecht eines Films in der Schweiz erworben hatte. Für die Aufführung des nur leicht abgeänderten Films im Januar 1915 wurde ihr Konkurrent, der Kinobetreiber und Verleiher Otto Zubler, schadenersatzpflichtig erklärt.⁵⁶⁹ Der Richterspruch stützte sich auf die Revidierte Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908 (ratifiziert und für die Schweiz in Kraft getreten am 9. September 1910). Der völkerrechtliche Vertrag lässt kinematografischen Erzeugnissen den gleichen Urheberrechtsschutz wie Fotografien vor Vervielfältigung und wie literarischen Werken insbesondere vor unerlaubter Aufführung zukommen, sofern, was nicht infrage stand, der Urheber des strittigen Werks diesem «durch den Plan der Inszenierung oder die Verbindung der dargestellten Begebenheiten» einen «persönlichen und eigenartigen Charakter» verliehen hat.⁵⁷⁰

Die erste in Deutschland als Monopolfilm gehandelte Produktion *AFGRUNDEN* mit Asta Nielsen in der Hauptrolle wurde für die Schweiz von

567 Urheberrecht: Schutz von Kinematographen-Films gegen unberechtigte Vorführungen, in: Entscheidungen des Appellationsgerichts und der Gerichte erster Instanz sowie der Aufsichtsbehörde über das Betreibungs- und Konkursamt des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1, Basel: Krebs: 1911, 203–210, hier 210; vgl. auch Cohn 1909, 31 f., 47 f.; Meier-Kern 1993, 29.

568 Die von Pierre-Emmanuel Jaques beschriebene Eintragung von Monopolfilmen im Register für literarisches und künstlerisches Eigentum des Eidgenössischen Amts für Geistiges Eigentum ab Oktober 1913 war eine nur kurzzeitige Praxis einzelner Verleiher (Literarisches und künstlerisches Eigentum, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 32/14 [19.1.1914], 91; Literarisches und künstlerisches Eigentum, in: Schweizerisches Handelsamtsblatt, 36/177 [27.7.1918], 1229; vgl. auch Jaques 2007, 51).

569 Zubler hatte der Klägerin allerdings nur bescheidene 150 Franken zu entrichten.

570 Urteil der I. Zivilabteilung vom 27. November 1915 i. S. Monopol Film-Verlag Gloria Zubler & Cie, Beklagte, gegen Fata Morgana, Klägerin, in: Entscheidungen des Schweizerischen Bundesgerichts, 41/2 (1915), 749–754, hier 751.

der Zürcher Elektrischen Lichtbühne A.-G. in Deutschland erworben. In einem Inserat machte die Kinobetreiberin und Verleiherin am 13. April 1911 zwar darauf aufmerksam, dass sie den Film exklusiv besitze. Es war ihr bei dieser filmwirtschaftlichen «Premiere» offensichtlich aber noch nicht gelungen, auch die Kinoauswertung monopolartig zu organisieren, denn AFRUNDEN lief in Zürich – sieben Monate nach der dänischen Uraufführung und gut vier Monate nach dem deutschen Kinostart – parallel in vier Kinos.⁵⁷¹ Erst für spätere Asta-Nielsen-Filme konnten auch die Kinobetreiber von Exklusivrechten profitieren. Folglich hob das Kino Radium in einem Inserat vom 24. Januar 1912 für ZIGEUNERBLUT / ZIGEUENERBLUT / AMOUR TZIGANE (DE 1911, Deutsche Bioscop/PAGU, Urban Gad) stolz sein «[a]lleiniges Vorführungsrecht für Zürich» in fetter Schrift hervor.⁵⁷² Dieser Film benötigte für den Weg von Berlin oder Frankfurt a. M. nach Zürich noch dreieinhalb Monate.

Der oben erwähnte Rechtsstreit von 1915 drehte sich um zwei Filme aus der Asta Nielsen/Urban Gad-Serie von 1911/1912 (zu der auch ZIGEUNERBLUT gehörte) und gibt einen Einblick in die verwickelten Verbreitungswege dieser Filme: Die PAGU trat Ende August 1911, einige Tage nach der Berliner Uraufführung, das alleinige Schweizer Verleihrecht für IN DEM GROSSEN AUGENBLICK / IN DEM GROSSEN AUGENBLICK / PUISSANCE MATERNELLE (DE 1911, Deutsche Bioscop/PAGU, Urban Gad) an Jakob Singer ab. Gleichzeitig liess sich dieser unbedeutende Basler Kinobesitzer auch ein Vorkaufsrecht für alle von der Firma in Zukunft produzierten Nielsen-Filme einräumen! Als Singer sein Kino verkaufte, gingen diese Rechte an die Fata Morgana Kinematographen A.-G. der Brüder Rosenthal über, die ebenfalls nicht zu den etablierten Verleihfirmen zählte. Vom Vorkaufsrecht bei der PAGU mindestens einmal Gebrauch machend, erwarb Fata Morgana im Juli 1912 den Film DIE VERRÄTERIN / DIE VERRÄTERIN (DE 1911, Deutsche Bioscop/PAGU, Urban Gad) sieben Monate nach dessen Uraufführung. Rund eineinhalb Monate nach Vertragsabschluss beziehungsweise drei Monate danach (hier könnten die publikumsschwachen Sommermonate eine Rolle gespielt haben) waren IN DEM GROSSEN AUGENBLICK und DIE VERRÄTERIN auf Zürcher Leinwänden zu sehen. Und für zwei der drei erwähnten Filme der Serie von 1911/1912 lassen sich zwei bis vier Wochen nach Zürich zusätzliche Aufführungen in den Städten Bern und/oder Lausanne nachweisen.⁵⁷³ Doch mit der Erstauswertung

571 Lento 2013, 154–156; Lento 2014, 134–153; vgl. auch Gramann/Schlüpmann (Hg.) 2009.

572 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 24.1.1912, 5; vgl. auch Lento 2013, 156; Lento 2014, 148–160.

573 Inserat, in: Berner Tagwacht, 17.2.1912, o. S.; Jaques 2013, 172; Lento 2013, 156; Lento 2014, 149 f.

war der wirtschaftliche Kreislauf von Filmen noch nicht abgeschlossen, besonders dann nicht, wenn es sich um so erfolgreiche Produktionen wie die Nielsen-Streifen handelte. IN DEM GROSSEN AUGENBLICK befand sich spätestens im März 1913 im Besitz der Société des établissements Gaumont S. A., Zürich, und tauchte bereits im Juli 1913 im Verleih des Monopol-Film-Vertriebs Joseph Lang & Co auf.⁵⁷⁴ Schliesslich trat Anfang 1915 auch DIE VERRÄTERIN wieder auf dem Filmmarkt in Erscheinung; doch diesmal hatte die Sache eine Haken. Der Gloria-Verleih von Zubler hatte sich nämlich irgendwo eine Kopie des inzwischen über drei Jahre alten Films beschafft und diese vertrieben (siehe Abb. 13),⁵⁷⁵ ohne die relevanten Rechte abzuklären oder zu berücksichtigen. Dafür bestrafte ihn, wie bereits erläutert, das Bundesgericht.⁵⁷⁶

Wahrscheinlich wurde in der Schweiz erst die Asta Nielsen/Urban Gad-Serie von 1913/1914 in dem für Filmstar-Reihen eigentlich vorgesehenen Modus vertrieben, sprich als komplette Serie und nicht als Einzelfilme: Im Juli 1913 annoncierte die Zürcher Projektions A.-G. Helvetia in der Branchenpresse den Erwerb der Gesamtproduktion von Nielsen-Filmen für die Saison 1913/1914.⁵⁷⁷ Doch auch die Verleihrechte an den Filmen dieser Serie wurden nach der Erstauswertung einzeln weitergehandelt. So bewarb Anfang 1915 Monopol-Films L. Burstein vier Filme aus der Serie.⁵⁷⁸ Und noch 1916 und 1917 verlieh diese St. Galler Firma beispielsweise ENGELEIN / ENGELEIN / LA MIGNONETTE (DE 1913/1914, PAGU, Urban Gad) an Kinos sowohl in Zürich als auch in der Provinz.⁵⁷⁹

574 Inserat, in: Kinema, 3/10 (8.3.1913), o. S.; Inserat, in: Kinema, 3/28 (12.7.1913), 12.

575 Zubler zeigte den Film im Januar in seinem eigenen Basler Kino Odeon und kündigte ihn im März 1915 zum Verleih an – zusammen mit einem Film aus der Nielsen-Serie von 1912/1913, den er seit Sommer 1914 besass. Wenige Tage nach der Ankündigung wurde die Klage eingereicht (Inserat, in: Kinema, 4/28 [4.7.1914], 11; Inserat, in: Kinema, 5/9 [6.3.1915], 14).

576 Urteil der I. Zivilabteilung vom 27. November 1915 i. S. Monopol Film-Verlag Gloria Zubler & Cie, Beklagte, gegen Fata Morgana, Klägerin, in: Entscheidungen des Schweizerischen Bundesgerichts, 41/2 (1915), 749–754.

577 Inserat, in: Kinema, 3/28 (12.7.1913), 13.

578 Inserat, in: Kinema, 5/9 (6.3.1915), o. S.

579 ENGELEIN wurde im Dezember 1917 wahrscheinlich mit französischsprachigen Zwischentiteln in Bellinzona gespielt. Bereits einige Jahre zuvor verlieh Burstein einen anderen Nielsen-Film, DIE ARME JENNY / DIE ARME JENNY (DE 1912, Deutsche Bioscop/PAGU, Urban Gad), dessen Uraufführung ebenfalls schon mehr als drei Jahre zurücklag (Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 5.7.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 4.9.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 11.12.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein).

Der Burstein-Verleih und die Ausgestaltung des (gesamtschweizerischen) Filmmarkts

Ich möchte nun noch einzelne strukturelle Aspekte des Schweizer Filmverleihwesens in den 1910er-Jahren angehen. In erster Linie werde ich dies anhand des gerade erwähnten Verleihs Monopol-Films L. Burstein (siehe Abb. 15) tun, dessen historisches Geschäftsarchiv unlängst wiederentdeckt wurde.⁵⁸⁰ Vergleichend und ergänzend sind auch weitere Quellen mit einzubeziehen.

Die Korrespondenz zwischen Burstein und internationalen Produktions- und Vertriebsfirmen von nicht-fiktionalen Werken und vor allem von Spielfilmen macht deutlich, dass Berlin und Paris für Schweizer Filmverleiher im Krieg die beiden wichtigsten Handelszentren waren. Über Berlin wurde der schweizerische Markt mit nordischen und natürlich deutschen Produktionen versorgt. In der französischen Hauptstadt – der London, was den internationalen Filmhandel im Gesamten anbelangt, den Rang bereits abgelaufen hatte⁵⁸¹ – deckten sich die Schweizer mit französischer, US-amerikanischer und britischer Ware ein.⁵⁸² In der französischen Branchenpresse erschienen denn auch Inserate für US-amerikanische Produktionen, beispielsweise für Filme der Triangle Motion Picture Company, für die sich ein französischer Filmrechthändler «l'exclusivité absolue [...] pour la France et la Suisse entière» gesichert hatte.⁵⁸³ Die italienischen Filme schliesslich wurden von den Schweizer Verleihern in den norditalienischen Städten und in Rom eingekauft, oft direkt bei den Produzenten. London hingegen begann für die Schweiz als Umschlagplatz von Filmen erst nach dem Krieg wichtig zu werden.⁵⁸⁴ Dementsprechend

580 Siehe Einleitung.

581 Sadoul 1952, 43; Thompson 1985, 90.

582 So kam *BRITAIN PREPARED* / *ENGLANDS MILITÄRMACHT* / *L'ANGLETERRE EST PRÊTE* (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House) begleitet von einem französischsprachigen Programmheft mit Gaumont-Logo aus Paris in die Zürcher Kinos (Gaumont, *L'Angleterre est prête* [Programmheft], Paris, Mai 1916, BArch, R 901, 71946). Und die Verantwortlichen für die Galavorstellung des ebenfalls dokumentarisch-propagandistischen Films *U.S. NAVY OF 1915* / *DIE AMERIKANISCHE FLOTTE* / *LA FLOTTE AMÉRICAINNE* (US 1915, Howe) spielten in Bern eine französische Fassung. Offenbar fehlte zunächst die Zeit, den aus Paris eingeführten Streifen mit deutschsprachigen Zwischentiteln zu versehen (Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 18.2.1918, BArch, R 901, 71953).

583 Inserat, in: *Hebdo-Film*, 1/19 (8.7.1916), 6f. Ich danke Loïc Arteaga für den Quellenhinweis.

584 Eines der wenigen Anzeichen, das vor 1918 für eine (zurückhaltende) Schweizer Filmhandelstätigkeit in London spricht, ist der Import eines russischen Films über die Februarrevolution von 1917, den ein unbedeutender Berner Verleih direkt in Grossbritannien erwarb (Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 3.10.1917, BArch, R 901, 71950).

unterhielt Burstein erst ab 1919 enge Geschäftsbeziehungen zu britischen Partnern. Ausserdem verfügte er dann auch über direkte Kontakte in die USA zur Universal Pictures Corporation von Carl Laemmle in New York und war in internationale Film-Deals eingespannt, die bis in den Nahen Osten reichten.⁵⁸⁵

Aus umgekehrter Perspektive betrachtet, spielte die Schweiz für den Film-Export der Staaten, in denen sich die grossen Handelsplätze befanden, eine untergeordnete Rolle. Der Schweizer Anteil am gesamten deutschen Filmexport machte 1912 knapp 4% aus. Für den Anteil am italienischen Export galten ähnliche Zahlen, die mitten im Krieg jedoch kurzzeitig anstiegen.⁵⁸⁶ Und nimmt man den Umstand als Rechengrundlage, dass die deutsche Messter-Film G.m.b.H. bei Henny-Porten-Filmen von total 118 Exportkopien gerade eine einzige für die Schweiz herstellte, liegt der schweizerische Anteil sogar im Promillebereich.⁵⁸⁷

Mit Blick auf die innere Struktur des Schweizer Filmhandels ist festzuhalten, dass wir es mit einem gesamtschweizerischen Markt zu tun haben. In der Westschweiz bildeten sich ab 1913 zwar sprachregionale Fachzeitschriften und Branchenorganisationen (die allesamt nur für kurze Zeit bestanden).⁵⁸⁸ Und bei vielen Verleihfirmen bündelten sich die Geschäftsaktivitäten freilich in der eigenen Region. Aber: Zum einen waren alle (grösseren, in der Deutschschweiz ansässigen) Verleihfirmen, über deren Geschäftspraktiken wir im Detail Bescheid wissen, in mehr als einer Sprachregion tätig. Pathé hatte, wie erwähnt, bis 1910 eine straff organisierte Vertriebsstruktur zur Vergabe exklusiver Vorführrechte in der französisch- und deutschsprachigen Schweiz aufgebaut. Auch Burstein stand spätestens ab 1915 beziehungsweise 1916 mit Westschweizer und Tessiner Kinobesitzern in Kontakt.⁵⁸⁹ Desgleichen machte die Zürcher Max Stoehr Kunst-Films A.-G., die neben der Propagandatätigkeit für Deutschland auch mit normalen Spielfilmen rein kommerziell aktiv war, ab 1917 einige

585 Div. Schreiben, Alexandria/Berlin/London/New York/Paris/Rom/Turin, 1915–1924, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; vgl. auch [Kessler 1918], 34; Thompson 1985, 84.

586 Deutschlands Ein- und Ausfuhr von Kinofilmen im Jahre 1912, in: *Bild und Film*, 3/9–10 (Juli 1914), 236; Thompson 1985, 86 f.

587 Vor dem Krieg waren bei Messter für den Export von Filmen mit dem Star Henny Porten 30 Kopien für Nordamerika, 20 für Russland, 15 für Italien, 15 für Grossbritannien und die britischen Kolonien, 10 für Österreich-Ungarn, 5 für Frankreich und Belgien, 5 für die Länder des Balkans inklusive Rumänien sowie je 1–2 für Dänemark, Japan, die Niederlande, Niederländisch-Indien, Norwegen, Portugal, Schweden, die Schweiz und Spanien vorgesehen (Müller 1994, 170).

588 Siehe Kapitel II.5.

589 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 7.7.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 5.7.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

wenige Geschäfte mit Kinos in der lateinischen Schweiz.⁵⁹⁰ Zum anderen waren fast alle der mittleren und kleineren Verleihfirmen aus der Westschweiz ab circa 1916 an der jeweils am Montag im Zürcher Café Steindl stattfindenden Filmbörse⁵⁹¹ oder im Anzeigenteil der nationalen Fachzeitschrift *Kinema* präsent.⁵⁹²

Meine These von der Existenz eines nationalen Filmmarkts ohne grössere Friktionen entlang der Sprachgrenzen wird auch von der Tatsache gestützt, dass Schweizer Verleiher exklusive Verleihrechte, soweit bekannt, fast immer für das Gebiet der ganzen Schweiz erwarben.⁵⁹³ Dies schliesst jedoch nicht aus, dass die Schweizer Rechteinhaber die Auswertung für bestimmte Gebiete (oder Zeitfenster) gelegentlich an Drittfirmen abtraten.⁵⁹⁴

Ein aussagekräftiger Fall aus den Burstein-Akten, der zunächst als Ausnahme erscheint, bestätigt die Regel, wonach sich das Konzessionsgebiet gewöhnlich auf die gesamte Schweiz erstreckte: Bei den Erwerbsverhandlungen für den Film *MADAME TALLIEN / MADAME TALLIEN / MADAME TALLIEN* (IT 1916, Palatino Film, Mario Caserini/Enrico Guazzoni) zeigte sich der italienische Produzent anfänglich ausserstande, Burstein das Verleihrecht, wie von diesem gefordert, für die ganze Schweiz zuzusichern. Denn der Produzent hatte das Verwertungsrecht für den Kanton Tessin zusammen mit den italienischen Rechten bereits einem Konzessionär in Italien abgetreten. Nach einigem Hin- und Her erklärte sich der italienische Verleiher dann aber bereit, auf den Schweizer Südkanton zu verzichten. Das italienische Unternehmen tat dies offenbar, ohne von Burstein oder vom Produzenten dafür entschädigt zu werden. Die Verhandlungen über den Lyda-Borelli-Film *MADAME TALLIEN* im März 1917 zeigen, dass ein Verwertungsrecht im italienischsprachigen Gebiet der Schweiz für italienische Verleiher nicht besonders attraktiv war, ein Gesamtschweizer Verleihgebiet für schweizerische Verleiher hingegen schon.⁵⁹⁵ Dass Bur-

590 Div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969.

591 Filmbörse, in: *Kinema*, 6/39 (30.9.1916), 6; Filmbörse, in: *Kinema*, 6/40 (7.10.1916), 23; Filmbörse, in: *Kinema*, 6/41 (14.10.1916), 12.

592 Inserat, in: *Kinema*, 5/35 (4.9.1915), 10; Inserat, in: *Kinema*, 6/9 (4.3.1916), o.S.; Inserat, in: *Kinema*, 7/1 (6.1.1917), 18; Inserate, in: *Kinema*, 7/51 (29.12.1917), o.S.

593 Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 14.10.1915, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

594 Mögliche Gründe für die Abtretung von Teilrechten an Subkonzessionäre waren die Minimierung der Investitionskosten oder Vorteile durch die besseren Vertriebsstrukturen lokal etablierter Partner (Inserat, in: *Kinema*, 3/41 [11.10.1913], 10; Vertrag zwischen Christian Karg, Luzern, und Lazare Burstein, St. Gallen, 24.7.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71969).

595 Schreiben der Società Palatino Film, Rom, vom 7.3.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Schreiben der Società Palatino Film, Rom,

stein des Weiteren nicht der einzige Schweizer Verleiher war, der seine Filme an Kinos im Kanton Tessin vermietete, legt der Überwachungsbericht eines deutschen Agenten nahe, der vermerkte, dass bei Kinobesuchen im Tessin hauptsächlich französische und italienische Filme mit französischen Zwischentiteln gezeigt würden. Italienische Filme kamen im Normalfall also auf dem Umweg über St. Gallen, Zürich, Genf oder Lausanne in das Tessin.⁵⁹⁶

Die Monopolverträge Bursteins mit Filmproduzenten oder internationalen Filmvertrieben enthielten neben Angaben zum Übernahmepreis (für den Film und die Rechte), zu den Zahlungsbedingungen (Voranzahlung, Zahlungsstermine), zum Verleihgebiet, zur Anzahl bestellter Kopien (manchmal mit Nennung der Sprache der Zwischentitel) und zu den Lieferfristen teilweise auch feste, auf Gegenseitigkeit beruhende Konventionalstrafen bei Verstößen gegen die Exklusivrechte:

Ich [der Verkäufer] übernehme eine Garantie bei einer Conventionalstrafe von Mk. 2000.- [...], dass ich obigen von mir gekauften Film weder direct noch indirect [nochmals] nach der Schweiz verkaufe. Sie [Lazare Burstein] dagegen verpflichten sich bei derselben Conventionalstrafe diesen Film ausserhalb der Grenzen der Schweiz weder direct noch indirect zu verkaufen noch zu verleihen.⁵⁹⁷

Die Monopolrechte waren teils befristet (auf gut ein Jahr bis drei Jahre), teils unbefristet. Die überlieferten, auf Exklusivität zielenden Verträge betreffen im Übrigen allesamt längere Spielfilme.

Üblicherweise erwarben Verleiher (zusammen mit den Monopolrechten) nur eine Kopie eines Films, die sie dann in der Schweiz verliehen. Erfolgreiche oder Erfolg versprechende Produktionen zirkulierten manchmal in zwei Kopien. Als für Burstein bei MADAME TALLIEN, nachdem die ersten Kinos den Film gebucht hatten, klar war, dass der Film gut laufen würde, bestellte er beim Produzenten eine zweite Kopie, um die deutsch- und französischsprachige Schweiz gleichzeitig zu bedienen.⁵⁹⁸ Nur in ganz

vom 27.4.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

596 Richards, Bericht, Lugano, 10.10.1917, BArch, R 901, 71950.

597 Schreiben von B. Urbach, Berlin, vom 10.6.1915, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; vgl. auch Schreiben von Monopol-Film, Rom, vom 29.6.1915, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Vertrag zwischen Albert Loewenberg, Berlin, und Lazare Burstein, St. Gallen, 19.9.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Vertrag zwischen Tiber-Film, Rom, und Lazare Burstein, St. Gallen, 19.5.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

598 Schreiben von Lazare Burstein, St. Gallen, vom 14.9.1917, an die Società Palatino Film, Rom, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

selteneren Fällen lag ein Film in drei oder vier Exemplaren vor. Dies gilt zum Beispiel für einen der grössten Kassenerfolge der 1910er-Jahre, den opulenten italienischen Antikenfilm *QUO VADIS? / QUO VADIS? / QUO VADIS?* (IT 1913, Cines, Enrico Guazzoni).⁵⁹⁹

Die Preise für eine Filmkopie inklusive alleinigen Verleihrechts in der Schweiz bewegten sich für Burstein in den Jahren 1915 und 1917 auf dem deutschen Markt zwischen 0.95 und 2.25 Mark pro Meter. Das entsprach ungefähr 1.00 bis 1.60 Schweizer Franken.⁶⁰⁰ Der niedrigere Preis galt für ein zwar älteres, aber Erfolg versprechendes Drogen-Drama aus Dänemark, der höhere Preis für die Filme der aktuellen Fern-Andra-Serie, die vollständig zu übernehmen war. In Italien, wo die Preise insgesamt etwas günstiger waren, kaufte Burstein 1916 kurze nicht-fiktionale Filme für 0.30 Lire,⁶⁰¹ fiktionale Star-Vehikel für bis zu 1.50 Lire (0.25 bzw. 1.20 Franken). Die über 2000 Meter lange Kopie von *SPOSA NELLA MORTE! / DIE TODESBRAUT / ÉPOUSE DANS LA MORT* (IT 1915, Tiber, Emilio Ghione) mit der Opernsängerin Lina Cavalieri erwarb Burstein so für umgerechnet rund 2900 Franken. Dazu kamen noch etwa 5% für Reklamematerial (95 Plakate unterschiedlicher Grösse sowie Fotografien). Französische Produktionen scheinen im Krieg ebenfalls verhältnismässig preiswert gewesen zu sein.⁶⁰²

Die Verleihfirmen bestellten die Filme mit Zwischentiteln in einer bestimmten Sprache. Oft kauften sie dazu auch gleich einen «Satz Filmtitel» in einer alternativen Sprache, die vor dem Verleih im entsprechenden Sprachgebiet in den Film hineinmontiert werden mussten. Burstein erwarb bei den italienischen Produzenten zusammen mit den Filmen französischsprachige und deutschsprachige Zwischentitel, wobei er für Letztere die Übersetzung⁶⁰³ einmal selbst anzufertigen hatte. Für manche seiner italie-

599 Inserat, in: *Kinema*, 3/45 (8.11.1913), 13; Joseph Lang 1938; vgl. auch Haver/Jaques 2003, 56.

600 Diese und alle anderen Umrechnungen basieren auf: Schweizerische Nationalbank (Hg.) 1944.

601 Bei Monopol-Film, Rom, unterscheiden sich die Preise für nicht-fiktionale Kriegsfilme (1.00 Lire), für kurze Komödien (1.00) sowie für aktuelle Dramen (1.25) und die entsprechenden Zwischentitel (0.85) jedoch nur unerheblich (Monopol-Film, Rechnung, Rom, 18.9.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein).

602 Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 14.10.1915, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Tiber-Film, Rechnung, Rom, 21.3.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Vertrag zwischen Tiber-Film, Rom, und Lazare Burstein, St. Gallen, 19.5.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; *Machine Films Accessori*, Rechnung, Rom, 3.11.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 11.8.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Montant 1988, 1163.

603 In der öffentlichen Diskussion um das Kino wurden Fehlleistungen der Filmbranche gelegentlich an mangelhaften Übersetzungen von Zwischentiteln festgemacht. Missgriffe bei der sprachlichen Übertragung, grammatikalische Schnitzer, überflüssige Ein-

nischen Filme liess Burstein deutschsprachige und französischsprachige Titel aber auch separat in Deutschland bei einer spezialisierten Firma anfertigen.⁶⁰⁴

Bis 1918 wurden in Schweizer Kinos die Filme im Normalfall mit (einsprachigen) Zwischentiteln in der vor Ort mehrheitlich gesprochenen Sprache aufgeführt. War dies ausnahmsweise nicht der Fall,⁶⁰⁵ konnte sich das Kinopublikum an Programmheften und Programmzetteln orientieren, welche die gezeigten Filme oft begleiteten und mehr oder weniger detailliert resümierten.

Es ist denn auch davon auszugehen, dass die aus verschiedenen Städten überlieferten Programmzettel in zwei Sprachen nicht auf tatsächlich vorgeführte Sprachversionen verweisen, sondern auf das Zielpublikum der jeweiligen Kinos.⁶⁰⁶ Nur selten zeigten Kinos Filme mit Zwischentiteln

deutschungen oder mangelndes politisch-kulturelles Verständnis der dargestellten Länder, Epochen und Gesellschaftsschichten waren die hauptsächlichlichen Kritikpunkte. Seit dem vermehrten Aufkommen von Zwischentiteln um 1910 wurden deren Qualität und Verwendung auch unabhängig von der Übersetzungsproblematik immer wieder kritisiert. Bildungsbürgerliche Kreise und die intellektuelleren Autoren der Branchenpresse sahen schlechte Titel als Fremdkörper im Film und monierten, dass die Titel oft überflüssig, zu weitschweifig, reisserisch oder grammatikalisch schlicht falsch seien. In der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre galten Zwischentitel als unverzichtbarer Notbehelf des visuellen Mediums, der einer «Renaissance» bedurfte. Für Victor Zwicky war das Wort «eine Stütze des Films, die ihm von der Theaterbühne überblieben ist» und, so Zwicky weiter, «wenn es schon eine Stütze sein muss, dann möge es eine gute sein, die nicht nur da ist, weil der Film ohne sie hinken könnte, sondern weil sie ihn zu einer ganz besonderen Marschleistung auf dem Wege des Erfolgs verhelfen will» (Victor Zwicky, *Der Text im Film*, in: *Kinema*, 7/11 [17.3.1917], 3–9, hier 9; vgl. auch X., *Mitteilungen aus dem Publikum*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.9.1912, o. S.; Karl Bleibtreu, *Theater und Kino*, in: *Kinema*, 3/14 [5.4.1913], 1–5; Karl Bleibtreu, *Filmkritik*, in: *Die Ähre*, 2/28 [12.4.1914], 10f.; Victor Zwicky, *Der neue deutsche Detektiv-Film*, 7/2 [13.1.1917], 4–9; Victor Zwicky, *Der Text im Film*, in: *Kinema*, 7/11 [17.3.1917], 3–9; *Der Titel im Film*, in: *Kinema*, 9/18 [3.5.1919], 18; Christian Beyel, *Kinoreform und Gemeindekino*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 [1919], 33–41 und 49–61, hier 39; Dupré la Tour 2005).

604 Schreiben der Società Palatino Film, Rom, vom 7.3.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 6.10.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein. Wie bei den italienischen Geschäftspartnern von Burstein konnten auch bei Pathé und Gaumont Filme mit Zwischentiteln in verschiedenen Sprachen bestellt werden, was die Korrespondenz des Saalspielers Favier mit diesen Firmen belegt (Frauenfelder 2005, 79, 81, 127).

605 Wie erwähnt, wurden im Tessin oft französischsprachige Kopien vorgeführt (vgl. auch Lazare Burstein, *Verleihformular*, St. Gallen, 21.9.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein). Ausserdem verlieh Burstein kurze, nicht-fiktionale Propagandafilme aus französischer Produktion, die im Nebenprogramm liefen, auch in der Deutschschweiz mit französischen Titeln. Höchst wahrscheinlich hätte sich für diese kommerziell unbedeutenden Filme die Anfertigung deutschsprachiger Zwischentitel schlicht nicht gelohnt (Lazare Burstein, *Verleihformular*, St. Gallen, 10.3.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein).

606 Siehe Kapitel II.3.

in zwei (separaten) Sprachen. Dies meist dann, wenn Verleiher die Zwischentitel einer Sprache nicht ersetzen, sondern verschiedene Titelsätze in die Kopie montierten, um den Film unkompliziert in wechselnden Sprachregionen einzusetzen.⁶⁰⁷ Das Berner Kino Zentral besetzte mit deutsch und französisch getitelten Filmen hingegen gezielt eine Marktlücke, die ihm die dort während des Kriegs sehr zahlreich anwesenden Diplomaten boten.⁶⁰⁸

Dass in den 1910er-Jahren lange Zeit einsprachige Titel vorherrschten, zeigt sich auch an den überlieferten Filmen. In der Cinémathèque suisse finden sich nur wenige mehrsprachige Filme aus der Zeit vor dem Kriegsende, wobei in den meisten Fällen ungeklärt ist, ob es sich wirklich um historische Vorführkopien handelt.⁶⁰⁹ Selbst der erste und einzige offizielle Schweizer Propagandafilm *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs), der im Kontext obrigkeitlicher Versuche zur Stärkung der nationalen Einheit entstand und bei dem zweisprachige Titel gleichsam als typografisches Symbol für eine Annäherung der Sprachregionen einen politischen Sinn gehabt hätten, verfügte bei seiner Erstaufführung höchstwahrscheinlich nur über separate Zwischentitel.⁶¹⁰ Erst in den Jahren ab 1918 setzten sich in der Schweiz (gemischte) mehrsprachige Titel langsam durch. Entsprechend liess auch Burstein ab Ende 1919 deutsche Filme in Deutschland mit «kombinierten deutsch-französischen Titeln» versehen.⁶¹¹ Diese

607 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 26.8.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; vgl. auch Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 2/28 (12.4.1914), 10f.

608 Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 27.2.1916, 8; vgl. auch Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 5.9.1917, 6.

609 Auch die meisten Filme aus der überlieferten historischen Filmsammlung von Abbé Joye (heute im British Film Institute National Archive) weisen einsprachige, mehrheitlich deutsche Zwischentitel auf. Der katholische Basler Jugendseelsorger Joseph Alexis Joye hatte sich bis zu seinem Tod im Jahr 1919 auf dem deutschen und dem schweizerischen Secondhand-Markt mit einer grösseren Anzahl von Filmen eingedeckt, die er an populärwissenschaftlichen Vorträgen und in der Sonntagsschule vorführte (Cosandey 1993, 12f.; The Turconi Project, <http://www.cinetecadelfriuli.org/progettoturconi> [10.2.2013]; siehe Fussnote 446). Der Film *LE VIEUX SERGENT / DAS KIND VON CHAMONIX / LE VIEUX SERGENT* (FR 1914, Odéon?, Paul Landrin) ist eine Ausnahme. Die Kopie aus der Joye-Sammlung, es handelt sich ziemlich sicher um die originale Schweizer Vorführkopie, enthält separate deutsche und französische Zwischentitel. Der Film kam in Deutschland wahrscheinlich nicht zur Aufführung. Sicher vertrieb der Monopol-Film-Verlag Gloria Zubler & Cie. in Basel den Streifen, nachdem er noch vor Kriegsausbruch in der Westschweiz zu sehen war, ab Sommer 1915 unter dem Titel *DAS KIND VON CHAMONIX* in der deutschsprachigen Schweiz. Nach der kommerziellen Auswertung verkaufte dieser Verleih den Film wohl an den filmbegeisterten Priester (Au Kursaal, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 16.5.1914, 4; Inserat, in: *Kinema*, 5/28 [17.7.1915], 10; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> [10.2.2013]).

610 Siehe Kapitel III.2.

611 Omnia-Film, Rechnung, Berlin, 16.4.1920, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; vgl. auch Express Filmtitel Gesellschaft, Rechnung, Berlin, 9.1.1920, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

neue filmische oder kinematografische Praxis, die im heutigen Kino in den deutsch- und französischsprachigen Untertiteln fortlebt, hatte allerdings einen ausländischen Ursprung: Nach dem Einmarsch französischer Truppen im Elsass im November 1918 zeigten französische Propagandaorganisationen dort die offiziellen Kriegsfilme der Section Cinématographique de l'Armée (SCA) mit kombinierten französisch-deutschen oder französisch-elsässischen Zwischentiteln.⁶¹² Pathé brachte Filme für die zurückgewonnenen Gebiete ebenfalls gemischt in Französisch und Deutsch heraus. Ab Sommer 1919 wurden diese Versionen mit gemischtsprachigen Titeln von Pathé auch in der Schweiz verliehen, was hierzulande als gewöhnungsbedürftige Neuerung wahrgenommen wurde: «[Es] ist zu erwähnen, dass die Firma Pathé damit begonnen hat, die [...] Films, welche auch im Elsass gezeigt werden sollen, mit französisch-deutschem Text zu versehen. Um das Publikum an diese Neuheit zu gewöhnen, erscheint vor Beginn der Vorführung auf der Leinwand eine Erklärung.»⁶¹³

Zurück zu den Usancen im Schweizer Verleihwesen: Burstein verlieh an Kinobetreiber sowohl längere Einzelfilme als auch ganze Programme, die aus einem bis zwei längeren und einem bis vier kurzen Filmen bestanden.⁶¹⁴ Kinos in ländlichen Gegenden übernahmen meist geschlossene Programme. In den entsprechenden Verträgen und Kostenvoranschlägen waren aber immer nur die längeren Hauptfilme aufgeführt. Offensichtlich wählten viele Kinobetreiber bei ihrer Programmgestaltung nur die längeren Filme aus; die Begleitfilme waren von untergeordneter Bedeutung und wurden vom Verleih zusammengestellt. Die kurzen Humoresken oder nicht-fiktionalen Werke des Beiprogramms fielen auch finanziell kaum ins Gewicht, denn die Meterpreise waren deutlich tiefer als bei den Langfilmen.⁶¹⁵ Insbesondere für Kinobesitzer in der Provinz, die oft nur am Wochenende spielten, muss es schwierig oder zu aufwendig gewesen sein, sich einen detaillierten Überblick über das aktuelle Filmangebot zu

612 Gozillon-Fronsacq 2003, 216–218; Véray 1995^b, 41. Bei den im *Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense* in Ivry-sur-Seine archivierten Kopien von *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE / LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* (FR 1917, SCA), *LES ANNALES DE LA GUERRE* n° 75 (FR 1918, SCA) und *LES ANNALES DE LA GUERRE* n° 81 (FR 1918, SCA) mit französisch-deutschen oder französisch-mundartlichen Zwischentiteln handelt es sich also nicht um Kopien, die für den Schweizer Markt hergestellt wurden.

613 Adolf Müller, Bericht, Bern, 9.9.1919, BArch, R 901, 71970; vgl. auch Adolf Müller, Bericht, Bern, 28.11.1919, BArch, R 901, 71970.

614 Auch Joseph Lang verlieh Filme «einzeln und im Programm» (Inserat, in: *Kinema*, 3/28 [12.7.1913], 12).

615 Je nach Preislage des Hauptfilms bewegten sich die Meterpreise des Beiprogramms bei rund 15 bis 50% der Preise für den Hauptfilm (Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 22.2.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 22.7.1918, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein).

verschaffen. Manche waren auf eine vertrauensvolle Zusammenarbeit mit den Verleihfirmen angewiesen und überliessen diesen die Filmauswahl weitestgehend. Ein Kinobesitzer aus Lugano mit eher vagen, lediglich am italienischen Film-Startum orientierten Auswahlkriterien schrieb Burstein: «Veuillez me préparer de beaux programmes soit des Borelli, Pina Menicelli, Lina Cavaliere et *Francesca Bertini*. Choisissez des films qui fassent de l'éclat.»⁶¹⁶

Für die Preisgestaltung bei den längeren Filmen, das sind vor allem Dramen, waren unterschiedliche Faktoren ausschlaggebend: Zunächst gab es Werke, die per se eine höhere Attraktivität aufwiesen als andere, was oft vom Mitwirken beliebter Schauspielerinnen und Schauspieler abhing, aber auch mit einer spektakulären Themenwahl oder besonderen Schauwerten zu tun haben konnte.⁶¹⁷ Dann kam es darauf an, ob ein Film in der gleichen Ortschaft schon einmal oder gar mehrmals gespielt worden war. Des Weiteren verloren Filme auch unabhängig von den nach Spielwochen gestaffelten Mietpreisen mit zunehmendem Alter an Wert. Schliesslich scheint Burstein auch die finanziellen Rahmenbedingungen und Möglichkeiten des Vorführbetriebs berücksichtigt zu haben. Im Dezember 1916 verlangte er für Filme, die in Zürich als Erstaufführung ins Kino kamen, rund 0.10 bis 0.40 Franken pro Meter und Woche; für Filme «[i]n 3. Woche» waren es 0.10 bis 0.20 Franken. Den teuersten dieser Film, *LA VALANGA DI FUOCO / FEUERLAWINE / L'AVALANCHE DE FEU* (IT 1915, Ambrosio) mit Alberto Capozzi, mietete vier Monate später auch das Genfer Kino Apollo; jetzt kostete er ebenfalls als lokale Erstaufführung nur noch 0.20 Franken. Bei diesen Meterpreisen beliefen sich anspruchsvolle Wochenprogramme von rund 2600 Metern Länge auf bis zu 700 Franken. Doch auch preissensiblere Betriebe wurden bedient. Sie fanden bei Burstein Ramschprogramme für unter 200 Franken. Kinos mit Wochenendbetrieb bezahlten für zwei Spieltage im günstigsten Fall noch 45 Franken. Zum Mietpreis für die Programme kamen manchmal noch Kosten für Werbematerial von bis zu 20 Franken hinzu, was in der Regel 5 bis 10% des Filmpreises entsprach.⁶¹⁸

616 Schreiben von Georges Favre, Lugano, vom 24.8.1917, an Lazare Burstein, St. Gallen, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein, Hervorhebung im Original.

617 Die Uraufführung von *AMERIKA EUROPA IM LUFTSCHIFF / AMERIKA-EUROPA IM LUFTSCHIFF* (DE 1913, Eiko, Alfred Lind) lag schon über ein Jahr zurück und im Film wirkten keine Stars mit, dennoch war für den Film ein stolzer Meterpreis von circa 0.45 Franken für eine Spielwoche in Zürich zu entrichten (Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 10.12.1914, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein).

618 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 8.10.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 27.11.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 28.3.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 2.12.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular,

Nationale Zusammensetzung des Filmangebots

Untersucht man den Schweizer Filmmarkt, interessieren auch die Anteile der verschiedenen Produktionsländer. Eine systematische Auswertung auf der Grundlage von Inseraten wäre sehr aufwendig. Wägt man jedoch die vorliegenden historischen Schätzungen und Analysen der deutschen und schweizerischen Filmbranche, der deutschen und US-amerikanischen Behörden sowie eine moderne lokalthistorische Analyse (zur Stadt Baden) vorsichtig gegeneinander ab, so lassen sich die Länderanteile im zeitlichen Verlauf abschätzen.⁶¹⁹ Die im Folgenden genannten prozentualen Anteile verstehen sich als zwar fundierte, aber dennoch eher grobe Schätzung und beziehen sich auf die Anzahl der in den kommerziellen Kinos der Schweiz aufgeführten Hauptfilme eines Programms: Der Anteil Deutschlands an diesen Filmen sank im Laufe des Kriegs von anfänglich 30% kontinuierlich auf 25% im Jahr 1918, um in den frühen 1920er-Jahren wieder auf den Anfangswert anzusteigen. Doch bereits vor Mitte des Jahrzehnts schrumpfte der Anteil abermals, und zwar rapide auf die Hälfte.⁶²⁰ Der Anteil Frankreichs war bereits vor 1914 im Sinken begriffen, lag bei Kriegsausbruch bei gut 30%, brach danach um rund die Hälfte ein und stabilisierte sich 1916 bei 20%. Bei dieser Marke blieb die Produktion Frankreichs im Jahr 1918 und bis Mitte der 1920er-Jahre. Die US-Filme eroberten den Schweizer Markt richtiggehend, wie sie es auch im übrigen Europa taten (dort aller-

St. Gallen, 30.12.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 12.1.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Verträge zwischen Lucien Lévy-Lansac, Genf, und Lazare Burstein, St. Gallen, 23.4.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 11.12.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

619 Grundlagen für alle Schätzungen betreffend die Anteile der Produktionsländer am Schweizer Filmangebot: Wilhelm Tell, Schweizer-Kino-Interessen, in: Der Kinematograph, 11/531 (28.2.1917), o.S.; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 18.2.1918, BArch, R 901, 71953; Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; BUFA, Tätigkeitsbericht, Berlin, 21.4.1918, BArch, R 901, 71955; Kaiserlich Deutsches Konsulat, Bericht, Basel, 5.7.1918, BArch, R 901, 71967; Kaiserlich Deutsches Konsulat, Bericht, Basel, 3.10.1918, BArch, R 901, 71967; Schreiben des Deutschen Konsulats, Basel, vom 7.4.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72098; Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 7.7.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71953; Schreiben von Hans Korger/Schweizerische Film-Genossenschaft Alpina, Zürich, vom 3.10.1923, an das Deutsche Generalkonsulat, Zürich, inkl. Anlage, PA AA, Zürich 86; Karl Erny, Schweizer Verleihpreise, in: Der Kinematograph, 19/947 (12.4.1925), 24; Schneider 1986, 144–149; Thompson 1985, 84; vgl. auch Cosandey 2002, 36.

620 Dieser Zerfall hing mit der Krise der deutschen Filmindustrie zusammen, die durch das Ende der Hyperinflation 1923/1924 ausgelöst wurde. Die Währungsstabilisierung machte die deutschen Filme auf dem internationalen Markt wieder teurer (vgl. auch Thompson 1985, 105 f., 127; Thompson/Bordwell 2003, 112 f.).

dings teilweise früher).⁶²¹ Von unter 5% im Jahr 1914 stieg der US-amerikanische Anteil gleichmässig auf 15% im Jahr 1918 und um weitere fünfundzwanzig Prozentpunkte in den folgenden sechs Jahren. Die italienischen Filmfirmen sicherten sich zu Kriegsbeginn 15% des Schweizer Markts, füllten die Lücke, die der französische Produktionseinbruch hinterlassen hatte, und bauten ihren Anteil mitten im Krieg kurzfristig auf 25% aus, um bis 1918 auf einen Wert von 10% und in den folgenden vier Jahren nochmals um die Hälfte zurückzufallen. Auch Dänemark rutschte während des Kriegs von 10% auf unter 5% und konnte sich in den 1920er-Jahren nicht mehr erholen. Die restlichen 10 bis 25% teilten sich in der Kriegszeit die Produktionsländer Grossbritannien, Österreich-Ungarn sowie Belgien, die Niederlande, Norwegen, Russland, Schweden, Spanien und die Schweiz. Auf die schweizerische Filmproduktion, die anteilmässig kaum ins Gewicht fiel, werde ich weiter unten in einem kurzen Exkurs eingehen.

Bei der nationalen Zusammensetzung des Filmangebots in der Schweiz existierten beträchtliche sprachregionale Unterschiede. Sie hingen in erster Linie mit den in den verschiedenen Landesteilen vorherrschenden politisch-kulturellen Präferenzen und Abneigungen zusammen.⁶²² Vor August 1914 wurden in der Westschweiz zwar gelegentlich deutsche Filme vorgeführt und, wie in der Deutschschweiz, warb der Name des dänischen Filmstars Asta Nielsen zuverlässig für deutsche Produktionen.⁶²³ Doch die «germanischere» der beiden grossen in Deutschland tätigen Miminnen, Henny Porten (siehe Abb. 24), war in der Öffentlichkeit der lateinischen Schweiz kaum präsent. Eine der wenigen Ausnahmen bildeten die Inserate für *DER FEIND IM LAND* (DE 1913, Messter, Curt A. Stark). Der Film «avec la populaire et sympathique artiste Henny Porten» erzählte eine tragische Geschichte aus dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870–1871 und lief in der Westschweiz unter dem Titel *CŒUR HÉROÏQUE* oder – grammatikalisch fragwürdig – als *HÉROÏSME DE FRANÇAISE*.⁶²⁴ Im Ersten Weltkrieg akzentu-

621 Während im Vorkriegsdeutschland der Anteil US-amerikanischer Filme an den Programmhöhepunkten mit rund 10% höher war als auf dem Schweizer Markt, lag der Wert in den frühen 1920er-Jahren infolge des Kriegs erwartungsgemäss tiefer als in der Schweiz, um dann aber wieder schnell das Schweizer Niveau zu überholen (Garncarz 2010, 187; Thompson/Bordwell 2003, 113). In Frankreich setzte der Boom amerikanischer Filme ebenfalls früher ein als in der Schweiz und war intensiver (Abel 1987, 5–12; Garçon 2006, 32–43; Sadoul 1952, 49f.; Stokes/Costa de Beauregard 2010; Thompson 1985, 86–90).

622 Siehe Kapitel III.2 und III.8.

623 Jaques 2013.

624 Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 16.5.1914, 16; vgl. auch Royal Biograph, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 23.9.1913, 22; Inserat, in: Gazette de Lausanne, 9.2.1914, o. S.; Inserat, in: Le Confédéré, 12.6.1914, o. S.; Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 19.6.1914, 23.

ierte sich die Ablehnung deutscher Filme.⁶²⁵ Dementsprechend bewarb das Kino Théâtre Lumen in Lausanne im Sommer 1917 den Asta-Nielsen-Film *DIE EWIGE NACHT / DIE EWIGE NACHT / NUIT ETERNELLE* (DE 1915/1916, PAGU, Urban Gad) als dänische Produktion!⁶²⁶ Der Trick der Umetikettierung funktionierte aber auch anders herum. Der umtriebige Genfer Kino-unternehmer Adelardo Fernández Arias hatte im Mai 1918 die italienische Produktion *CHRISTUS / CHRISTUS / CHRISTUS* (IT 1916, Cines, Giulio Antamoro) für Genf erworben und dort im Voraus das Grand Théâtre gemietet. Als in der lokalen Presse der aufwendige Bibelfilm als «boche» diffamiert wurde, kündigte die Theaterleitung den Mietvertrag. Die Vorstellung fiel ins Wasser. Fast zwei Jahre und zahlreiche Presseberichte später wurde das Theater in dritter Instanz wegen Vertragsbruch zu einer Schadenersatzzahlung verurteilt, obwohl den Richtern klar war: «Les coupables, ce sont les journaux genevois».⁶²⁷ Die öffentliche Kampagne gegen den angeblich deutschen Film war übrigens von Arias' lokalem Konkurrenten Louis Ador losgetreten worden.⁶²⁸ Überblickt man die Aktivitäten Deutschschweizer Verleihfirmen im Tessin und in der Westschweiz, tritt das Fehlen deutscher Filme ebenfalls klar zutage: Burstein verlieh während des Kriegs abgesehen von den überall beliebten Detektivfilmen um Stuart Webbs⁶²⁹ und einem Asta-Nielsen-Film in den südlichen und westlichen, alliiertenfreundlichen Landesteilen keine Produktionen der Mittelmächte.⁶³⁰ Ähnlich Max

625 Einige Zeit nach dem Krieg normalisierte sich die Situation wieder. 1920 stellte die deutsche Diplomatie einen Trend zur vermehrten Aufführung deutscher Filme in der Westschweiz fest, der von *MADAME DUBARRY / MADAME DUBARRY / MADAME DUBARRY* (DE 1919, PAGU, Ernst Lubitsch) eingeläutet worden sei (Schreiben des Deutschen Konsulats, Basel, vom 7.4.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72098; Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 7.7.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71953). Diese Produktionen wurden auch in der Westschweiz wieder offen als deutsche Filme gespielt und kamen bei Kritik und Publikum teilweise sehr gut an (P., Au biograph, in: Feuille d'Avis de Lausanne 23.5.1922, 4; Jacques Béranger, Der deutsche Film in der Schweiz, in: Der Kinematograph, 17/860–861 [19.8.1923], 15).

626 Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 14.7.1916, 10.

627 Le procès Christus Arias-Chabance à Genève, in: Schweizer Cinéma Suisse, 2/9 (6.3.1920), 18f.

628 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 26.8.1918, BArch, R 901, 71967; Aus dem Gerichtssaal, in: Neue Zürcher Zeitung, 1.6.1919, o.S.; Tribunaux, Journal de Genève, 21.4.1920, 4.

629 Filme mit der Figur des Meisterdetektivs Stuart Webbs, wie *DER BRIEFÖFFNER / DER BRIEFÖFFNER / LE COUPE-PAPIER* (DE 1916, Webbs, Adolf Gärtner), wurden in der Westschweiz unter der Überschrift «Le célèbre détective anglais Stuart Webbs dans...» angekündigt. Das war nicht gelogen, aber zumindest irreführend, da weitere Hinweise auf das Produktionsland fehlten (Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 10.10.1916, 6).

630 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 7.7.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 21.9.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 22.2.1918, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

Stoehr: Er vertrieb in der Zeit von Mitte 1917 bis Kriegsende gerade einmal zwei deutsche Unterhaltungsfilme in die französisch- und italienischsprachigen Städte Genf und Lugano.⁶³¹

In der deutschsprachigen und damals tendenziell deutschfreundlichen Schweiz gab es hingegen keine auch nur annähernd vergleichbare Einschränkung der aufgeführten Filme auf Produktionen aus ‹befreundeten› Nationen. Der Beamte der deutschen Gesandtschaft in Bern hatte nicht unrecht, als er in einem Bericht nach Berlin notierte:

Die tatsächliche Situation ist ja, dass die Westschweiz im allgemeinen nur Ententefilme spielen, während die Ostschweiz [hier ist die Deutschschweiz gemeint] absolut keinen Unterschied macht, welcher Herkunft das Bild ist, solange dessen Tendenz nur nicht für die eine oder andere Seite beleidigend wirken kann.⁶³²

Auch von Stadt zu Stadt sind innerhalb der gleichen Sprachregion gewisse Abweichungen festzustellen, was die Anteile der Produktionsländer am Filmangebot anbelangt. Während beispielsweise Basler Kinobetreiber mehr französische Filme spielten, liefen in Zürich kurz vor Kriegsende überproportional viele deutsche Streifen als Programmhöhepunkte.

Schliesslich variierte das Filmangebot auch in den unterschiedlichen Kinos einer Stadt. Abgesehen von politischen Einflüssen (im Krieg besaßen ausländische Propagandaorganisationen bestimmte Kinos), von der Programmausrichtung auf bestimmte Zielpublika und von vertraglichen Bindungen (Verleihfirmen übernahmen exklusiv die Gesamtproduktion einer Herstellerfirma oder Kinos buchten ganze Filmserien) waren zwischen Produktions-, Distributions- und Vorführbetrieben mit der Zeit eingespilte Geschäftsbeziehungen entstanden. So hatte Burstein gute Kontakte zu Filmfabrikanten und -händlern in Rom und Turin, deren Filme er – zusammen mit seinem breiten Angebot von Unterhaltungsprodukten aus Deutschland, Dänemark, Frankreich und den USA – an seine Stammkundschaft verlieh.⁶³³

631 Der Verleih von Filmen für Hunderte von Aufführungen ist in der Periode von Juli 1917 bis Februar 1919 fast lückenlos dokumentiert. Bei den erwähnten deutschen Produktionen handelte es sich um *DIE RÄTSELHAFTE FRAU / DIE RÄTSELHAFTE FRAU* (DE 1915, Deutsche Bioscop, Walter Schmidhässler) und *DIE GEHEIMNISVOLLEN STRAHLEN / DIE GEHEIMNISVOLLEN STRAHLEN* (DE 1916, Deutsche Bioscop, A. Trübner). Daneben verlieh Stoehr auch einige US-amerikanische Werke in die Westschweiz (div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BACh, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969).

632 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 9.4.1918, BACh, R 901, 71955.

633 Joseph Langs Iris-Films A.-G. sowie Paul Schmidt, beide in Zürich, hatten sich desgleichen auf italienische Produktionen spezialisiert (Inserat, in: *Kinema*, 6/18 [6.5.1916], 14; Inserat, in: *Kinema*, 7/7 [17.2.1917], 25–30; siehe Kapitel III.2).

Was das Gesamtvolumen des Schweizer Markts anbelangt, ist von einem Rückgang der von allen Produktionsländern zusammen angebotenen Filme bei Kriegsbeginn auszugehen. Bis zum Kriegsende waren dann die Verhältnisse auf tieferem Niveau einigermassen stabil, worauf auch die jährlich ungefähr gleich bleibende Anzahl der in Luzern neu zensurierten Filme hindeutet.⁶³⁴ Sicherlich kam es im Krieg in Sachen Film aber zu keinen gravierenden Versorgungsengpässen, zumal die Nachfrage nach Filmen wegen der eingeschränkten Kinoöffnungszeiten gesunken war. Und mit Ausnahme des französischen Ausfuhrverbots im Frühjahr 1918 waren auch die Grenzen für den Filmverkehr grundsätzlich offen.⁶³⁵

Exkurs: Die schweizerische Filmproduktion bis 1920

Die Schweizer sahen im Kino während der 1910er-Jahre – geradeso wie heutzutage – grossmehrheitlich ausländische Filme. Der Anteil der inländischen Produktion an den Programmhöhepunkten dürfte in der Kriegszeit bei rund 1% sehr tief gelegen haben. Nimmt man jedoch die zahlreichen, das Programm vervollständigenden kürzeren Titel hinzu, ist von einem deutlich höheren Schweizer Anteil von 5 bis 10% im Jahr 1918 auszugehen. Hans Korger schätzte den Anteil von Schweizer Produktionen bei den nicht-fiktionalen, meist kürzeren Filmen im Jahr 1922 gar auf 14%.⁶³⁶

Dies ist eine quantitative Einschätzung. Dass das marginale einheimische Filmschaffen <qualitativ> einen viel grösseren Stellenwert besass, werde ich an anderer Stelle noch genauer erläutern: Das Schweizer Publikum, die Presse und verschiedene Interessengruppen massen dem Schweizer Film speziell in den Jahren nach 1917 nämlich eine besondere ideologische Bedeutung und einen aussergewöhnlichen hohen Wert zu. Nachdem Wanderkinos, wie erwähnt, schon sehr früh Lokalaufnahmen hergestellt hatten und im Vorfeld der Schweizerischen Landesausstellung von 1914 einige Unternehmen im Bereich der Auftragsfilmproduktion entstanden waren,⁶³⁷ hatten die diskursiven Verschiebungen um 1917 Anteil an einem

634 Die Zahlen liegen leider nur lückenhaft vor. Die Anzahl der von der kantonalen Filmkontrolle geprüften Filme lag bis sicher 1916 bei rund 1000 Filmen pro Jahr. 1913 war sie wohl höher gewesen, wie die höhere Zahl geschnittener und verbotener Filme vor dem Krieg nahelegt (Eberli 2012, 174).

635 Siehe Kapitel III.2.

636 Im Vergleich zu den weiter oben genannten Prozentzahlen läge vermutlich auch der französische Anteil am Schweizer Markt höher, wenn auf die Anzahl der Hauptfilme plus die kürzeren Beifilme abgestellt würde. Dies gilt sicherlich bis in die späten 1910er-Jahre. Danach scheint sich das Verhältnis hinsichtlich der gesteigerten deutschen Kulturfilmproduktion umzukehren.

637 Siehe Kapitel II.2.

Gründungsschub von Schweizer Filmfirmen im Zeichen eines aufkommenden schweizerischen Nationalismus.⁶³⁸

Tabelle 3 Bedeutende Filmproduktionsunternehmen in der Schweiz (1920)⁶³⁹

Name	Geschäftssitz	Besitzverhältnisse	Bemerkungen
Eos-Film	Basel	Robert Rosenthal, Rudolf Fechter (bis 1920)	Beteiligung von Robert Rosenthal an Vorgängerfirma Fata Morgana Kinematographen A.-G. ca. 1911–1916; Gründung der Eos-Film im Mai 1914; Filmproduktion, Filmentwicklung, Filmfärbung, Herstellung von Zwischentiteln und Vorführkopien, Rohfilmverkauf und Verleih (ab 1921); langjährige Aktivität
Iris-Films A.-G.	Zürich	Joseph Lang	Gründung im März 1913 als Monopol-Film-Vertrieb Joseph Lang & Co. (bis Dezember 1915); Verleih, Filmproduktion (ab 1916), Filmentwicklung, Filmfärbung, Herstellung von Zwischentiteln und Vorführkopien, Herstellung von Werbedias, Rohfilmverkauf, Verkauf von Kinoapparaten und Zubehör; langjährige Aktivität ⁶⁴⁰
Burlingham Films	Montreux	Frederick Burlingham	nachgewiesene Aktivität in der Schweiz ab 1913, Gründung im Mai 1916, Übersiedelung in die USA 1918 ⁶⁴¹
Lips-Film	Basel	Konrad Lips, Marie Lips	nachgewiesene Aktivität ab 1915; wechselnde Firmenbezeichnungen: Schweizer Express-Film (1916–1918), Konrad Lips, Firma Lips & Bienz, Lipsfilm, Filmlips, Schweizerische Filmwerke (K. Lips); langjährige Aktivität ⁶⁴²
Schweizer Film-Industrie A.-G.	Bern	Oskar J. Walser, Adolf Laubbacher	Gründung im August 1917, auch als Verleih tätig, Liquidation im Februar 1923 ⁶⁴³

638 Siehe Kapitel III.2.

639 Alfred Gehri, *Notre enquête sur le film suisse*, in: *Revue Suisse du Cinéma*, 2/24 (20.3.1920) und 2/25 (27.3.1920), 1 f. und 1 f.; Adressen, in: *Schweizer Cinéma Suisse*, 2/17 (1.5.1920), 16; Henri Berlie, *Pour une industrie suisse du cinéma aux Suisses*, in: *National-Zeitung*, 1.7.1923, o.S.; Dumont 1987; Zimmermann/Jaques 2011.

640 Joseph Lang 1938; Zürich, in: *Kinema*, 5/50 (18.12.1915), 4; Inserat, in: *Kinema*, 6/21 (27.5.1916), 10.

641 Ein Kinematograph auf dem Matterhorn, in: *Kinema*, 3/20 (19.7.1913), 11; Inserat, in: *Kinema*, 7/37 (15.9.1917), 12 f.; Paul E. Eckel, *Burlingham-Films*, in: *Kinema*, 7/40 (13.10.1917), 8; Die gekurbelte Lawine, in: *Kinema*, 9/5 (1.2.1919), 5; Cosandey 1997; Turvey 2007.

642 Inserat, in: *Kinema*, 6/47 (25.11.1916), 10; Inserat, in: *Kinema*, 7/37 (15.9.1917), 1; Inserat, in: *Kinema*, 8/10 (9.3.1918), 8 f.

643 G. Borle, *Verbands-Nachrichten*, in: *Kinema*, 7/39 (6.10.1917), 1 f.

Name	Geschäftssitz	Besitzverhältnisse	Bemerkungen
Schweizer National-Film	Basel	Friedrich Burau	nachgewiesene Aktivität 1918–1920, auch als Verleih tätig ⁶⁴⁴
Ad Astra-Aero A.-G.	Zürich	Alfred Comte, Walter Mittelhozer	Gründung im Februar 1919 als Studer, Mittelholzer & Compte Aero (bis 1920), fotografische und filmische Flugaufnahmen, langjährige Aktivität
Cimas-Films	Lausanne	Joë Francys	Gründung 1919, nachgewiesene Aktivität bis 1922
Eagle Film Enterprise	Bern	Hermann Hartmann, Milton Ray Hartmann	Gründung 1919, Liquidation 1920/1921 ⁶⁴⁵
Tombet Films	Genf	Léon Tombet	Gründung im Herbst 1919; Filmproduktion, Filmentwicklung, Herstellung von Zwischentiteln und Vorführkopien; nachgewiesene Aktivität bis 1920 ⁶⁴⁶

644 ma., Schweizer National-Filme, in: Kinema, 8/35 (31.8.1918), 10; Inserat, in: Kinema, 8/39 (28.9.1918), 14.

645 Hartmann 1970, 21–28.

646 Inserat, in: Schweizer Cinéma Suisse, 2/13 (13.4.1920), 6.

Weitere Produktionsfirmen, teilweise mit nur kurzzeitiger Aktivität (1914–1924): **Lumen-Film/Lumen-Werke**, Lausanne/Madiswil (Albert Roth-de Markus, nachgewiesene Aktivität 1908–1916) (La première fabrique de films cinématographiques en Suisse, in: Kinema, 2/49 [7.12.1912], 577 f.); **Lémania Films**, Genf (R. Maistre, 1913–1915); **Schweizerische Schul- und Privat-Kinogesellschaft**, Zürich (Rudolf Bosshardt, 1913–ca. 1917); **Globetrotter Films E. G.**, Zürich (Franz Romeiser, Gründung im September 1913, nachgewiesene Aktivität bis 1918, auch als Verleih tätig) (Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 5/14 [10.4.1915], 3); **Talia-Film**, Locarno (Filiale der Talia Film, Mailand, Geschäftsführer Pietro Fanciulli, 1915); **Rosa-Film**, Lugano (Filiale der Rosa Film, Mailand, 1916); **Lugano-Film**, Lugano (Alfredo Ernesti, 1917–1920, auch als Verleih tätig); **Sensational Film**, Lancy (Alfred Lind, Armando Vay?, 1918–1922); **Schweizerfilm National**, Zürich (A. J. Lüthy, 1918); **Républic-Films**, Bern (Louis-Marc Regamey, 1920); **Schweizer National-Cinema**, Rapperswil (Willy Leuzinger, 1920–1929) (Lewinsky 2000); **Société Générale d'Entreprises Cinématographiques S. A.**, Plainpalais (Lucien Lévy-Lansac, 1921); **Schweizer Schul- und Volkskino**, Bern (Hermann Hartmann, Milton Ray Hartmann, Carl Ischer, Arist Rollier, Arnold Schrag, Gründung im Juni 1921, als Verleih tätig, Filmproduktion ab 1922, langjährige Aktivität) (Hartmann 1941); **Film-Artès**, Lausanne (Pierre Lebrun, 1922–1926); **Mundus-Film**, Lausanne (Dimitri de Zoubaloff, Arthur Porchet, 1922–ca. 1926); **Rodanus-Film**, Lancy (Max Wullimann, Lucien-Henri Chanal, 1922–1923); **S.A.F.**, Genf (Charles Gos, ca. 1922); **Geneva-Films**, Genf (Charles-Émile Sauty, Louis Haissly, 1923); **Gotthard-Film**, Zürich (Stefan Markus, Gründung 1923, langjährige Aktivität); **Premier-Film**, Lausanne (Marcel Ketterer, Georges Ketterer, 1923); **Office Cinématographique S. A.**, Lausanne (Émile Taponier, Jacques Béranger, Arthur Porchet, Gründung im April 1924, langjährige Aktivität); **Pandora-Film A.-G./Nationalfilm**, Bern/Zürich (Karl Egghard, als Verleih tätig ab 1923, Filmproduktion 1924–1925, langjährige Aktivität); **Praesens-Film A.-G.**, Zürich (Lazar Wechsler, Gründung im März 1924, langjährige Aktivität); **Turicia Film**, Zürich (Josef Hackl, Heinrich Wettstein, Gründung im April 1924, langjährige Aktivität).

Filmschmuggel?

Die politische Lage, wie sie der Schweiz während des Kriegs zugeordnet war, und das umfassende ausländische Angebot auf dem offenen Schweizer Filmmarkt ermöglichten Geschäftspraktiken der besonderen Art. Sowohl zeitgenössische Quellen⁶⁴⁷ als auch die filmhistorische Forschung⁶⁴⁸ erwähnen gerüchteweise zahlreiche Fälle von Filmschmuggel aus der Schweiz in verschiedene Krieg führende Staaten.

Die Verschärfung der Kontrolle des Filmexports aus den alliierten Staaten in neutrale Länder im Jahr 1918 gründete auf der Angst, die eigenen Produktionen würden auf verschlungenen Pfaden in Feindeshand gelangen. Insbesondere Frankreich und die USA versuchten mit der Abwicklung der Filmauslieferung über die diplomatischen und konsularischen Vertretungen vor Ort sowie mit schwarzen Listen verdächtiger Verleiher zu verhindern, dass die eigenen Filme in Feindstaaten ausgewertet wurden oder dass deutsche Kinos in der Schweiz ihre (propagandistischen) Programme mit französischer oder amerikanischer Unterhaltungsware aufwerteten.⁶⁴⁹ Die Schweiz wurde als der Brennpunkt des illegalen Filmhandels wahrgenommen. In einem Rundschreiben des United States War Trade Board vom September 1918 an die amerikanischen Auslandsvertretungen in aller Welt mit Anweisungen zur Umsetzung der neuen Kontrollmassnahmen hiess es einleitend:

[E]nemy propaganda is frequently carried on in connection with American-made film. A notable instance of this is shown in the case of Germany's practice in exhibiting, for purposes of propaganda, certain film manufactured in Germany with film of Allied origin and non-military character. It is reported that the cinema organizations of Switzerland are largely under Ger-

647 Nach einer Kampagne der französischen Branche gegen Ernest Franzos, Geschäftsführer der Zürcher Nordischen Films Co., in der zweiten Jahreshälfte 1917 (siehe Kapitel III.2), wurden auf französischen Ämtern und in der französischen Filmpresse in der ersten Hälfte 1918 eine ganze Reihe von Personen- und Firmennamen herumgereicht, die mit Filmschmuggelaktivitäten von Frankreich in die Schweiz und dann weiter nach Deutschland oder Österreich-Ungarn vermeintlich zusammenhingen: ein gewisser Francon in Lausanne, wiederum Ernest Franzos mit seinem Schwager oder Schwiegervater Jordan, Lothar Stark (angeblich ebenfalls von der Nordischen), Fleury Mathez (World Films Office, Genf) sowie Paul Schmidt in Zürich (Neue Verleumdungen, in: Kinema, 8/6 [9.2.1918], 16; Montant 1988, 1009). Auch nach dem Krieg ging in Frankreich noch das Gespenst neutral getarnter und eingeschmuggelter deutscher Filme um (Französische Handels-Politik, in: Kinema, 9/18 [3.5.1919], 13f.).

648 Dumont verweist ohne Quellenangabe auf die «mysteriösen Tätigkeiten» der Genfer Firma Sensational Film von Alfred Lind und Armando Vay sowie der Zürcher Globetrotter Films E.G. Diese Unternehmen hätten Produktionen unter dem gefälschten Etikett «Schweizer Film» via Genf zwischen den verfeindeten Staaten verschoben. Italien, die USA, Deutschland und Österreich werden genannt (Dumont 1987, 34, vgl. auch 49f.).

649 Siehe Kapitel III.2 und III.7.

man supervision, and are provided with German propaganda films which are exhibited with copies of allied films which these organizations are able to obtain. The greater part of film at present used in Germany and Switzerland is probably of American origin.⁶⁵⁰

Es wird sich zeigen, dass diese Einschätzung zwar masslos übertrieben war, aber gewisse Mechanismen im Kern richtig erfasste.

Spekulationen ausklammernd, lassen sich immerhin die folgenden vier Fälle möglichen Filmschmuggels historisch erhärten. Die Zürcher Verleihfirma und Produzentin von Naturaufnahmen Globetrotter Films E. G. gehörte dem aus Budapest stammenden Franz Romeiser (siehe Abb. 14). Das Unternehmen, zu dessen Vorstand bis Oktober 1915 auch der bedeutende Schweizer Branchenvertreter Joseph Lang zählte, vertrieb in der Schweiz eine Reihe ausländischer, vor allem US-amerikanischer Filme sowie angebliche Eigenproduktionen. Unter den im Mai 1915 in der Schweiz als einheimische Globetrotter-Filme beworbenen Lustspielen und Dramen lässt sich mindestens eine Falschdeklaration belegen: LONDRES UNDERWORLD / SENSATIONS-ABENTEUER DES DETEKTIVS DARING / LONDRE MYSTÉRIEUX (GB 1914, Daring). Zwischen Juni und circa August 1915 lagen einige der von Globetrotter zuvor in der Schweiz verliehenen Filme dann der Berliner und der Münchner Zensurstelle vor. Nun trugen aber auch diejenigen Produktionen, die in der Schweiz noch mit den richtigen (ausländischen) Herstellerangaben gekennzeichnet waren, die Marke Globetrotter; darunter die 2- bis 4-aktigen Filme THE AFFAIR OF THE DESERTED HOUSE / DIE GESCHICHTE DES VERLASSENEN HAUSES (US 1915, Kalem, James W. Horne), VIA THE FIRE ESCAPE / DER WEG ÜBER DIE FEUERLEITER (US 1914, American, Harry A. Pollard), THE LOST MAIL SACK / DER VERLORENE POSTSACK (US 1914, Kalem, J.P. McGowan), THE CAMEO OF THE YELLOWSTONE / CAMEO VON YELLOWSTONE (US 1914, American, Sydney Ayres) und LA VOLUTTÀ DELLA VENDETTA / DIE WONNE DER RACHE (IT 1915, Aurora, Umberto Mor-teo). Das Täuschungsmanöver war übrigens äusserst erfolgreich: Einige der Filme passierten die Zensur und noch heute führt die Online-Datenbank des Deutschen Filminstituts diese Werke als deutsche Produktionen.⁶⁵¹

Wie bereits einmal in der Vorkriegszeit wurden der Berliner Filmzensur im Jahr 1916 mindestens zwei Einakter einer Firma namens

650 United States War Trade Board, Instructions Regarding Film: Film Circular No. 1, Washington, D.C., 25.9.1918, National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 337–345, hier 337 f.

651 Inserat, in: Kinema, 5/17 (1.5.1915), o.S.; Inserat, in: Kinema, 5/32 (14.8.1915), 3; Birett (Hg.) 1980, 211 f., 217, 543; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (27.9.2012); Filmportal.de, <http://www.filmportal.de> (27.9.2012); vgl. auch Dumont 1987, 34.

Helvetia-Film unterbreitet. In Zürich existierten zwei kleine, dubiose Verleihgeschäfte gleichen Namens. Da es sich bei einem der Filme um die französische Vorkriegshumoreske *DURAND AIME LES ŒUFS FRAIS* (FR 1912, Nizza) handeln dürfte (die übrigen Filme sind unklarer Herkunft) und die Zürcher Helvetia-Film von Henry Hirsch per Inserat nach alten Filmen und Filmabfällen suchte, ist anzunehmen, dass dieses Unternehmen aus der Schweiz heraus einen Handel mit veralteten und falsch deklarierten Produktionen betrieb. Die gegenteilige und durchaus unübliche Beteuerung in einem Inserat von 1917, dass die Filme «für garantiert Schweizerkonsum» rezykliert würden, vermag diesen Verdacht eher noch zu bestärken.⁶⁵² Wie dem auch sei, das Deutschland-Geschäft ging für den Filmexporteur nicht auf, es gibt keine Hinweise darauf, dass seine Filme von der Zensur zugelassen und tatsächlich an deutsche Kinos verliehen wurden.

Doch wie sind die beiden geschilderten Fälle rechtlich zu bewerten? Im August 1914 hörten in den Krieg führenden Staaten die meisten Kinobesitzer auf, Filme der jeweiligen Feindstaaten zu zeigen. Mit dieser selbst auferlegten Beschränkung folgten sie den Forderungen eines Teils des Publikums, den Erwartungen in der breiteren Öffentlichkeit und womöglich eigenen politischen Überzeugungen. Obwohl die Grenzen zwischen den Krieg führenden Staaten dicht waren, gab es zunächst noch die Möglichkeit, den Filmhandel legal via neutrale Drittstaaten abzuwickeln. Deutschland erliess erst im Februar 1916 aus volkswirtschaftlichen Gründen (Auszenhandelsdefizit, Währungsstabilität) ein Einfuhrverbot für entbehrliche Güter – darunter auch für den Film. Zuerst bestanden noch Ausnahmeregelungen. Bis Mai 1917 wurden die Einfuhrbeschränkung und deren Kontrolle aber zunehmend verschärft, sodass in diesem Jahr der Anteil ausländischer Filme in Deutschland folglich bei nur noch 12% lag.⁶⁵³ Doch noch Monate nach dem Kriegseintritt Italiens (Kriegserklärung an Österreich-Ungarn am 23.5.1915 und an Deutschland am 26.8.1916) und der USA (Kriegserklärung an Deutschland am 6.4.1917 und an Österreich-Ungarn am 7.12.1917) waren Filme aus diesen Ländern vereinzelt auf deutschen Leinwänden zu sehen: Anfang August 1916 wurde etwa der italienische Spielfilm *EXTRA-DRY: CARNEVALE 1910 – CARNEVALE 1913* (IT 1914, Artistica

652 Da die Firma von Hirsch, soweit bekannt, von 1915 bis 1918 existierte und ein Unternehmen namens Helvetia möglicherweise bereits 1913 in Deutschland Filme anbot, ist es aber auch gut möglich, dass es sich beim zwielichtigen Filmhändler von 1916 stattdessen um die Zürcher Projektions A.-G. Helvetia handelte, die von 1913 bis 1916 existierte und an der Jean Speck eventuell beteiligt war (Inserat, in: Kinema, 7/46 [24.11.1917], 14; vgl. auch Birett [Hg.] 1980, 356, 371; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> [27.9.2012]).

653 Mühl-Benninghaus 2004, 20–27, 150–158.

Gloria, Gino Calza-Bini) zur Zensur angemeldet und zwischen April und August 1917 gelangten die beiden Dramen *HEARTS IN EXILE / SIBIRIEN* (US 1915, World, James Young) und *CAMILLE* (US 1915, Shubert Film, Albert Capellani) als amerikanische Filme zur Aufführung. Nebenbei bemerkt: Die erstgenannte US-Produktion wurde nach der Auswertung in Deutschland in die Schweiz exportiert und dort sogar von der amtlich gelenkten Max Stoehr Kunst-Films A.-G. als amerikanischer Film mit russlandkritischen Untertönen auf dem Schweizer Filmmarkt lanciert.⁶⁵⁴

Der Globetrotter Films E.G. und möglicherweise auch der Helvetia-Film ging es also nicht darum, deutsche Importbestimmungen durch eigentlichen Filmschmuggel zu umgehen. Ein striktes Einfuhrverbot nach Deutschland existierte 1915 und 1916 ja noch gar nicht. Vielmehr sollte durch das Kaschieren der wahren Produktionsangaben und damit der nationalen Herkunft der Filme zum einen deren Verwertungsmöglichkeit im Krieg führenden Deutschland erhöht werden. Zensur, Kinobesitzer und Publikum waren im Krieg empfänglicher für neutrale Produktionen als für Filme aus Feindesland. Zum anderen halfen diese Umetikettierungen dabei, dass die Verletzung der geografisch eng begrenzten Verleihverträge möglichst lange unbemerkt blieb. Die Irreführung des Publikums hinsichtlich der Produktionsländer von Filmen war indes nicht auf die Kriegszeit beschränkt: Angelsächsisch klingende Figurennamen und Handlungsorte zum Beispiel sollten bereits vor dem Krieg von der deutschen Provenienz sich weltläufig gebender Werke ablenken.⁶⁵⁵ So machte sich der Zürcher Kritiker Karl Bleibtreu einen Sport daraus, die nationale Herkunft von Filmen öffentlich zu enthüllen und die verschiedenen Nationalkinematografien pauschalisierend zu taxieren.⁶⁵⁶ Und in der Nachkriegszeit war es angezeigt, Filme der international aufstrebenden deutschen Ufa in einigen Ländern ohne Markenzeichen aufzuführen.⁶⁵⁷

Der dritte und der vierte Fall von Filmschwarzhandel sind anders gelagert. Im April 1918 machte der Zentralverband der Filmverleiher

654 Peras, Sibirien, in: *Kinema*, 7/18 (5.5.1917), 5f.; Inserat, in: *Kinema*, 7/27 (7.7.1917), 2; Birett (Hg.) 1980, 235, 396, 398; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (27.9.2012).

655 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 11.7.1917, BArch, R 901, 71949; Adolf Müller, Bericht, Bern, 28.11.1919, BArch, R 901, 71970.

656 Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 1/30 (17.8.1913), 9; Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 1/32 (31.8.1913), 10f.; Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 1/34 (14.9.1913), 9f.; Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 2/10 (15.2.1914), 9; Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 2/22 (1.3.1914), 10f.; Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: *Die Ähre*, 2/23 (8.3.1913), 10f.

657 Schreiben des Deutschen Konsulats, Basel, vom 7.4.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72098; Schreiben der Ufa, Berlin, vom 26.4.1920, an das Auswärtige Amt, Presseabteilung der Reichsregierung, Berlin, BArch, R 901, 72098.

Deutschlands die Zentralstelle der Ausfuhrbewilligungen für kinematographische Films darauf aufmerksam, dass der Schweizer Staatsbürger Robert Matter, Filmverleiher und Kinobetreiber in Offenbach a. M., drei italienische Filme illegal aus der Schweiz nach Deutschland eingeführt habe. Matter hatte die längeren Dramen *KIM, KIP E KOP, I VINCITORI DELLA MORTE / KIP, KIM & KOP* (IT 1917, Armando Vay, Pier Antonio Gariazzo), *LA DANZATRICE MASCHERATA/DIE MASKIERTE ZIRKUSTÄNZERIN* (IT 1916, Artistica Gloria, Pier Antonio Gariazzo) und – möglicherweise – *LA CORSA ALLA MORTE / DAS TODESRENNEN* (IT 1917, Armando Vay, Carlo Campogalliani) versteckt über die Grenze gebracht und diese durch einen weiteren Kinobetreiber unter Vorlage einer gefälschten, auf 1911 vordatierten Rechnung der Münchner Zensurbehörde vorlegen lassen. Bei der genaueren Untersuchung der Angelegenheit stellte sich heraus, dass Matter öfters in der Schweiz weilte und einige Erfahrung in klandestinen Aktionen hatte, war er doch vom deutschen militärischen Nachrichtendienst ange stellt. Am 30. April wurden die von der Zensur bereits freigegebenen Filme auf Anweisung des Reichskommissars für Aus- und Einfuhrbewilligungen beschlagnahmt und Agent Matter, der hier auf eigene Rechnung handelte, wurde wegen Verstosses gegen das Einfuhrverbot und verbotenen Handels mit dem Feind strafrechtlich zur Rechenschaft gezogen. Wohl zum Ärger der Berliner Beamten hatte die deutsche Branchenpresse die unrühmlichen Vorkommnisse bereits in jenen Tagen öffentlich gemacht, als die Behörden eben erst davon erfuhren.⁶⁵⁸

Einige Monate später entdeckten die französischen Behörden, dass die Firmen *Éclair* und *Éclipse* drei längere Spielfilme trotz zeitweiligen Exportverbots⁶⁵⁹ als «Drucksache» auf dem Postweg in die Schweiz exportierten. Die Filme kamen (teilweise via Woldemar Schulz in Genf) zur Verleihfirma *Etna-Film Co. A.-G.* von Christian Karg nach Luzern. Dieses – laut französischen Akten – deutsche Unternehmen habe die Filme dann vervielfältigt und in der Schweiz verliehen oder nach Deutschland verschoben.⁶⁶⁰ Karg war zwar Deutscher und vertrieb die Filme tatsächlich in der Schweiz; *Etna-Film* war aber kein deutsches Unternehmen und Anhaltspunkte, dass die Filme nach Deutschland gelangten, sind mir nicht bekannt.⁶⁶¹ Die deutschen Behörden meinten Ähnliches zu beobachten. Sie vermuteten, dass Karg ein «Film-Schieber» sei. Er stelle von Filmen,

658 Div. Schreiben, Berlin, 24.4.1918–11.5.1918, BArch, R 901, 71955; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (27.9.2012).

659 Siehe Kapitel III.2.

660 Montant 1988, 1173.

661 Vgl. auch The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> (27.9.2012). Zu den Filmen zählte *BOUCLETTE / BOUCLETTE / BOUCLETTE* (FR 1918, *Éclipse*; René Hervil/Louis Mercanton) (Inserate, in: *Kinema*, 8/35 [31.8.1918], 22 f.).

die er auf dem Schweizer Markt vertreibe, beim einflussreichen Branchenverbandsvertreter Joseph Lang (Iris-Films A.-G.) «heimlich ein Double-Negativ» und Positivkopien her. Diese würden dann widerrechtlich ins Ausland verschoben. Zunächst habe der Karg'sche Schmuggel Filme aus Ententestaaten betroffen; nach der Eröffnung eines Büros in Genf im Juni 1918 plane er nun wohl die Ausfuhr deutscher Filme nach Frankreich. Die deutschen Amtsstellen sprachen sogar davon, dass Karg, welcher der deutschen Propaganda gegen Bezahlung einige Kinobetriebe abtrat, nun «nach der französischen Seite» übergegangen sei.⁶⁶² Im vorliegenden Fall ist einzig ein Verstoß gegen das französische Exportverbot durch französische Unternehmen belegt. Selbst wenn Karg tatsächlich aktiv in Schmuggeltätigkeiten involviert gewesen sein sollte, erscheint die politische Deutung der von Karg wohl nach rein kommerziellen Gesichtspunkten getätigten Aktivitäten durch die französischen und die deutschen Behörden überzogen.

Zusammenfassend betrachtet, handelt es sich beim eigentlichen Filmschmuggel während des Ersten Weltkriegs quantitativ um ein marginales Phänomen.⁶⁶³ Dennoch wurden die von privaten Geschäftsinteressen getragenen Aktivitäten von den Ursprungsländern der Filme wie von den Zieldestinationen zunehmend scharf bekämpft. Die vorherrschende Richtung dieses Schwarzhandels verlief von den alliierten Staaten zu den Mittelmächten. Die geopolitische Lage der Schweiz und das im Vergleich zum Ausland reichhaltige Filmangebot machten den neutralen Staat zur idealen Drehscheibe für diese Art von Filmgeschäften.

Ganz allgemein scheinen sich Film- und Kinogeschäfte in den 1910er-Jahren oft an der Grenze zur Illegalität bewegt zu haben. Das schnelllebige und boomende Gewerbe übte auf zwielichtige Gestalten offenbar eine grosse Anziehungskraft aus. So war Christian Karg dem Vernehmen nach in Deutschland wiederholt vorbestraft und entzog sich einer Gefängnisstrafe wegen Buchmachens und Betrugs nur durch Flucht in die Schweiz, wo er ins Verleihbusiness einstieg.⁶⁶⁴ Auf Ernest Franzos, der angeblich mehrere Jahre im Gefängnis absass, ist in einer separaten Fallstudie einzu-

662 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 22.7.1918, BArch, R 901, 71967.

663 Sowohl bei Dumont als auch bei unterschiedlichen historischen Rekonstruktionsmethoden – das heisst bei der Analyse historischer Behördenakten und bei der Suche nach verdächtigen Filmtiteln in der deutschen Branchenpresse und in den Zensurenentscheiden – tauchen immer wieder die gleichen Filmtitel, Firmen- und Personennamen auf. Dieser Umstand spricht für einen nicht unbegrenzten Filmschwarzhandel (Birett [Hg.] 1980; Dumont 1987, 34, 49 f.; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> [27.9.2012]).

664 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 22.7.1918, BArch, R 901, 71967.

gehen.⁶⁶⁵ Und ein Louis-Marc Regamey, angeblicher Generaldirektor einer Filmfirma in Lausanne, suchte 1918 über Inserate nach finanziellen Beteiligungen an Filmprojekten, war in Wirklichkeit aber ein 19-jähriger Hochstapler, der deutschen Stellen zufolge «geistig nicht ganz normal» war.⁶⁶⁶ Mit fortschreitender Kriegsdauer und sich verschlechternder Wirtschaftslage war jedoch oft auch die pure Verzweiflung der Beweggrund für unseriöse Geschäftsvorhaben: Ein verschuldeter Genfer Kinoangestellter, der zusammen mit seiner Mutter und drei Geschwistern in einer gekündigten Mietwohnung lebte, diente sich noch kurz vor Kriegsende dem deutschen Generalkonsul mit dem Plan an, vor Ort mit deutscher Beteiligung ein luxuriöses Grosskino für Propagandazwecke zu bauen, dem er selbst als Direktor vorstehen würde.⁶⁶⁷

Je nach Sichtweise lässt sich im filmhistorischen Themenbereich des Filmschmuggels auch der im Rahmen der Propagandaabwehr systematisch betriebene Aufkauf feindlicher Propagandafilme verorten: Mittelsleute der Krieg führenden Staaten erwarben in der Schweiz wiederholt die Monopolverleihrechte gegnerischer Propagandafilme und schafften die entsprechenden Kopien – zumindest in Verletzung der Verleihverträge – über diplomatische Kanäle ins Ausland.⁶⁶⁸ Dazu später mehr.⁶⁶⁹

Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass nach 1906 in Schweizer Städten wie in ländlichen Gebieten eine umfangreiche, ortsfeste Kinoinfrastruktur entstand, zu der bald auch repräsentative Etablissements zählten. Das populäre kulturelle Angebot mit seinen nicht-fiktionalen Programmteilen und den meist fiktionalen Programmhöhepunkten erlebte einen enormen Aufschwung, war es doch für jedermann erschwinglich und zielte auf schichtübergreifende Vergnügungsbedürfnisse. Von 1907 bis Mitte der 1910er-Jahre entstand in der Schweiz ein nationaler, auf dem Monopolverleih basierender, offener und stabiler Filmmarkt.⁶⁷⁰

665 Siehe Kapitel III.2.

666 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 22.7.1918, BArch, R 901, 71967. Bis in den Sommer 1920 schaffte es Regamey, sich in der Branche bestens zu vernetzen und eine kurze Komödie herzustellen. Erst dann flog er auf (Dumont 1987, 57).

667 Schreiben des Kaiserlich Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 13.7.1918, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1375.

668 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 9.6.1917, an Wilhelm von Radowitz, Berlin, BArch, R 901, 71948.

669 Siehe Kapitel III.3.

670 Haver und Jaques erwähnen die hohe Profitabilität des Schweizer Verleihgeschäfts (Haver/Jaques 2003, 56). Hierfür spricht auch, dass einige der in den 1910er-Jahren gegründeten Verleihunternehmen während Jahrzehnten existierten. Nicht zu verken-

Bei den in der Schweiz tätigen Verleihern handelte es sich mehrheitlich um spezialisierte und professionelle Marktteilnehmer, die mit ausländischen Geschäftspartnern und (nach der Erstausswertung) auch untereinander einen regen Handel trieben. Die erfolgreichsten unter ihnen waren als selbstständige Schweizer Firmen (oft mit einem weiteren Standbein im Kinobetriebsgeschäft und in einigen Fällen auch in der Filmproduktion) oder als Filialen international tätiger Produzenten oder Verleiher konstituiert. Gelegenheitshändler – etwa Kinobetriebe, die von Zeit zu Zeit einen Film verkauften oder vermieteten und noch in den frühen 1910er-Jahren auch Spitzenfilme vertrieben – gerieten zusehends ins Hintertreffen. Das Filmangebot auf dem Schweizer Markt war im Ersten Weltkrieg quantitativ konstant, international und divers. Im Kriegsverlauf änderte sich allerdings seine nationale Zusammensetzung. 1914 dominierten als Produktionsländer (mit einem Marktanteil von je über 15%) Frankreich und Deutschland, gefolgt von Italien. 1918 waren die USA im Aufholen begriffen; knapp hinter Deutschland und Frankreich sicherten sie sich den dritten Platz. Der Markteintritt US-amerikanischer Filme fand in der Schweiz im europäischen Vergleich eher spät und gegenüber Frankreich in zurückhaltender Weise statt. Der schweizerische Verleih- und Kinomarkt war sicherlich kompetitiv. Verglichen mit Deutschland scheint es in der Schweiz aber eher gemächlich zugegangen zu sein. So war denn auch das zentrale Element des Monopolfilmverleihs, das alleinige Aufführrecht in einer Stadt, unter Schweizer Bedingungen eigentlich kaum marktwirksam. Da in der Schweiz die meisten Filme nur in einer Kopie zirkulierten, war ein Kinobetreiber, der diese Kopie mietete, nämlich so oder so der einzige, der den Film spielen konnte. Schliesslich bleibt festzuhalten, dass alle kommerziellen Innovationen auf dem Schweizer Filmmarkt aus dem Ausland angeschoben wurden. Dies ist nicht weiter erstaunlich, da auch praktisch die gesamte Handelsware dieses Markts, die Filme, eingeführt wurde. Wie die Filme übernahm der Schweizer Markt die internationalen Neuerungen aber reibungslos und sehr schnell, innerhalb von wenigen Monaten oder Jahren.⁶⁷¹

Aus Distanz besehen, vermag hingegen die Tatsache zu verblüffen, dass Schweizer Leinwände, obschon die helvetischen Filmeinkäufer in den internationalen Filmhandelszentren Berlin und Paris quantitativ kaum ins

nen ist allerdings die nur kurzzeitige Existenz vieler anderer Verleiher. Mit exklusiven Verleih- und Aufführrechten wurden zumindest die Erfolg versprechenden Langfilme gehandelt. Für kurze, ältere oder unattraktive Produktionen blieb die nicht-ausschliessliche Vermietung oder der Verkauf bis zum Ende des Untersuchungszeitraums jedoch bestehen.

671 Vgl. auch Cosandey 2005, 619.

Gewicht fielen, im Krieg von den Filme produzierenden Staaten ressourcenintensiv und hart umkämpft wurden. Darauf werde ich in Teil III zur Filmpropaganda während des Kriegs zurückkommen; zuvor möchte ich jedoch noch einen Blick auf allgemeinere filmhistorische Entwicklungen werfen, die parallel zur beschriebenen Ausdifferenzierung des Schweizer Filmmarkts verliefen.

Die Ehre verloren - Alles verloren.



II.5 Begleiterscheinungen

Gleichzeitig mit der Narrativierung und dem Aufstieg der Kinematografie zum Leitmedium der populären Unterhaltung, mit dem Ausbau der Kinoinfrastruktur und der Entfaltung eines Filmverleihmarkts veränderten sich in den 1910er-Jahren auch einige zentrale Rahmenbedingungen des Schweizer Kinos. Auf solche diskursiven, rechtlichen, verbandspolitischen und publizistischen Begleitphänomene werde ich nun als Abschluss von Teil II genauer eingehen.

Kinoreform

Aufgrund des Sesshaftwerdens des Schweizer Kinos nach 1906, das auch zu einer deutlich erhöhten öffentlichen Sichtbarkeit dieses Zweigs der Unterhaltungsindustrie nicht nur im öffentlichen Stadtraum, sondern auch in den Inseratenspalten von Zeitungen führte, und vor allem infolge der Etablierung längerer fiktionaler Filmformen nach 1910 entstand eine neue Art des Nachdenkens, Sprechens und Schreibens über das Kino. In den Jahren zuvor waren die Kurzfilmprogramme von Wanderkinos oft begeistert als technische Innovation oder Kuriosum aufgenommen worden. Um 1910 herum entwickelte sich das Kino in der Wahrnehmung nicht weniger Zeitgenossen aber zu einer ernst zu nehmenden Bedrohung.⁶⁷² Dieser diskursive Wandel zeigt sich exemplarisch an einer Überarbeitung des eingangs zitierten Gedichts von Dominik Müller. Bedachte der konservative Dichter das Kino im Jahr 1908 noch mit gutmütigem Spott, schlug er 1913 in einer Neufassung einen schärferen Ton an. Die Kinofilme erschienen ihm nun «[f]ratzenhaft und freudeleer», auch als Sinnbild einer «[g]ottverlassenen Lebenshast».⁶⁷³

672 Zahlreiche Studien der letzten Jahre haben die Kinoreformbewegung in der Schweiz behandelt – dies meist in einem breiteren thematischen Kontext, der über diese Form der Kritik am populären Kino hinausweist (Businger 2008, 11–32, 65–79; Cosandey 2000; Cosandey/Langer 1992, 48, 59 f.; Eberli 2012, 25–64; Engel 1990, 111–152; Frauenfelder 2005, 91–116; Gerber 2010, 97–107; Gerber 2013^b, 23–25; Gertiser 2011, 389–405; Haver/Jaques 2003, 36 f.; Jaques 1996, 81–84; Jaques 2002, 56 f.; Kohler 2008, 163–197; Meier-Kern 1993, 50–111; Messerli 1988; Uhlmann 2009, 11–31).

673 Das Gedicht von 1913 ist ideologisch ambivalent, enthält sowohl Kinoschelte als auch Kritik an den Kinogegnern. Die Verschärfung der Rhetorik tritt jedenfalls deutlich hervor (Dominik Müller, Kino, in: Der Samstag [Basel], 9/12 [19.4.1913], 92; vgl. auch Meier-Kern 1993, 40).

◀117 Plakat für den Film *ÆREN TABT ALT TABT* (DK 1907, Nordisk) – Populäre Film Dramen und die reisserische Kinoreklame waren bildungsbürgerlichen Kreisen ein Dorn im Auge; die Kritzelei auf dem in Zürich verwendeten Plakat stammt wohl aus seiner Entstehungszeit (Adolph Friedländer, *Die Ehre verloren – Alles verloren* [Plakat], Hamburg, 1907, StArZH, Plakatfund Kino Radium).

Es waren Pfarrer, Pädagogen, Hochschuldozenten, Politiker, Juristen, Schriftsteller oder Journalisten mit einem bildungsbürgerlichen Hintergrund, die das populäre Unterhaltungskino an Referaten, in Textbeiträgen oder im Rahmen von Eingaben an Behörden angriffen und zu beseitigen suchten. Diese Initiativen, die neben prohibitiven Massnahmen schon bald auch ‹positive› Mittel im Sinne einer Reform des Kinowesens ins Auge fassten, waren stark von der gleichlaufenden Diskussion in Deutschland geprägt, wo die Vordenker der Kinoreformbewegung sassen und erste Aktivitäten bereits etwas früher nachzuweisen sind als in der Schweiz.⁶⁷⁴

Hier möchte ich nun anhand eines Korpus von programmatischen Texten, die zwischen 1909 und 1923 erschienen sind,⁶⁷⁵ auf die Zeitdiagnosen der Schweizer Kinofeinde und -reformer sowie auf deren mediale und gesellschaftliche Besserungsfantasien eingehen: Die Jahre um 1900 waren für konservative und bildungsbürgerliche Kreise eine Herausforderung. Allgemeine Modernisierungs- und Urbanisierungsprozesse verbanden sich in der Vorstellung dieser Leute mit dem Schreckbild einer Erosion traditioneller Bindungen und Werte, mit der verstörenden Idee eines gesteigerten Massencharakters der Gesellschaft und einer immer ausgeprägteren städtischen Anonymität. Zugleich wurden Beschleunigungstendenzen in ganz verschiedenen Lebensbereichen sowie eine zunehmende Kommerzialisierung wahrgenommen. Als Inbegriff all dieser äusserst negativ aufgefassten Aspekte von Modernität galt das populäre Kino.⁶⁷⁶

Die verschiedenen Kinogegner vertraten trotz unterschiedlicher parteipolitischer Orientierung im Wesentlichen recht einheitliche Kritikpunkte und Forderungen: Aus ihrer Warte wachsen die ‹Schund-Kino[s]› um 1910 ‹wie Pilze aus dem Boden›.⁶⁷⁷ Indem vor allem die ‹Hauptschlager›⁶⁷⁸

674 Curtis 1994; Degenhart 2001; Jung 2005; Lenk 1996; Müller 2001; Ross 2008, 42–44, 52–57; Schweinitz 1992^a.

675 Schachenmann 1909; b., Kinematograph und Schule, in: Volksrecht, 4.12.1911 und 4.1.1912, o.S.; Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184; Wild 1913; Das Kino, in: Volksrecht, 4.4.1916, o.S.; Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201; Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindekino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61; Christian Beyel, Was soll und will die Kino-Reform?, in: Schul- und Volks-Kino, 1/1 (Mai 1921), 6–9; Christian Beyel, Ein Jahr Kinoreform, in: Jahresbericht: Schweizerische Kommission für Kino-Reform, 1 (1921), 3–14; R. Sch., Wir Katholiken und der Film, in: Aargauer Volksblatt, 1.12.1923, o.S. Ich danke Anita Ger-tiser und Matthias Uhlmann für Quellenhinweise.

676 Engel 1990, 33f.; Maase 2001, 9f.; Puenzieux/Ruckstuhl 1994, 17f.; Schweinitz 1992^b.

677 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 182.

678 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 181.

der Kinoprogramme, das sind die neu aufkommenden Dramen, mit ihrem «ins Unnatürliche und Masslose gesteigerte[n] Gebärdenspiel» und den «tollsten Szenenwechslern»⁶⁷⁹ eine «ungesunde, gereizte und erregte Stimmung»⁶⁸⁰ verbreiten, «sündigt» das Kino an der Kunst und «am guten Geschmack breiterer Volksschichten».⁶⁸¹ Im Lichtspieltheater wird durch die «nervöse Hast» der filmischen Bewegungen «alles normale Denken [...] ausgeschaltet».⁶⁸² Und bei der gegebenen thematischen Ausrichtung des «sensationellen Kinodramas»⁶⁸³ sorgt der Kinobesuch für «eine Hinlenkung der erregten Phantasie» auf «das Rohe, Brutale und Zweideutige».⁶⁸⁴ Folgen der «Kinopest»⁶⁸⁵ sind also nicht nur die «Geschmacksverbildung»,⁶⁸⁶ die «Nervenüberreizung» und die «Trübung des Wirklichkeitssinnes», sondern auch eine «verrohende Wirkung auf das Gemüt», eine «Schwächung des Schamgefühls» und ein «Anreiz zu Verbrechen».⁶⁸⁷ Die «kapitalistische»⁶⁸⁸ Film- und Kinowirtschaft «spekuliert»⁶⁸⁹ damit sowohl auf die «Sensationslust»⁶⁹⁰ und die «niederen Triebe»⁶⁹¹ als auch auf den «Geldbeutel des lb. Publikums»:⁶⁹² «Die Maschine arbeitet ruhelos und rastlos», muss Geld verdienen, und das Volk ist «wie hypnotisiert.»⁶⁹³ Hierbei sind es «namentlich [...] die Jugend», aber auch Unterschichten oder

679 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 106.

680 Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindegino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 40.

681 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 112.

682 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 182.

683 Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindegino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 36.

684 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 182f.

685 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 188.

686 Wild 1913, 100.

687 Hans Abt zitiert hier den deutschen Kinoreformer Albert Hellwig (Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 [1916/1917], 105–112 und 185–201, hier 108f.; vgl. auch b., Kinematograph und Schule, in: Volksrecht, 4.12.1911 und 4.1.1912, o.S.).

688 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 105; vgl. auch Das Kino, in: Volksrecht, 4.4.1916, o.S.

689 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 181.

690 Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindegino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 35.

691 Schachenmann 1909, 15.

692 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 107.

693 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 182.

Frauen sowie die Gesellschaft als Ganzes, für die das Kino eine «schwere Gefahr» darstellt.⁶⁹⁴

Die zentrale These, wonach im Kino Moralvorstellungen durcheinandergeraten und die gesehene Handlungen zur Nachahmung animieren würden,⁶⁹⁵ brachte der Basler Kinoreformer Hans Abt in der katholischen Intellektuellenzeitschrift *Schweizerische Rundschau* mitten im Ersten Weltkrieg wie folgt auf den Punkt:

Der Kino ist eine Gefahr für gesunde, einfache Sitten, indem er in der grossen Mehrzahl der Vorführungen die Zuschauer in eine fremdländische, raffinierte Kultur, in die Sphäre luxuriösesten Grossstadtlebens und elegantesten Nichtstuns führt, so bei unerfahrenen Leuten falsche Lebensvorstellungen, Begehrlichkeit und Sehnsucht pflanzt und bei schwachen Individuen sogar zum Verbrechensanreiz werden kann.⁶⁹⁶

Noch schlimmer und schädlicher als die Filme selbst war in den Augen der Kinogegner die Filmreklame. Die «geschmacklose[n]»⁶⁹⁷ Inserate und «grelle»⁶⁹⁸ Plakate versprechen meistens «mehr Gemeinheit», als der Film dann tatsächlich bietet.⁶⁹⁹ Zudem war die Reklame offen sichtbar, auch für Leute, die mit dem Kino nichts zu tun haben wollten oder – aus Altersgründen – noch nichts zu tun haben durften (siehe Abb. 17).⁷⁰⁰

Betrachtet man diesen kinofeindlichen Diskurs systematisch, schädigte das populäre Kino die Menschen respektive die Gesellschaft erstens angeblich in ökonomischer Hinsicht, indem etwa Unterschichtsangehörige (und als besonders stossende Konstellation: auf finanzielle Unterstützung angewiesene Menschen) ihre knappen Mittel für scheinbar unnütze Unterhaltung ausgaben oder gar kriminell wurden, um sich den Kinobesuch leisten zu können. Eine zweite Kategorie von Gefahren ist im physischen oder psychischen Bereich anzusiedeln, denn die ästhetische Dynamik des Mediums, die gewagten Themen der Filme, die «flimmernde» Projektion sowie die «verfinsterten» und stickigen Kinoräumlichkeiten beeinträchtigen nach dem Dafürhalten der Kinogegner nicht nur die Augen und Nerven, sie «vergiften» auch den Verstand und die Fantasie oder stellen ein

694 Wild 1913, 68, 70.

695 Vgl. auch Uhlmann 2009, 1 f., 15 f.

696 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: *Schweizerische Rundschau*, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 112.

697 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 51/6 (1912), 180–184, hier 181.

698 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: *Schweizerische Rundschau*, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 107.

699 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 51/6 (1912), 180–184, hier 181.

700 Vgl. auch Gerber 2013^b, 23 f.

hygienisches Problem dar.⁷⁰¹ Ethisch-politisch gesehen relativierte das populäre Kino die traditionelle Moral und sorgte bei den Unterschichten für angeblich unpassende Vorstellungen vom Leben, indem es die «Arbeitslust» schädigte oder eine überzogene Anspruchshaltung weckte.⁷⁰² Weiter verherrlichten die Filme das Verbrechen und die «Brutalität in jeder Form» und mit ihnen erlernten Kinder «die Neigung zum Lüsternen» (dies nicht nur anhand der Filme, sondern auch durch die realen Möglichkeiten, die ein abgedunkelter Kinosaal bot).⁷⁰³ Auch versetzten die Filme ihr Publikum scheinbar in eine «geschminkte und parfümierte Welt»⁷⁰⁴ oder waren von ausländischen Werten und Interessen geprägt. In ästhetischen oder bildungsbezogenen Belangen stand der Wert des Kinos schliesslich ebenfalls «meist unter Null».⁷⁰⁵

Mittels Veranstaltungen und der Veröffentlichung von Artikeln und Leserbriefen wollten die Gegner des populären Kinos eine kritische «öffentliche Meinung» schaffen, die den «Staat und die Behörden zu energischen Gegenmassregeln» veranlassen sollte.⁷⁰⁶ Auch mit direkten Eingaben und politischer Arbeit sollte Druck auf die Behörden ausgeübt werden. Damit drängten die Kinofeinde einerseits auf Repressionsmassnahmen wie die gesetzliche Verschärfung des Jugendschutzes und der Zensur sowie auf eine strenge Anwendung der bestehenden Gesetze durch die staatlichen Exekutivorgane, was etwa auch durch private Kontrollbesuche in Kinos und anschliessende Meldungen an die Polizei unterstützt wurde.

Andererseits gelangten im Laufe der 1910er-Jahre viele Kinogegner zur Ansicht, dass im Kampf gegen «das Böse»⁷⁰⁷ der Förderung des «guten Films»⁷⁰⁸ eine bedeutende Rolle zukommen könnte: Von gemeinnützigen Organisationen oder von der öffentlichen Hand (vor allem auf kommunaler Ebene) getragene oder unterstützte «Reformkino»⁷⁰⁹ und Einzelvorführungen anlässlich von Vereinsveranstaltungen, öffentlichen Vorträgen oder im schulischen Kontext sollten die Gunst des Publikums gewinnen. Mit diesen beliebten Reformvorführungen – sekundiert von der kriti-

701 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 182f.; vgl. auch Dominik Müller, Kinema, in: Der Samstag (Basel), 3/9 (23.5.1908), 65, zit. in: Meier-Kern 1993, 37.

702 Wild 1913, 70.

703 Schachenmann 1909, 22, 24.

704 Schachenmann 1909, 23.

705 Wild 1913, 65.

706 Christian Beyel, Der Kinematograph und seine Gefahren, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 51/6 (1912), 180–184, hier 184.

707 Schachenmann 1909, 31.

708 Christian Beyel, Was soll und will die Kino-Reform?, in: Schul- und Volks-Kino, 1/1 (Mai 1921), 6–9, hier 9.

709 Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindeg Kino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 59.

schen Besprechung des regulären Programmangebots in Zeitungen sowie mit Boykottaufrufen⁷¹⁰ – wären die normalen Unterhaltungsbetriebe vom Markt zu verdrängen, so zumindest die realitätsferne Vorstellung der Kinoreformer. Darüber hinaus geisterte bei manchen Vertretern der Reformbewegung die Idee herum, im Verleih- oder Produktionsbereich Fuss zu fassen.

Für die reformorientierten Kräfte war der Film in erster Linie ein technisches Medium zur visuellen Reproduktion realer Vorgänge, das Kino mithin «ein gutes Volksbildungsmittel durch gewählten edlen und gesunden Anschauungsunterricht».⁷¹¹ Deshalb bevorzugten die Kinoreformer für ihre «Volkskinos» und «Schulkinos»⁷¹² klar das nicht-fiktionale Filmschaffen in Form von populärwissenschaftlichen Kulturfilmen beziehungsweise pädagogischen oder wissenschaftlichen Lehrfilmen, die sich allesamt für Aufführungen in Kombination mit erklärenden Vorträgen eigneten. Neben solchen Reisebildern, Filmen über Brauchtum und Sport, Darstellungen handwerklicher oder industrieller Fertigungsprozesse und Filmen zu Flora und Fauna, die sich im Idealfall durch ihre «Anschaulichkeit» und «Natürlichkeit»⁷¹³ auszeichneten, wurden reformistische Filmprogramme aber auch durch «geistreiche und anständige kurze Humoresken»⁷¹⁴ sowie fiktionale Filme, Märchenverfilmungen etwa oder historische Stoffe, komplettiert. Dementsprechend sollten ideale Filmvorführungen «das Volk» «erziehen», «bilden» und in bescheidenen Massen auch «unterhalten».⁷¹⁵ Das Kino würde so zu einem «Kulturfaktor»⁷¹⁶ und zu einem – im Zeichen des Ersten Weltkriegs auch politisch verstandenen – Werkzeug, um «gute und grosse Ideen zu propagieren».⁷¹⁷

Deklariertes Endziel der Kinoreformbewegung war es, «das Gebiet des ungesunden Kinobetriebes zu verkleinern», womit eine «Besserung» des allgemeinen Programmangebots gemeint war.⁷¹⁸ Dies ging in der Vor-

710 Alphons Hättenschwiller, *Presse und Kino*, in: *Revue Suisse du Cinéma*, 5/1 (6.1.1923), 14.

711 b., *Kinematograph und Schule*, in: *Volksrecht*, 4.12.1911 und 4.1.1912, o.S.

712 Hans Abt, *Zur Kinofrage*, in: *Schweizerische Rundschau*, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 189.

713 Schachenmann 1909, 14, 32.

714 Christian Beyel, *Kinoreform und Gemeindokino*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 41.

715 Christian Beyel, *Was soll und will die Kino-Reform?*, in: *Schul- und Volks-Kino*, 1/1 (Mai 1921), 6–9, hier 7, 9.

716 Christian Beyel, *Kinoreform und Gemeindokino*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 59.

717 R. Sch., *Wir Katholiken und der Film*, in: *Aargauer Volksblatt*, 1.12.1923, o.S.; siehe Kapitel III.1 und III.2.

718 Christian Beyel, *Kinoreform und Gemeindokino*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 35, 59; vgl. auch Gerber 2010, 91, 101, 187.

stellung vieler Exponenten der Bewegung mit einer eigentlichen «Hebung des Volkes»⁷¹⁹ einher und zwar in so unterschiedlichen Bereichen wie dem ästhetischen Geschmack, der Bildung, der physischen und psychischen Gesundheit, der sexuellen Sittlichkeit, der persönlichen Aufrichtigkeit, Bescheidenheit und Arbeitsamkeit, des Gehorsams, des Glaubens und des Patriotismus.

In personeller, organisatorischer und diskursiver Hinsicht war die Kinoreform ein Abkömmling der Sittlichkeitsbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die sich dem Kampf gegen die Prostitution, den Alkoholkonsum, die sogenannte Schundliteratur und gegen andere umstrittene Formen der Freizeitgestaltung verschrieben hatte (siehe Abb. 1). Vor diesem Hintergrund wurde der Film als ein Medium mit besonders intensiver Wirkung angesehen, bei dessen Rezeption obendrein die positiv bewertete Leseleistung wegfiel.⁷²⁰

In der Schweiz lassen sich vereinzelte Angriffe auf das populäre Kino ab 1907 nachweisen.⁷²¹ Im Jahr 1909 kam es in Zürich zu ersten behördlichen Reaktionen auf Eingaben der Kinderschutzvereinigung Zürich von Pfarrer Gottfried Bosshard (mehr dazu weiter unten) sowie zu grösseren Vortragsveranstaltungen mit einer gewissen Breitenwirkung.⁷²² Und vom Basler Pfarrer Hermann Schachenmann erschien im gleichen Jahr die erste monografische Publikation zum Thema.⁷²³ Überblickt man die mit dem Kino befassten oder das Kino zumindest erwähnenden Beiträge in der sozialpolitischen *Schweizerischen Zeitschrift für Gemeinnützigkeit* (Zürich) sowie in der pädagogischen Publikation *L'Éducateur* (Lausanne) wird deutlich, dass die neue Redeweise über das Kino im Jahr 1912 richtig in Fahrt kam, um dann in der frühen Nachkriegszeit gewissermassen die zweite Stufe zu zünden. Die Annahme von einem weitestgehenden Abebben der kritischen Auseinandersetzung mit dem Kino während des Ersten Weltkriegs, die in der Forschung zuweilen anklingt,⁷²⁴ trifft indes nicht zu. Allein schon die zahlreichen das Kino betreffenden Gesetzgebungsprojekte der Kriegszeit in verschiedenen Kantonen waren sowohl Produkt von als

719 Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindeg Kino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 35.

720 Engel 1990, 75–78, 123; Gerber 2010, 100; Maase 2001, 10–13; Puenzieux/Ruckstuhl 1994, 13, 57 f., 69 f.; Uhlmann 2009, 14.

721 Pour nos enfants, in: Gazette de Lausanne, 18.12.1909, o.S.; Frauenfelder 2005, 91–116; Gerber 2010, 101; Kaenel 2002, 159 f.; Meier-Kern 1993, 37–40, 59, 61; Spahn 1942, 82.

722 Eingesandt, Lokales, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.11.1909, o.S.; Cohn 1909, 14 f.; Uhlmann 2009, 31 f.; vgl. auch Die Kinematographentheater, in: Neue Zürcher Zeitung, 28.5.1910, o.S.

723 Schachenmann 1909.

724 Buache/Rial 1964, 33; Engel 1990, 125; Jaques 1996, 84; Messerli 1988, 74; Spahn 1942, 83.

auch Ursache für Aktivitäten lokaler Kinogegner, wie es sich etwa im Fall von Basel-Stadt detailliert belegen lässt.⁷²⁵

Im direkten Vergleich zeigen die Beiträge in *L'Éducateur* und in der *Schweizerischen Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, dass für die französischsprachige und die deutschsprachige Schweiz das gilt, was die internationale Forschung bezüglich des Unterschieds zwischen europäischen Ländern wie Frankreich oder Grossbritannien einerseits und Deutschland andererseits postuliert hat, wo die Debatte in den Worten Sabine Lenks «um einige Grade verbiesterter» geführt wurde.⁷²⁶ So fand die Westschweiz beispielsweise früher zu einer unverkrampften Nutzung des Mediums für schulische Zwecke.⁷²⁷ Es ist mir jedoch wichtig zu betonen, dass Kinogegner (und zwar schon sehr früh) auch in der Westschweiz präsent waren⁷²⁸ und die Auseinandersetzung in ihrer Grundzügen gesamtschweizerisch in ähnlichen Bahnen verlief.

Schliesslich ist es auch so, dass Kinofeindschaft nicht an bestimmte politische Milieus gebunden war. Natürlich kam ein wesentlicher Teil der Kritik aus protestantisch- und katholisch-konservativen Kreisen.⁷²⁹ Aber auch Vertreter freisinnig-liberaler Parteien engagierten sich für kinofeindliche und -reformerische Anliegen ebenso wie sozialdemokratische Gruppierungen, die ihre Kritik am populären Kino gegebenenfalls mit klassenkämpferischer Ideologie und Rhetorik anreicherten.⁷³⁰

Die zentralen Akteure der Kinoreformbewegung und ihre Organisationen waren in einem losen, informellen Netzwerk zusammengeschlossen.

725 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201; Wild 1917, 10–17; Meier-Kern 1993, 103f., 109f.

726 Zit. in: Müller 1994, 201; vgl. auch Bottomore 1995, 132; Haver/Jaques 2003, 36; Rapp 1996, 157–159; Ross 2008, 53.

727 Siehe Kapitel II.2.

728 Pour nos enfants, in: Gazette de Lausanne, 18.12.1909, o.S.; L.H., L'enfance abandonnée à Genève et dans le canton de Vaud, in: *L'Éducateur*, 46/1 (8.1.1910), 5f.; L.Q., À propos de cinématographe, in: *L'Éducateur*, 50/14 (4.4.1914), 220f.; La jeunesse et le cinématographe, in: *Journal de Genève*, 21.5.1914, 4; La question des cinématographes, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 53/2 (1914), 58; Maurice Veillard, La question du cinématographe en Suisse, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 60/2 (1921) und 60/3 (1921), 77–83 und 102–107; Abd-Rabbo 1994, 140–143; Buache/Rial 1964, 33, 95, 125f.; Cosandey/Langer 1992, 48, 59f.; Frauenfelder 2005, 91–116; Gertiser 2011, 397f.; Haver/Jaques 2003, 36f.; Jaques 1996, 81–84; Jaques 2002, 56f.; Kaenel 2002, 159f.; Spahn 1942, 83.

729 Die wichtigsten Schweizer Kinoreformvereinigungen waren in konfessioneller Hinsicht formell neutral, de facto aber protestantisch geprägt, wobei ab den 1910er-Jahren gute Verbindungen zu katholischen Persönlichkeiten und den im Entstehen begriffenen Organisationen katholischer Filmarbeit bestanden (Gerber 2010, 99, 169).

730 Das Filmfieber, in: *Der Bund*, 10.7.1912, 1; Wild 1913, 98; Engel 1990, 128, 191–194; Frauenfelder 2005, 114; Kohler 2008, 166, 171f., 183–194; Lenk 1996, 797; Müller 2001, 81; Ross 2008, 57. Zu den sozialdemokratischen Bestrebungen im Filmbereich siehe Kapitel II.2.

Obwohl es zwischen den einzelnen Exponenten wegen Detailfragen oder aus persönlichen Gründen auch zu Reibereien kommen konnte, bestanden stabile Kontakte untereinander und das gemeinsame Ziel der «Hebung» der Kinematografie wurde etwa durch die publizistische Unterstützung von Partnerorganisationen gefördert.⁷³¹ Gelegentlich beteiligten sich am Anti-Kinokampf auch Akteure mit rein ökonomischen Interessen, beispielsweise aus dem Gastgewerbe, dem die Kinobranche Konkurrenz machte. Desgleichen waren wirtschaftliche Gründe mitverantwortlich an der Kinogegnerschaft in Theaterkreisen.⁷³²

Die wichtigsten kinoreformerischen Organisationen der 1910er-Jahre mit gesamtschweizerischer Ausstrahlung waren die Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz von Pfarrer Albert Wild in Mönchaltorf sowie der Schweizerische Bund gegen die unsittliche Literatur des ETH-Privatdozenten für Mathematik Christian Beyel in Zürich. Beide Organisationen unterhielten enge Beziehungen zur Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft, Zürich, und zu deren Publikationsorgan *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*.⁷³³ In den 1920er-Jahren waren Beyels Schweizerische Kommission für Kinoreform (gegründet im November 1919 in Zürich, mit dem Unterstützungsverein Vereinigung der Freunde der Kinoreform)⁷³⁴ und das Schweizer Schul- und Volkskino (gegründet 1921 in Bern) tonangebend.⁷³⁵

Das Schweizer Schul- und Volkskino widmete sich unter seinem Leiter Milton Ray Hartmann ab den frühen 1920er-Jahren der Produktion, dem Verleih und der Aufführung populärwissenschaftlicher Kulturfilme sowie «einwandfreier ernster und heiterer Stoffe» an öffentlichen Veranstaltungen, Vereinsanlässen und in Schulen.⁷³⁶ Das Schweizer Schul- und Volkskino war neben Organisationen, die im engeren Bereich des Schul- und Filmwesens aktiv waren,⁷³⁷ eine der wenigen kinoreformerischen Unternehmungen, die eine langjährige praktische Tätigkeit entfalten konnte.

731 Wild 1913, 61–74; Wild 1914, 81–93.

732 L., Kinematograph und Wirte, in: *Kinema*, 3/11, (15.3.1913), 8; Buache/Rial 1964, 125 f.; vgl. auch Kohler 2008, 168–197.

733 Christian Beyel, Der Schweiz. Bund gegen die unsittliche Literatur, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 55/6 (1916), 161–177; Gertiser 2011, 391.

734 Christian Beyel, Ein Jahr Kinoreform, in: Jahresbericht: Schweizerische Kommission für Kino-Reform, 1 (1921), 3–14; Christian Beyel, Wie man in Zürich zur Kinoreform kam, in: *Bildwart*, 2/8–9 (1924), 269–273.

735 Christian Beyel, Lichtspielverbände und Kinoreform, in: *Schul- und Volks-Kino*, 1/4–5 (September 1921), 54–56; Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über das von Herrn Nationalrat Dr. Zimmerli und Mitunterzeichnern im Nationalrat eingereichte Postulat betreffend Revision von Art. 31 der Bundesverfassung, in: *Bundesblatt*, 77/22 (3.6.1925), 545–585, hier 546.

736 Hartmann 1941, 6; vgl. auch Gertiser 2011, 399–431.

737 Gertiser 2011, 384 f., 398 f., 431–453; Janser 2001, 58.

Ansonsten zeichneten sich die kinofeindlichen und kinoreformerischen Gruppierungen in der Schweiz durch eine wilde Öffentlichkeitsarbeit und Lobbytätigkeit aus, die in den 1910er-Jahren durchaus wirkungsmächtig sein konnte (darauf ist gleich zurückzukommen); sie bekundeten aber grosse Mühe, praktische Aktivitäten im Sinne des geforderten reformistischen Vorführbetriebs zu entfalten. Dieser hätte bekanntlich ein breites Publikum ansprechen und mit dem kommerziellen Kino konkurrieren sollen.⁷³⁸

Doch welches waren die tieferen Ursachen für die aus heutiger Sicht überraschend heftige Ablehnung des populären Kinos im bildungsbürgerlichen Umfeld? Abgesehen von der Reformdiskussion im engeren Sinne gab es in den 1910er-Jahren im deutschsprachigen Raum eine intellektuelle Debatte über den Kunstwert des Kinos,⁷³⁹ an der sich Schweizer Autoren aber nicht sehr intensiv beteiligten. Beide Ausprägungen der Auseinandersetzung mit dem aufstrebenden Unterhaltungsmedium reflektierten die bereits unter dem Begriff der «Moderne» angesprochenen technologischen, wirtschaftlichen, sozialen oder kulturellen Entwicklungen der Jahrhundertwende.⁷⁴⁰ Die Etablierung der auf neuen Reproduktionstechniken basierenden Unterhaltungsindustrie hat Jörg Schweinitz zufolge die traditionelle Kunstauffassung jener Kreise provoziert und herausgefordert, die sich als kulturelle Eliten verstanden. Die Unvereinbarkeit traditioneller Vorstellungen von Kunst und Kultur mit dem populären Kino ergründend, unterscheidet Schweinitz drei Faktoren: Das neue Medium habe erstens anstelle «mystifizierter Idealität» seinen «Warencharakter» offen zur Schau gestellt und sich zweitens an breite, zunächst städtische Bevölkerungskreise gerichtet.⁷⁴¹ Anders als die klassischen Kulturangebote diene das Kino nicht mehr der «Selbstversicherung einer herausgehobenen Sozialrolle», wie sie vom Bildungsbürgertum oder Intellektuellen beansprucht wurde, sondern passe sich den «alltäglichen Massenbedürfnissen und Phantasiewelten» an: «Wo der Kulturbegriff hohe Geistigkeit forderte, boten die Kinodramen derbe Sinnlichkeit und zum Teil plebejische, anti-autoritäre Perspektiven.»⁷⁴² Drittens habe das Kino dem übergeordneten

738 Vgl. auch Gerber 2010, 110. Zu den kinoreformerischen Filmvorführungen an der Schweizerischen Landesausstellung von 1914 siehe Kapitel II.2.

739 Müller 2001, 67, 85f.

740 Siehe Kapitel II.1.

741 Schweinitz 1992^a, 7.

742 Schweinitz 1992^a, 6f. Christoph Kohler hebt in seiner historischen Studie zu den Theatersubventionen in Zürich hervor, dass es für das elitäre Theater undenkbar gewesen wäre, sich als «Ort der Masse» zu vermarkten, wie es zum Beispiel das Zürcher Kino Radium 1909 mit Abbildungen auf Programmzetteln tat, die auf Einlass wartende Zuschauermassen zeigen (Kohler 2008, 172; siehe Fussnote 490).

«kulturellen Trend zum Bildersehen» entsprochen: Während das tradierte Kunstideal auf der Schriftkultur und der Vorstellung von Kunst als einer nur durch Bildung zugänglichen höheren Sphäre aufbaute und sich mit einer kontemplativ geprägten Rezeptionshaltung verband, erschien die fotomechanische Abbildhaftigkeit des Films den kulturellen Eliten als Zeichen der geistigen Verflachung und die ästhetische Dynamik des Mediums als unerträgliche visuelle Reizüberflutung.⁷⁴³

Die aggressiven Anfeindungen gegen das Kino und andere Ausprägungen der Populärkultur sind demnach als eine Reaktion des Bildungsbürgertums auf die Infragestellung seiner sozialen Position und als ein Echo auf die veränderten kulturellen Hierarchien zu sehen. Die Interpretationsansätze weiterer Forscher zielen in dieselbe Richtung wie bei Schweinitz, wenngleich unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden. Nach Kaspar Maase kam der Aufstieg der Populärkultur in Deutschland einer Art Kulturrevolution gleich, die auch mit Demokratisierungstendenzen – für die Schweiz würde ich von Prozessen gesellschaftlicher Emanzipation sprechen – verknüpft war. Bedrohlich erschienen den Eliten in diesem Zusammenhang vor allem der «Verlust» der paternalistisch oder autoritär gedachten «Kontrolle über die ‹geistige Nahrung› des Volkes» sowie ein «Anspruchswachstum, dem man soziale Sprengkraft zuschrieb».⁷⁴⁴ Insofern spiegelt die Kinodiskussion der 1910er-Jahre auch die zeitgenössischen sozialen Spannungen und Ängste wider. Die «Marginalisierung volkserzieherischer Bemühungen», die auch mit einer Infragestellung des bildungsbürgerlichen Kunstkanons einherging, sowie die «falschen Vorstellungen vom Leben», die das aufkommende Kino in breiten Bevölkerungskreisen angeblich nährte, beunruhigten die Hüter der bestehenden Ordnung zutiefst.⁷⁴⁵

Neben den Präsentationsbedingungen und der ästhetischen Ausgestaltung der neuartigen Populärkultur setzen die Untersuchungen von Sabine Lenk und Corey Ross einen Akzent bei deren Inhalten: Die thematische Ausrichtung vieler Filme mit ihren Sexualität oder Kriminalität verhandelnden Erzählungen wurde als Bedrohung der moralischen Werte und der Rechtsordnung wahrgenommen. Diesbezüglich spielte auch eine Rolle, dass es sich bei den Filmen, die in Kinos aufgeführt wurden, oft um Produkte aus dem Ausland handelte und diese auch als Gefahr für eine national bestimmte Kultur oder die kulturell definierte Nation verstanden werden konnten.⁷⁴⁶ Ohnehin hatten die Feinde der Populärkultur weniger

743 Schweinitz 1992^a, 7.

744 Maase 2001, 12.

745 Maase 2001, 16.

746 Lenk 1996; Ross 2008, 42–44, 52–57; vgl. auch Engel 1990, 35; Curtis 1994.

das geistige und körperliche Wohlergehen der (in paternalistischer Manier vor schlechten Einflüssen zu bewahrenden) Individuen im Blick, als dass sie sich um die Gesellschaft als (nationales) Ganzes sorgten.

Die genannten Wissenschaftler haben vor allem zu Deutschland gearbeitet. Ihre Resultate sind auf der Grundlage der grenzüberschreitenden Kontakte zwischen den historischen Akteuren und ihrer in den Quellen fassbaren ideologischen Gemeinsamkeiten in den Grundzügen jedoch auf die Schweiz übertragbar. Führt man die Überlegungen in der Forschungsliteratur zusammen, erscheint die Kinoreformbewegung in den verschiedenen Ländern als ein elitäres, autoritäres und der jeweiligen Nation verpflichtetes Projekt.

Etablierung gesetzlicher Vorschriften

Kinoreformer stiessen in vielen Schweizer Gemeinden und Kantonen Gesetzgebungsprozesse an, was eine zunehmende rechtliche Regulierung des Schweizer Kinowesens im Laufe der 1910er-Jahre zur Folge hatte. Mit Eingaben an Behörden, Stellungnahmen in gesetzgeberischen Vernehmlassungsverfahren oder mit der politischen Arbeit in Parlamenten versuchten die Gegner des populären Kinos, den gesetzlichen Rahmen, der die Handlungsspielräume des Kinogewerbes definierte, ihren restriktiven Überzeugungen gemäss mitzugestalten.⁷⁴⁷ Auf beispielhafte Zürcher, Basler und Luzerner Gesetzgebungsprojekte im Zuge des Booms ortsfester Kinos nach 1906 werde ich gleich näher eingehen.

Der Haupterfolg der Kinogegner bestand jedoch nicht darin, dass sie ihren Einfluss bei der Etablierung und Verschärfung einer Reihe von Gesetzen, Verordnungen und dergleichen gezielt zu nutzen wussten. Viel bedeutender war, dass aus den ständigen Beschwerdeeingaben der Kinoreformer und ihren öffentlichen Kampagnen mittels Vorträgen, Einsendungen an Zeitungen oder eigener Publikationen in den 1910er-Jahren ein breit abgestützter und nachhaltiger gesellschaftlicher Konsens über die Notwendigkeit beschränkender Massnahmen im Kinowesen hervorging. Den Reformern gelang es, wesentlich zum Entstehen einer öffentlichen Meinung beizutragen, die im Kino eine Gefahr oder wenigstens ein Problem erblickte. Wie genau und in welchem Ausmass dem wahrgenommenen Missstand rechtlich entgegenzutreten sei, darüber herrschte hingegen oft keine Einigkeit. Insbesondere nachdem die ersten Vorschriften erlassen

⁷⁴⁷ Wild 1913, 65–90; Buache/Rial 1964, 33; Cosandey 2002, 34 f.; Engel 1990, 195 f.; Meier-Kern 1993, 64, 66, 69 f., 77, 99–101, 108–110, 115; Uhlmann 2009, 31, 35, 39–45, 51, 59, 63; vgl. auch Cosandey/Langer 1992, 48, 59 f.; Gertiser 2011, 393; Haver/Jaques 2003, 67–69; vgl. auch Degenhart 2001, 31.

worden waren, hatten die Kinoreformer mit ihren viel weiter gehenden Vorhaben manchmal Mühe, in der Öffentlichkeit, bei Behörden oder in Gesetzgebungsprozessen noch Gehör zu finden.⁷⁴⁸

In den auf kommunaler und im Laufe des Dezenniums vermehrt auch auf kantonaler Ebene erlassenen Rechtsvorschriften betreffend das Kino wurde also nicht einfach die repressive Wunschliste kinoreformerscher Kreise verwirklicht. Vielmehr waren die gesetzlichen Regelungen das Resultat eines rechtsstaatlichen Aushandlungsprozesses, das über die Parteigrenzen hinweg⁷⁴⁹ während Jahrzehnten wenn nicht eine absolute, so doch eine breite Zustimmung fand. Es kommt hinzu, dass die Vorschriften nicht nur den Jugendschutz sowie die Zensur der Filme (und der werbenden Begleitpublikationen) regelten, um die es den Kinoreformern primär ging,⁷⁵⁰ sondern auch Auflagen bezüglich Bewilligungsverfahren und Gebühren, baulicher Einrichtung und Brandschutz oder Betriebszeiten und Arbeitsbedingungen enthielten. Ein Betreiber eines ortsfesten Kinos im Jahr 1918 hatte sich folglich an viel komplexere und weitreichendere Vorgaben zu halten als ein Wanderkinobesitzer gut zehn Jahre zuvor, der indes auch nicht im rechtsfreien Raum hatte operieren können. Insofern waren die neu geschaffenen Kinovorschriften auch Ausdruck eines allgemeineren Zeitrends: der Erhöhung der staatlichen Regelungsdichte in den verschiedensten Lebensbereichen.⁷⁵¹ Von entscheidender Bedeutung ist freilich, dass die gesetzliche Etablierung und das langjährige Bestehen des kinematografischen Jugendschutzes und der Filmzensur im Grundsatz einem breiten gesellschaftlichen oder jedenfalls parlamentarischen Konsens gehorchten,⁷⁵² der mit einem allgemeinen gesellschaftlich-kulturellen Wandel einhergehend erst in den 1950er- und 1960er-Jahren zu bröckeln begann.⁷⁵³

Zur Situation in den verschiedenen Kommunen und Kantonen der Schweiz lässt sich Folgendes festhalten: In Zürich zum Beispiel waren die ersten (Wander-)Kinovorstellungen dem kantonalen *Gesetz betreffend das*

748 Wild 1913, 97; Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindekino, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 35; Cosandey 2002, 35; Gerber 2010, 99; Meier-Kern 1993, 54 f., 62, 68, 89; Uhlmann 2009, 36 f., 58, 63.

749 Eberli 2012, 118, 122–127, 296; Meier-Kern 1993, 68, 84, 95–98, 103–106, 118.

750 Albert Wild, Die kantonale Kinogesetzgebung, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 63/6 und 63/7 (1924), 145–154 und 169–178, hier 177 f.

751 Kreis 2014, 57 f.

752 Ausgeschlossen von diesem Konsens war natürlich die Kinobranche mit ihren unmittelbaren Erwerbsinteressen.

753 Georgine Oeri, Wie stehen Sie zum Film?: Eine Umfrage in Basel, in: Schweizer Annalen (Winterthur), 1/4–5 (Juli 1944), 299–305; Aeppli 1949^a, xxiii, 47–49; Eberli 2012, 165, 231 f., 247 f., 261, 292–299; Gerber 2010, 144 f., 162–167, 172 f.; Rosset 1979, 131.

Markt- und Hausierwesen (vom 17. Juni 1894) und der entsprechenden Vollziehungsverordnung unterstellt. Letztere verbot Schaustellungen, die «in sittlicher Beziehung Anstoss» erregten.⁷⁵⁴ Als dann in der Stadt die ersten Kinos entstanden, verfügte der städtische Polizeivorstand auf Betreiben der Kinderschutzvereinigung Zürich im Februar 1909 ein Kinoverbot für schulpflichtige Kinder und Jugendliche, die nicht in Begleitung Erwachsener waren. Diese Regelung wurde kurz darauf in die Stadtzürcher *Polizeivorschriften betreffend Einrichtung und Betrieb von Kinematographen* (vom 15. April 1909) übernommen – eine der ersten Spezialregelungen zum Kinobetrieb in der Schweiz, wie Matthias Uhlmann in seiner Arbeit zur Zürcher Filmzensur ausführt. Die Polizeivorschriften von 1909 verboten zudem die Darbietung «unsittlicher oder anstössiger Bilder», was als Zensurbestimmung naturgemäss auch die erwachsenen Kinogänger betraf.⁷⁵⁵ Und ab März 1910 waren in der Stadt auch spezielle, vom Schulvorstand zu bewilligende Kinder- und Jugendvorstellungen vorgesehen. Mit dem Erreichten noch nicht zufrieden, lobbyierten die Zürcher Schulbehörden und die Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz von Albert Wild in den folgenden Monaten bei den kantonalen Behörden, worauf die Polizeidirektion im August 1912 ein unbedingtes Kinder- und Jugendverbot verfügte. Im Zuge weiterer Eingaben kinofeindlicher Kreise erliess der Stadtrat im Folgejahr eine vom städtischen Polizeivorstand ausgearbeitete *Verordnung betreffend Einrichtung und Betrieb von Kinematographen und Filmverleihgeschäften* (vom 5. Juli 1913), welche die existierenden kantonalen Jugendschutz- und städtischen Zensurvorschriften übernahm (Vorführungsverbot «anstössiger oder unsittlicher» Filme)⁷⁵⁶ und neu die Möglichkeit der Vorzensur rechtlich verankerte. Nach der Konferenz der Kantonalen Justiz- und Polizeidirektoren vom Oktober 1913 in Herisau, an der die Vertreter verschiedener Kantone Grundsätze für den zukünftigen Umgang mit dem Kino postuliert hatten, und nach weiteren Eingaben (unter anderem des Schweizerischen Bundes gegen unsittliche Literatur von Beyel) sollte mit einer kantonalen Kinoverordnung, die auf dem Markt- und Hausierergesetz basierte, die erste umfassende kantonale Regelung des Kinowesens erfolgen: Im Oktober und November 1916 erliess der Regierungsrat, ohne dass der Kantonsrat als Legislative den entsprechenden Entwurf in wesentlichen Punkten abgeändert hätte, die kantonale *Verord-*

754 Vollziehungsverordnung zum Gesetze betreffend das Markt- und Hausierwesen vom 17. Juni 1894 (vom 22. Juni 1894), zit. in: Uhlmann 2009, 28.

755 Polizeivorschriften betreffend Einrichtung und Betrieb von Kinematographen (vom 15. April 1909), zit. in: Uhlmann 2009, 34.

756 Verordnung betreffend Einrichtung und Betrieb von Kinematographen und Filmverleihgeschäften (vom 5. Juli 1913), zit. in: Uhlmann 2009, 50.

nung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften (vom 16. Oktober 1916). Zusammen mit dem dazugehörigen Reglement schloss sie weiterhin die Jugend unter 15 Jahren von den regulären Vorstellungen aus und untersagte die «Vorführung unsittlicher, verrohender oder sonst anstössiger Filme».⁷⁵⁷ Die im Kanton Zürich bis in die frühen 1920er-Jahre ausgeübte Praxis der Nachzensur von Filmen wurde insbesondere von den Polizeibehörden als unbefriedigend empfunden, da der zensorische Eingriff bei einem problematischen Film erst erfolgte, nachdem der Film eine gewisse Zeit im Kino zu sehen gewesen war und ohnehin schon bald wieder ein Programmwechsel anstand. So wurde schliesslich 1922 anlässlich einer Überarbeitung der kantonalen Kinoverordnung – neben der Erhöhung des Zutrittsalters auf 18 Jahre – die systematische Vorzensur eingeführt (meist jedoch nur auf Grundlage von Textbeschreibungen der Filme).⁷⁵⁸

Auch im Kanton Basel-Stadt unterstand das Kino zunächst einer Bestimmung zum nicht-sesshaften Gewerbe, dem *Gesetz über das Hausierwesen* (vom 13. November 1872) sowie kantonalen Strafrechtsbestimmungen. Ähnlich wie in Zürich kam es um 1910 zu Pressionen der Schule und anderer kinofeindlicher Kreise auf die verantwortlichen Behörden. Im November 1912 erliess folglich das kantonale Erziehungsdepartement eine Verfügung (für die Erarbeitung einer Verordnung oder gar eines Gesetzes fehlte offenbar die Zeit), wonach Schülern der unbegleitete Kinobesuch verboten war. Parallel dazu setzte im Kantonsparlament eine Diskussion über die Regulierung des Kinos ein, die erst nach mehreren Jahren zum *Gesetz betreffend die kinematographischen Vorführungen* (vom 16. November 1916) führte. Das vom kantonalen Parlament mit grosser Mehrheit in allen Parteien verabschiedete Gesetz enthielt ein Jugendverbot für die regulären Vorstellungen (bei einem Schutzalter von 16 Jahren) und untersagte Darstellungen, die «entsittlichend und verrohend auf die Zuschauer»⁷⁵⁹ wirkten (bei Nachzensur in Problemfällen).⁷⁶⁰

Genauso wie in Zürich entstand in Luzern mit der *Verordnung betreffend die Einrichtung, den Betrieb und die Überwachung der Kinematographen der Stadt Luzern* (vom 19. April 1911) zunächst eine kommunale Vorschrift sowie im Folgejahr ein kantonaler Regierungsratsbeschluss zum Jugendschutz. Anders als in der Limmatstadt regelte der innerschweizerische

757 Verordnung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften (vom 16. Oktober 1916), zit. in: Uhlmann 2009, 61.

758 Uhlmann 2009, 25–85.

759 Gesetz betreffend die kinematographischen Vorführungen (vom 16. November 1916), zit. in: Meier-Kern 1993, 90.

760 Meier-Kern 1993, 50–120.

Kanton das Kinowesen einige Jahre später dann aber nicht auf Verordnungsebene, sondern mit einem Gesetz und folgte damit dem Basler Beispiel. Das *Gesetz betreffend das Lichtspielwesen und Massnahmen gegen die Schundliteratur* (vom 15. Mai 1917) und die einschlägige Vollziehungsverordnung verboten den Kinobesuch unter 18 Jahren ebenso wie die Sittlichkeit gefährdende, das religiöse Empfinden verletzende, verrohende oder zu Verbrechen anreizende Filme (bei systematischer Vorzensur mit Sichtung der Filme).⁷⁶¹

Wie in Zürich, Basel-Stadt und Luzern entstanden bis zum Ende des Ersten Weltkriegs in den meisten anderen Schweizer Kantonen gesetzliche Vorschriften für das Kinowesen. Auch diese zielten zum einen auf den Jugendschutz. So war der Zutritt zu regulären Vorstellungen für Jugendliche (vorwiegend auch in Begleitung Erwachsener) bei einem Schutzalter bis zum vollendeten 14., 16. oder gar 18. Altersjahr verboten. Daneben waren in den meisten Kantonen aber besondere Kinder- und Jugendvorstellungen vorgesehen, die (oft durch die Schulbehörden) speziell genehmigt werden mussten.⁷⁶²

Zum anderen definierten die gesetzlichen Regelungen, welche Art von Filmen und Szenen unabhängig vom Alter der Besucher nicht zur Vorführung gelangen durften. Der Gesetzgeber fand in den verschiedenen Kantonen unterschiedliche Formulierungen. So waren einmal «verrohende, anstössige und unsittliche Darstellungen» verboten, ein andermal «Vorführungen, die gegen die öffentliche Sittlichkeit und Ordnung verstossen, besonders solche, die blutige Handlungen darstellen oder die geeignet sind, Verbrechen oder Vergehen einzugeben, dazu aufzureizen oder sie zu verherrlichen».⁷⁶³ Obwohl der Wortlaut also nicht in allen Kantonen identisch war und die Bestimmungen unterschiedlich streng und systematisch angewendet wurden⁷⁶⁴ (nur in wenigen Kantonen bestand etwa die scharfe Form der Vorzensur, bei der man alle Filme vor der öffentlichen Erstaufführung durch kinematografische Vorführung prüfte),⁷⁶⁵ war die Zielsetzung all dieser Bestimmungen

761 Eberli 2012, 117–135, 324.

762 Albert Wild, Die kantonale Kinogesetzgebung, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 63/6 und 63/7 (1924), 145–154 und 169–178, hier 146 f.

763 Bei den Zitaten handelt es sich um Zusammenfassungen der gesetzlichen Bestimmungen der Kantone Basel-Land, Basel-Stadt, St. Gallen und Zürich beziehungsweise Genf, Neuenburg, Tessin, Waadt und Wallis, gültig im Jahr 1923, aus der Feder des Kinoreformers Albert Wild (Albert Wild, Die kantonale Kinogesetzgebung, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 63/6 und 63/7 [1924], 145–154 und 169–178, hier 149).

764 Aeppli 1949^a, 124, 126 f.; Eberli 2012, 163 f., 173, 261, 297 f.

765 Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über das von Herrn Nationalrat Dr. Zimmerli und Mitunterzeichnern im Nationalrat eingereichte Postulat betreffend Revision von Art. 31 der Bundesverfassung, in: Bundesblatt, 77/22 (3.6.1925), 545–585, hier 554–561; Aeppli 1949^a, 123 f.; Rosset 1979, 13; Uhlmann 2009, 23, 71, 83–85.

die gleiche.⁷⁶⁶ Die rechtswissenschaftliche Lehre sah die von Verwaltungsbehörden getragene Filmzensur als ein Element des übergeordneten polizeilichen Auftrags zur Abwehr von Gefährdungen der öffentlichen Sicherheit und Ordnung, zu der auch die öffentliche Sittlichkeit/Moral zählte. Zensurgründe waren bestimmte Wirkungsannahmen, das heisst mutmassliche Negativwirkungen eines Films auf das durchschnittliche Publikum, im Bereich der ‹Unsittlichkeit›, der ‹Verrohung› oder der ‹Anstössigkeit›.⁷⁶⁷ Uhlmann verbindet die Unsittlichkeit in der historischen Auffassung mit Darstellungen aus der ‹Sphäre des Sexuellen› und die Vorstellungen von Verrohung mit ‹gewalthaltigen Inhalten›; dagegen sei der Zensurgrund der Anstössigkeit in der Praxis ein ‹eigentlicher Gummiparagraph› gewesen, der bei Bedarf für eine breite Palette problematischer Filmbilder habe herangezogen werden können – dies auch im politischen Sinne.⁷⁶⁸

Tabelle 4 Kantonale Vorschriften zum Kinobetrieb (1918)⁷⁶⁹

Kanton ⁷⁷⁰	Titel	Datum
AG	<i>Verordnung betreffend die Einrichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern</i>	18.4.1913
AI	<i>Polizei-Verordnung für den Kanton Appenzell I.-Rh.</i>	19.9.1913
AR	<i>Vorschriften über Einrichtung der Installationen für Kinematographen [...]</i>	24.3.1910
BE ⁷⁷¹	<i>Gesetz über das Lichtspielwesen und Massnahmen gegen die Schundliteratur</i>	10.9.1916
	<i>Vollziehungsverordnung zum Gesetz [...] über das Lichtspielwesen und Massnahmen gegen die Schundliteratur</i>	13.6.1917

766 Albert Wild, Die kantonale Kinogesetzgebung, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 63/6 und 63/7 (1924), 145–154 und 169–178, hier 177 f.; Rosset 1979, 13.

767 Aeppli 1949^a, 21–29; Uhlmann 2009, 20–25.

768 Uhlmann 2009, 22. Auf die kommunale und kantonale Zensurpraxis in politischen Belangen und die Inaktivität der ausserordentlichen eidgenössischen Zensurinstanzen während des Ersten Weltkriegs werde ich anhand mehrerer Fallstudien zu sprechen kommen (siehe Kapitel III.1, III.3, III.4, III.5 und III.8.).

769 Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement, Vorschriften und Verordnungen über den Kinematographenbetrieb, Bern, 21.11.1918, B.A.R., E4110A#1000/1803#216*; vgl. auch Wild 1912, 45–49; Wild 1913, 61–101; Albert Wild, Die kantonale Kinogesetzgebung, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 63/6 und 63/7 (1924), 145–154 und 169–178; Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über das von Herrn Nationalrat Dr. Zimmerli und Mitunterzeichnern im Nationalrat eingereichte Postulat betreffend Revision von Art. 31 der Bundesverfassung, in: Bundesblatt, 77/22 (3.6.1925), 545–585; Rosset 1979, 10–16. Ich danke Matthias Uhlmann für Literaturhinweise.

770 Im Untersuchungszeitraum bestand die Schweiz aus 25 Kantonen: Aargau (AG), Appenzell Ausserrhoden (AR), Appenzell Innerrhoden (AI), Basel-Landschaft (BL), Basel-Stadt (BS), Bern (BE), Freiburg (FR), Genf (GE), Glarus (GL), Graubünden (GR), Luzern (LU), Neuenburg (NE), Nidwalden (NW), Obwalden (OW), St. Gallen (SG), Schaffhausen (SH), Schwyz (SZ), Solothurn (SO), Thurgau (TG), Tessin (TI), Uri (UR), Waadt (VD), Wallis (VS), Zug (ZG) und Zürich (ZH).

771 Cosandey 2000, 96 f.

Kanton	Titel	Datum
BL	<i>Schul-Ordnung</i>	19.4.1913
BS ⁷⁷²	<i>Gesetz betreffend die kinematographischen Vorführungen</i> <i>Verordnung zum Gesetz betreffend die kinematographischen Vorführungen</i> <i>Reglement betreffend die Zensur von Jugendvorstellungen der Kinematographentheater</i>	16.11.1916 13.12.1916 20.12.1916
FR ⁷⁷³	<i>Loi [...] sur les cinématographes</i> <i>Arrêté d'exécution de la loi [...] sur les cinématographes</i>	5.5.1914 27.6.1916
GE ⁷⁷⁴	<i>Règlement concernant les cinématographes</i>	24.3.1917
GL	<i>Gesetz betreffend Handspolizei des Kantons Glarus</i>	12.5.1912
GR	keine kantonalen Vorschriften	
LU ⁷⁷⁵	<i>Gesetz betreffend das Lichtspielwesen und Massnahmen gegen die Schundliteratur</i> <i>Vollziehungsverordnung zum Gesetz betreffend das Lichtspielwesen und Massnahmen gegen die Schundliteratur</i>	15.5.1917 16.2.1918
NE ⁷⁷⁶	<i>Règlement de Police du Feu</i> <i>Arrêté concernant les représentations cinématographiques</i>	19.7.1912 19.8.1912 / 1.6.1915
NW	<i>Verordnung über die Bewilligung und den Besuch von kinematographischen Vorstellungen</i>	13.9.1913
OW	keine kantonalen Vorschriften	
SG	<i>Bekanntmachung betreffend die Patenterteilung für Kinematographen (Beschluss des Regierungsrats)</i>	23.2.1915
SH	<i>Verordnung [...] betreffend die Einschränkung des Besuches von Kinematographen durch Jugendliche</i>	20.12.1916
SO	<i>Verordnung betreffend Beschränkung des Besuches der Kinematographentheater durch Jugendliche</i>	13. 3.1913
SZ	<i>Verordnung betreffend Regelung des Besuches der Kinematographentheater</i>	15. 6.1912
TG	<i>Beschluss betreffend das Verbot des Besuches von Kinematographen-Vorstellungen durch schulpflichtige Kinder</i>	18.10.1912
TI ⁷⁷⁷	keine kantonalen Vorschriften	
UR	keine kantonalen Vorschriften	
VD ⁷⁷⁸	<i>Arrêté [...] concernant les cinématographes</i>	17.6.1916

772 Meier-Kern 1993, 50–120.

773 Abd-Rabbo 1994, 52–99.

774 Frauenfelder 2005, 91–116.

775 Eberli 2012, 117–135, 324.

776 Neeser 1992, 41–43; Neeser 1992/1993, 46 f.

777 Mordasini 1999, 62–68; Mordasini 2001, 75 f.

778 Eberli 2012, 147–158, 326; Haver 1996; Haver 2003, 49–57; Kaenel 2002, 124, 146–163; vgl. auch Cosandey/Langer 1992, 48.

Kanton	Titel	Datum
VS ⁷⁷⁹	Loi [...] sur les représentations cinématographiques et autres spectacles analogues	12.11.1915
	Règlement d'exécution de la loi [...] sur les représentations cinématographiques et autres spectacles analogues	27.10.1916
ZG	Verordnung [...] betreffend die Errichtung, den Betrieb und die Bewilligung von Kinematographen	9.11.1912
ZH ⁷⁸⁰	Verordnung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften	16.10.1916
	Reglement für die Kontrolle der Kinematographentheater	9.11.1916

Gegenmassnahmen des Kinogewerbes

Die öffentliche Rede von den Gefahren des Kinos und die Bestrebungen zu dessen rechtlicher Reglementierung stellten für die aufstrebende Kinobranche eine wirtschaftliche Bedrohung dar. Schweizer Kino- und Verleihbetriebe reagierten in den 1910er-Jahren darauf, indem sie sich organisatorisch zusammenschlossen. Unmittelbarer Anlass für die Gründung des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands (bis 1917 unter dem Namen Verband der Interessenten im Kinematographischen Gewerbe der Schweiz)⁷⁸¹ war die Ausarbeitung des kantonalbernerischen «Antikinogesetzes», das als besonders restriktiv empfunden wurde.⁷⁸² Mit einem Rundschreiben lud der Zürcher Filmverleiher und Kinobesitzer Joseph Lang seine Branchenkollegen am 20. Dezember 1914 zu einer ersten Versammlung ins Restaurant Du Pont in Zürich ein. An der offiziellen Gründungsversammlung vom 15. Februar 1915 wurden dann die Statuten verabschiedet. Zweck des Vereins war es, die «gemeinsamen Interessen» der im Kinogewerbe tätigen Unternehmer «zu wahren» und den Verbandsmitgliedern «allen möglichen Beistand zur Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Existenz und zur Verteidigung ihrer Rechte Dritten gegenüber zu leisten».⁷⁸³ Ein Gründungsmitglied meinte, das Zustandekommen der Interessengemeinschaft sei «der erste Ausdruck der Selbstachtung» und nur wer sich selbst achte, könne den Anspruch erheben, «von anderen geachtet zu werden».⁷⁸⁴ Im Folgejahr dürfte der Zusammenschluss über rund

779 Doumont 2002, 2–25; vgl. auch Doumont 2004.

780 Uhlmann 2009, 25–85.

781 Die wichtigsten Quellen- und Literaturangaben zu den filmwirtschaftlichen Verbänden und Filmzeitschriften finden sich in den unten stehenden Tabellen 5 und 6.

782 M., Berns Knute: Zum Antikinogesetz, in: Kinema, 5/3 (23.1.1915), 5/4 (31.1.1915) und 5/5 (6.2.1915), 3–6, 2f. und 2f.

783 Lang 1938, o.S.

784 Lang 1938, o.S.

45 Verleiher und Kinobetreiber als Mitglieder verfügt haben. Im Schweizerischen Lichtspieltheater-Verband waren zwar auch einige Branchenvertreter aus der Westschweiz organisiert, im Wesentlichen beschränkte sich der Wirkungskreis der Vereinigung bis Mitte der 1920er-Jahre aber auf die Deutschschweiz.⁷⁸⁵ Zwei regionale Verbandsgründungen in der Romandie, die erste datiert bereits von 1914, scheinen jeweils kurzlebige Angelegenheiten gewesen zu sein.

Zunächst lobbyierte der deutschschweizerische Berufsverband mit einer Eingabe an den bernischen Grossen Rat gegen den Entwurf des kantonalen Lichtspielgesetzes, später wandte er sich mit weiteren Eingaben gegen kriegsbedingte Einschränkungen des Spielbetriebs⁷⁸⁶ und mehrfach gegen die «schikanöse» Zürcher Filmzensur.⁷⁸⁷

Abgesehen von Eingaben an Behörden und Parlamente versuchte die Interessenvereinigung auch eine eigentliche Öffentlichkeitsarbeit zu entfalten. Auf entsprechende publizistische und anderweitige Aktivitäten werde ich gleich näher eingehen.

Daneben waren aber auch protektionistische Bemühungen zu verzeichnen: In der zweiten Jahreshälfte 1916 kam es zu Bestrebungen, den Kino- und Verleihmarkt gegenüber neu auftretenden Akteuren und irregulären Veranstaltern von Filmvorführungen abzuschotten. Dazu wurde der Verband Schweizerischer Filmverleiher E.G. gegründet, dem alle bestehenden Verleihfirmen beitreten sollten. In der Folge hätten Filmverleihgeschäfte dann nur noch unter den verbandsmässig organisierten Kinobetreibern und Verleihern abgewickelt werden dürfen. Das ambitionierte Vorhaben scheiterte jedoch an der mangelnden Disziplin der Beteiligten und den entgegengesetzten Interessen der Grossverleiher Monopole Pathé Frères in Zürich und Société des Établissements Gaumont S.A. in Genf.⁷⁸⁸ Nach weiteren Etablierungsversuchen während der 1920er-Jahre, die in die gleiche Richtung zielten,⁷⁸⁹ gelang die Schaffung eines filmwirtschaftlichen Kartells erst im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung mit dem legendären Interessenvertrag zwischen den Schweizer Kinobetreibern und Verleihern von 1935.⁷⁹⁰

785 Vgl. auch Mitteilungen des Verbandes der Interessenten im Kinematogr. Gewerbe der Schweiz, 6/24 (17.6.1916), 1–4; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 7/27 (7.7.1917), 3f.; Korgler 1940, 85.

786 Siehe Kapitel III.1.

787 Lang 1938, o.S.

788 G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 6/43 (28.10.1916), 3f.; Spahn 1942, 20, 42; vgl. auch Korgler 1940, 84.

789 Lang 1938; Manz 1968, 52; Spahn 1942, 42.

790 Dumont 1987, 173; Lang 1938; Spahn 1942, 42.

Tabelle 5 Verbände der Kino- und Filmbranche in der Schweiz (bis 1920er-Jahre)

Name	Geschäfts-sitz	Vorstandsmitglieder (Auswahl)	Bemerkungen
Syndicat des Cinémas de la Suisse Romande	Genf?	Lucien Lévy-Lansac (Präsident), Fernand Annen, Jean oder Laurent Cormier, Ernest Franzos, Albert Roth-de Markus, Jean Weber-Clément	Gründung am 3.2.1914, nachgewiesene Aktivität 1914 ⁷⁹¹
Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband	Zürich	Joseph Lang (ab 1915, als Präsident 1915–1916), Jakob Singer (1915–1919, als Präsident 1916–1917), Hermann Studer (als Präsident 1917–1920), Albert Wyler-Scotoni (ab 1915, als Präsident ab 1920), Jean Speck (1915–1920), Lazare Burstein (1915–1916, ab 1920), Karl Graf (1915–1916), Georges Korb (1915–1916), G. Borle (1916–1919), Paul E. Eckel (1916–1919), Georges Hipleh jr. (1916–1917), Christian Karg (1916–1917), Albert Vuagneux (1917–1919), Emil Ganz (1919–1920), Max Stoehr (1919–1920), Max Ullmann (1919–1920), Friedrich Korsower (ab 1920), Wilhelm Mantovani (ab 1920), Paul Schlattermund (ab 1920), Albert Singer (ab 1920), Hans Korger (ab 1921)	Gründung am 15.2.1915 als Verband der Interessenten im Kinematographischen Gewerbe der Schweiz (bis Juni 1917), in einer Phase geringer Aktivität Gründung des Zürcher Lichtspieltheater-Verbands im September 1923, Gründung der eigenständigen Association Cinématographique Suisse Romande aus der Sektion Romande des Schweizer Verbands am 19.10.1928, heute: Schweizerischer Kino-Verband ⁷⁹²
Association Cinématographique Romande	Genf/Lausanne?	Édouard A. Moré (Präsident), Charles Couchoud, Albert Vuagneux	nachgewiesene Aktivität 1916–1918 ⁷⁹³

791 Un syndicat cinématographique en Suisse, in: Ciné-Journal (Paris), 283 (24.1.1914), 131; Première assemblée des Propriétaires et Directeurs [des] Cinémas de la Suisse Romande, in: Kinema, 4/7 (14.2.1914), 1f.; Bulletin des associations: Syndicat des Cinémas de la Suisse Romande, in: Ciné-Journal (Paris), 288 (28.2.1914), 61. Ich danke Pierre-Emmanuel Jaques für die französischen Quellenhinweise.

792 Der von der Kommission bereinigte Statuten-Entwurf für den Verband der Industriellen im Kinematogr. Gewerbe der Schweiz, in: Kinema, 5/5 (6.2.1915), 5–8; Glückauf zur neuen Fahrt, in: Kinema, 5/7 (20.2.1915), 1f.; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 7/8 (24.2.1917), 1–3; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 7/25 (23.6.1917), 1–3; Lang 1938; Korger 1940, 5f., 82–92; Manz 1968, 40–42; Spahn 1942, 32–35.

793 Mitteilungen des Verbandes der Interessenten im Kinematogr. Gewerbe der Schweiz, 6/24 (17.6.1916), 1–4; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 7/27 (7.7.1917), 3f.; Cosandey 1986, 244.

Name	Geschäfts-sitz	Vorstandsmitglieder (Auswahl)	Bemerkungen
Verband Schweizerischer Filmverleiher E. G.	Zürich	Joseph Lang (Präsident)	Gründung am 4.9.1916, nachgewiesene Aktivität bis 1917 ⁷⁹⁴
Film-Verleiher-Verband in der Schweiz	Bern	W. Seelhofer (Präsident)	Gründung am 12.9.1922, heute: filmdistribution schweiz ⁷⁹⁵

Eine kinematografische Fachpresse existierte in der Schweiz zwar bereits vor der Gründung der Branchenverbände. Nachdem diese aber aus der Taufe gehoben waren, bestand eine enge Zusammenarbeit (und Abhängigkeit) zwischen den Verbänden und der kinematografischen Presse. Erstere hatten in den Fachblättern ein Sprachrohr zur Kommunikation mit ihren Mitgliedern. Die Herausgeber der Film- und Kinozeitschriften dagegen sahen in ihrer neu gewonnenen Rolle, auch als Verbandsorgan zu fungieren, eine Möglichkeit, die Relevanz, den Leserkreis und die Anzeigenkundschaft ihrer publizistischen Produkte auszubauen und dadurch die oft schwierige wirtschaftliche Situation zu verbessern.⁷⁹⁶

Die von 1911 bis 1919 in Zürich und Bülach erschienene Zeitschrift *Kinema* war das früheste und bedeutendste kinematografische Fachjournal der 1910er-Jahre. Das hauptsächliche Verbreitungsgebiet des Wochenblatts dürfte sich auf die Deutschschweiz erstreckt haben. Ab Mitte des Jahrzehnts kam *Kinema* jedoch eine gewisse Relevanz für die gesamtschweizerische Branche zu, wie die Anzeigen von westschweizerischen Filmverleihfirmen⁷⁹⁷ und die «*rédaction française*» des Blattes zeigen, die für französischsprachige Texte verantwortlich zeichnete.⁷⁹⁸

Kinema verstand sich nicht als Publikumszeitschrift (bedeutende populäre Filmzeitschriften entstanden erst in den 1920er-Jahren),⁷⁹⁹ sondern als Branchenblatt, das den Bedürfnissen und Interessen des Film-, Verleih- und Kinogewerbes gehorchte. Erstens erfüllte *Kinema* die alltäglichen Geschäftsbedürfnisse der Unterhaltungsindustrie: Die Zeitschrift brachte Inhaltsbeschreibungen von Filmen, Filmbesprechungen, Filmneuigkeiten

794 Verband Schweizerischer Filmverleiher E. G., in: *Kinema*, 6/36 (9.9.1916), 8; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: *Kinema*, 7/39 (6.10.1917), 1 f.; Lang 1938; Spahn 1942, 20, 34.

795 Egghard 1938.

796 Emil Schäfer, Anmerkung der Redaktion, in: *Kinema*, 8/22 (1.6.1918), 1–3.

797 Siehe Fussnote 592.

798 Allgemeine Rundschau, in: *Kinema*, 6/34 (28.8.1916), 19; vgl. auch La *rédaction*, Ce que nous voulons, in: *Kinema*, 6/30 (29.7.1916), 1 f.; André Lhoret, La vie cinémathéâtrale, in: *Kinema*, 3/27 (5.7.1913), 4. In *Kinema* erschienen auch einige Texte auf Italienisch (Ernst Utzinger, Il nostro programma, in: *Kinema*, 6/31 [5.8.1916], 2 f.).

799 Prodoliet 1975, 15, 23, 93 f.

aus aller Welt sowie an Kinobetreiber gerichtete Inserate und Werbebeilagen für Filme und Kinobedarf. Wie für Branchenzeitschriften typisch, waren dabei auch die redaktionellen Teile in hohem Masse von den Anzeigenkunden – mehrheitlich Verleihern – abhängig.⁸⁰⁰

Zweitens funktionierte *Kinema* ab Februar 1915, wie erwähnt, auch als offizielles Organ des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands. In dessen Vorstand war die Zeitschrift von Anfang an mit dem Herausgeber oder mit Redaktionsmitgliedern vertreten.⁸⁰¹ Publizistisch äusserte sich dies vor allem durch die Veröffentlichung von Sitzungsprotokollen und Verbandsnachrichten.

Drittens meldeten sich unterschiedliche Autoren in längeren, oft grundsätzlichen Textbeiträgen etwa zu filmkünstlerischen, -wirtschaftlichen und -technischen Belangen zu Wort, verteidigten das Kino gegen Anfeindungen oder nahmen dezidiert Stellung zu den neu eingeführten Regulierungsmassnahmen der Behörden.

Bevor *Kinema* im Herbst 1919 einging und mit der *Revue Suisse du Cinéma* (Lausanne) und *Schweizer Cinéma Suisse* (Bern/Montreux) gleichzeitig zwei neue Fachblätter mit nationaler Ausstrahlung entstanden, waren während weniger Monate beziehungsweise Jahre auch zwei Westschweizer Branchenblätter, das *Journal Suisse du Cinéma* (Genf, 1913–1914) und *Cinéma Romand* (Lausanne, 1916–1919), mit regionaler Bedeutung erschienen. Zudem hatten einige Kinos in der Deutschschweiz und in der Romandie kurzfristig periodische Publikationen veröffentlicht, die von der Aufmachung und ihrem Anspruch her über die üblichen Programmhefte hinausgingen und beispielsweise auch Textbeiträge enthielten, die sich gegen die kinoreformerischen Anfeindungen wandten.⁸⁰² Zu nennen sind die Titel *Lumen: Journal de la cinématographie et de la projection lumineuse en Suisse* (Lausanne, 1909–?, Albert Roth-de Markus),⁸⁰³ *Le Cé-Cé: Journal du Cinéma Central* (La Chaux-de-Fonds, 1911, Émile Wolf),⁸⁰⁴ *Das Echo des American Kinema* (St. Gallen, 1911, Lazare Burstein) sowie das *Apollo-Journal: Revue d'actualités cinématographiques* (La Chaux-de-Fonds, 1913).⁸⁰⁵

Als Branchenblatt stiess *Kinema* ausserhalb der Fachwelt nur auf wenig öffentliche Resonanz. Auch die Tageszeitungen gingen selten auf die

800 Siehe Fussnote 10.

801 Fuhrmann/Gerber 2011; vgl. auch An die schweizerischen Kinobesitzer, in: *Kinema*, 3/10 (8.3.1913), 4.

802 [Émile Wolf?], *Chères lectrices, chers lecteurs*, in: *Le Cé-Cé*, 1/12 (1.7.1911), 1; Lazare Burstein, *Zu unserer Rechtfertigung gegen gehässige Angriffe von Seite des Tagblatt*, in: *Das Echo des American Kinema*, 20.10.1911, o.S., archiviert in: Stadtarchiv St. Gallen, 6/6/67 II.

803 Verein der Schweizerischen Presse (Hg.) 1916, 476.

804 Neeser 1992/1993, 14.

805 Ich danke Roland Cosandey für Quellenhinweise.

politischen und ästhetischen Anliegen der Filmfirmen, Verleiher und Kinobetreiber ein, was von Verband und Branchenpresse als grosses Problem erachtet wurde.⁸⁰⁶ Wenn sich für einmal eine Stimme gegen den kinofeindlichen Mainstream erhob, wurde sie von der Branche sofort vereinnahmt – im Fall «unseres ersten Schweizer Dichters» Carl Spitteler, der sich in seinem aufsehenerregenden Zeitungsartikel *Meine Bekehrung zum Cinema* von 1916 über die ängstliche Filmzensur lustig machte, sogar noch Jahrzehnte später!⁸⁰⁷ Wie aber sollte sich die Branche, von Einsendungen und bezahlten Kampagneninseraten abgesehen,⁸⁰⁸ in einer breiteren Öffentlichkeit nachhaltig Gehör verschaffen?

Eine Art *missing link*, der von der filmhistorischen Forschung bisher nicht zur Kenntnis genommen wurde, stellt die altherwürdige Schweizer Satirezeitschrift *Nebelspalter* dar.⁸⁰⁹ Einerseits publizierte das fortschrittliche Blatt immer wieder humoristische Textbeiträge oder Karikaturen, die sich über die Bestrebungen von Sittlichkeitsvereinen und später besonders von Kinoreformern oder über Zwangsmassnahmen der Behörden lustig machten (siehe Abb. 1).⁸¹⁰ Andererseits erschien von Januar 1917 bis Juni 1918 fast allwöchentlich eine *Kinematographische Rundschau* begleitet von Zürcher Kinoinseraten. Die Rubrik enthielt jeweils nationale und internationale Kurznachrichten aus der Welt des Films und des Kinos sowie eine längere Kolumne eines anonymen Autors. Die Kolumne dürfte von einem Zürcher Kinobesitzer – möglicherweise von Albert Wyler-Scotoni, dem nachmaligen Präsidenten des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands – stammen. Die zuweilen pointiert formulierten, aber stets ernst gemeinten Texte versuchten der «systematische[n] Hetze» der zivilgesellschaftlichen Kinogegner entgegenzutreten oder sie vertraten den Stand-

806 Den Kino-Gegnern ins Stammbuch, 3/10 (8.3.1913), 5f.; M., Kino und Presse, in: Kinema, 5/8 (27.2.1915), 1f.; M., Sprechsaal, in: Kinema, 5/8 (27.2.1915), 2; G. Borle, Das Verhalten der Presse zum Kino, in: Kinema, 6/40 (7.10.1916), 6f.

807 Schweizerdichter und Kinokunst, in: Kinema, 9/23 (7.6.1919), 1–3, hier 1; vgl. auch Carl Spitteler, Meine Bekehrung zum Cinema, in: Luzerner Tagblatt, 22.3.1916, 1; Carl Spitteler, Meine Bekehrung zum Kinema, in: Kinema, 6/13 (1.4.1916), 4–8; Carl Spitteler, Meine Bekehrung zum Kinema, in: National-Zeitung, 11.4.1916, o.S., abgedruckt in: Güttinger (Hg.) 1984, 336–339; Anmerkung der Redaktion, 6/23 (10.6.1916), 8; Schweizerdichter und Kinokunst, in: Kinema, 9/23 (7.6.1919), 1–3; Schwegler 1968, 9 (Eingangszitat); Cosandey 2013^a; Güttinger 1984^c; Meier-Kern 1993, 112–115.

808 Siehe Kapitel III.1 und III.3.

809 Während des Ersten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit verfolgte der *Nebelspalter* eine deutschfreundliche Linie (Danguy/Kaenel 2013, 36f.).

810 Willy Lehmann-Schramm, Das besittlichte Zürich!, in: *Nebelspalter*, 27/28 (13.7.1901), o.S.; Der Kinematograph als Volkserzieher, in: *Nebelspalter*, 39/1 (4.1.1913), o.S.; Karl Czerpien, Eintreten meine Herrschaften!, in: *Nebelspalter*, 39/8 (22.2.1913), o.S.; Fritz Boscovits jun., Willst du erfahren was sich ziemt ..., in: *Nebelspalter*, 40/5 (31.1.1914), o.S.; Filmverbot, in: *Nebelspalter*, 41/45 (6.11.1915), o.S.; Giovanetto, Kinoreform, 48/23 (6.6.1922), o.S.

punkt der Kinobranche in den Debatten um behördliche Zensurmassnahmen, Jugendverbote und Spielbetriebsbeschränkungen.⁸¹¹ Daneben war der Autor aber immer auch für visionäre und eigenständige Forderungen und Beobachtungen gut. So regte er die Schaffung gemeinnütziger und staatlicher Filmarchive an⁸¹² oder verglich in einem kino- und filmhistorischen Essay die Entwicklung von den einfachen Wanderkinobuden zu den zeitgenössischen Kinopalästen mit dem Wandel der filmischen Figur des Polizisten vom tumben und grobschlächtigen Tölpel zum smarten Detektiv: Lächerliche Gesetzeshüter seien «endgültig verschwunden – vom Film».⁸¹³

Tabelle 6 Filmzeitschriften (Branchenblätter) in der Schweiz (bis 1920er-Jahre)⁸¹⁴

Titel: Untertitel	Druckort	Erscheinungsdauer	Herausgeber	Redaktionsmitglieder
<i>Kinema:</i> Statutarisch anerkanntes obligatorisches Organ des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes	Zürich, Bülach (1913– 1916)	1911–1919	Georges Hipleh jr., Zürich (1911–1913); Karl Graf, Buch- und Akzidenzdruckerei, Bülach (1913–1916); Verlagsanstalt Emil Schäfer & Cie. A.-G., Zürich (1916); ESCO A.-G., Publizitäts-, Verlags- und Handelsgesellschaft, Zürich (1917–1918); Zeitungsgesellschaft A.-G., Zürich (ab 1918)	Georges Hipleh jr. (1911–1913), Eugen Lenhoff (1913), Emil Schäfer (1916–1919), Paul E. Eckel (1916–1919), Ernst Utzinger (1916–1918), Leo Meyenburg (1916), Edmond Bohy (1916–1918), O. Schneider (ab 1918), D. A. Lang (ab 1919) ⁸¹⁵
<i>Journal Suisse du Cinéma:</i> Illustré paraisant à Genève tous les vendredis [Organe officielle du Syndicat des Cinémas de la Suisse Romande]	Genf	nachgewiesene Aktivität Oktober 1913–Mai 1914		Frank Romand (1914) ⁸¹⁶

811 Die armen Kinos, in: Nebelspalter, 43/3 (20.1.1917), o.S.

812 Film-Archive, in: Nebelspalter, 43/21 (26.5.1917), o.S.

813 Ein Besuch im Kino, in: Nebelspalter, 43/31 (4.8.1917), o.S.

814 Prodolliet 1975, 70–84; Cosandey 1986, 244. Ich danke Roland Cosandey und Pierre-Emmanuel Jaques für Quellenhinweise.

815 Fuhrmann/Gerber 2011.

816 Première assemblée des Propriétaires et Directeurs [des] Cinémas de la Suisse Romande, in: *Kinema*, 4/7 (14.2.1914), 1f.

Titel: Untertitel	Druckort	Erscheinungsdauer	Herausgeber	Redaktionsmitglieder
<i>Cinéma Romand: Organe officiel de l'Association Cinématographique Romande</i>	Lausanne	nachgewiesene Aktivität 1916–1919	Jules Couchoud (1916–1919)	Charles Couchoud (1916–1918), A. Huguenin (1918) ⁸¹⁷
<i>Revue Suisse du Cinéma = Schweizerische Kino-Zeitschrift</i>	Lausanne	1919–1929	Frédéric Grec (1919–1923), Jaques Béranger (1923–1924), A. Piguët (1924), Émile Taponier (ab 1924)	Alfred Gehri (1919–1921), Victor Zwicky 1921–1923), Émile Taponier (1922–1923), Jaques Béranger (1923–1924), A. Piguët (ab 1924), Ernst Erwin Haberkorn (ab 1927)
<i>Schweizer Cinéma Suisse: Offizielles Organ des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes</i>	Bern (bis 1922), Montreux (ab 1923)	1919–1937	Georges Hipleh jr. (1919–1933), Charles Émile Sauty (ab 1934)	Georges Hipleh jr. (1919–1933), Jean Hennard (1928–1930), Arnold Keller (1934), Charles Émile Sauty (ab 1934)

Um das Ansehen des Kinogewerbes aufzupolieren, ergriff der Schweizerische Lichtspieltheater-Verband gemeinsam mit der westschweizerischen Association Cinématographique Romande im Sommer 1917 eine aussergewöhnlich Massnahme. Sich an ähnlichen Veranstaltungen im Ausland orientierend,⁸¹⁸ liessen die beiden Interessengemeinschaften alle verbandsmässig organisierten Kinobetreiber am Abend des 30. Juli 1917 in der ganzen Schweiz Galavorstellungen abhalten. Die vollen Einnahmen aus diesen Veranstaltungen sollten am 1. August, dem Schweizer Nationalfeiertag, dem Bundesrat zur Unterstützung der sanitarischen und sozialen Aufgaben der Armee übergeben werden.⁸¹⁹

Während die Verbände den sogenannten schweizerischen Kinotag publizistisch und organisatorisch unterstützten (etwa durch einheitliche

817 Erreur n'est pas compte!, in: Schweizer Cinéma Suisse, 2/38 (25.9.1920), 16–19; Cosandey 1986, 244.

818 Das Ergebnis des Kinotages in Ungarn, in: Kinema, 5/27 (10.7.1915), 8; Kinotag für das Kriegsfürsorgeamt, in: Kinema, 6/10 (11.3.1916), 8.

819 Am schweizerischen Kinotag kamen schliesslich 13'500 Franken zusammen; der Betrag wurde Mitte August den Bundesbehörden überwiesen (G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 7/27 [7.7.1917], 3f.; Paul E. Eckel, Ein Ehrentag der Kinematographie, in: Kinema, 7/29 [21.7.1917], 3; Zum schweizer. Kinotag, in: Kinema, 7/36 [8.9.1917], 5).

Drucksachen oder Tipps zum Umgang mit der Lokalpresse), war die Programmgestaltung und Durchführung der Veranstaltungen den einzelnen Kinos überlassen. Der in Sachen Öffentlichkeitsarbeit stets sehr geschickt agierende Zürcher Kinobetreiber Jean Speck liess ein gutes Dutzend junger Frauen und Mädchen, die wie Krankenschwestern gekleidet waren und einen patriotischen Kopfschmuck trugen, im Stadtzentrum Geld sammeln. Andere Kinobesitzer verzierten ihre Etablissements mit Lampions und Schweizerfahnen und ein Kino in Nyon veranstaltete eine festliche Freiluftvorführung am Genfersee. Das alles kam in der Presse sehr gut an.⁸²⁰ Über Specks Strassensammlung zum Beispiel schrieb die *Zürcher Post* entzückt:

Schon während des Vormittags lauerten reizende Backfische mit leuchtenden Seidenschleifen in den vaterländischen Farben im Haar an den Strassenecken auf Junggesellen aller Art und bei Beginn der Mittagspause schwärmten die niedlichen Sammelbienen mit ihren klappernden Kassen [...] im richtigen Moment die Bahnhofstrasse entlang, wo niemand ihren werbenden Blicken entging. Für unsere notleidenden Grenzwächter dürfte dabei eine ansehnliche Summe eingegangen sein.⁸²¹

Mit dem Kinotag scheint die schweizerische Kinobranche in spezifischer Weise auf die Attacken kinofeindlicher und reformerischer Kreise reagiert zu haben. Offenbar war es den Verantwortlichen um eine systematische diskursive Umdeutung der geläufigen Negativbilder des Lichtspiels zu tun. Die Veranstaltung ist als ein eigentlicher Kampf um Diskurshoheit zu beschreiben: Kinogegner bemängelten nämlich oft, dass die Film- und Kinoindustrie ausländische Interessen vertrete und fremde Lebensauffassungen propagiere. Beim Kinotag hingegen konnten sich die Kinobetreiber mit der Unterstützung von Armee und Landesverteidigung als Schweizer Patrioten profilieren. Weiter wurde den Besitzern oft vorgeworfen, ihr (kapitalistisches) Gewerbe rücksichtslos aus reiner Profitgier zu betreiben. Im Rahmen des Kinotages wurde der Goldesel Kino indes in den Dienst eines positiven Anliegens von allgemeinem Nutzen gestellt. Im Lichtspielbesuch sahen manche Kinogegner überdies eine Ursache für die finanzielle Misere der Unterschichten. Am Kinotag dagegen nahm sich die Branche nun aber symbolisch der sozialen Probleme an, die der Krieg ausgelöst hatte und die Behörden nicht in den Griff bekamen (die oft für mehr als

820 An die Mitglieder des Schweiz. Lichtspieltheater-Verbandes, in: *Kinema*, 7/27 (7.7.1917), 8f.; Les événements de la semaine, *La Semaine à Genève*, 24.7.1917, 4; Die Galavorstellung der Kinos für die Soldatenfürsorge, in: *Berner Intelligenzblatt*, 25.7.1917, 3; Der schweiz. Kinotag, in: *Kinema*, 7/31 (4.8.1917), 5; Die 15 Damen [...], in: *Kinema*, 7/32 (11.8.1917), 5; Cerruti 2011, 76.

821 Kinotag, in: *Zürcher Post*, 31.7.1917, o.S.

500 Tage in den Militärdienst eingezogenen Bürger und ihre Familien wurden für ihren Einsatz kaum entschädigt).⁸²² Nach Ansicht der Kinogegner verführte das Kino sein Publikum auch mit unsittlichen Angeboten. Mit dem Einsatz junger Frauen als «Sammelbienen» (wie es in dem auf merkwürdige Weise sexualisierten Zeitungsbericht hiess) bediente sich der Zürcher Kinobesitzer Speck (mit seinem in Werbedingen gewohnten Schalk und womöglich ganz bewusst) eines ähnlichen Mittels, gab ihm aber den Anschein von Wohlanständigkeit und Vaterlandsliebe. Schliesslich konnte den konservativen Ängsten begegnet werden, Ehefrauen würden die kriegsbedingte Abwesenheit des Mannes als «kino- und kuchenfrohe Ferienzeit» missbrauchen oder die Unterhaltungsangebote würden die durch den Krieg hervorgerufene moralische Gesundung der Gesellschaft gleich wieder zunichte machen.⁸²³ Dementsprechend ordnete sich die ethisch verantwortungsvolle Unterhaltung am schweizerischen Kinotag mit ihrem Sammelzweck nicht nur den Männern in Uniform unter, sondern schuf auch eine emotionale Verbindung zwischen der zivilen Lebenswelt und dem militärischen Dienstbetrieb.

Die publicityträchtige Geldsammelaktion der beiden Branchenverbände war also weniger von wohlthätiger Nächstenliebe oder einem patriotischen Sendungsbewusstsein der Kinobesitzer angetrieben. Vielmehr ging es bei der einzigartigen Veranstaltung im Sommer 1917 darum, im Kampf um die öffentliche Meinung die gemeinsamen Brancheninteressen zu verteidigen.⁸²⁴ Dies belegen auch einige selbstzufriedene Äusserungen im offiziellen Organ des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands einige Tage nach der Aktion: Der «Ehrentag» habe dem Schweizer Kinogewerbe den «Dank der Öffentlichkeit» eingebracht und «diejenigen Kreise» eines Besseren belehrt, «die sich für berechtigt fühlen, die gesamte Kinematographie als Sündenbock aller Laster hinzustellen».⁸²⁵ Sicher, der Kinotag war mit der (für einmal) positiven Presseberichterstattung über die Unterhaltungsindustrie ein Erfolg. Dass die obige Einschätzung aber dennoch zu optimistisch war, zeigte sich einige Monate nach dem Ereignis, als die eidgenössischen Behörden wegen kriegsbedingter Versorgungsengpässe die Öffnungszeiten von Vergnügungsbetrieben empfindlich einschränk-

822 Kreis 2014, 120f., 171–175.

823 Walther Classen, Eine Gewissensforschung über den Zerfall der Familie, in: Schweizerische Rundschau, 16/2 (1915/1916), 145–147, hier 146; siehe Kapitel III.1.

824 Alexandre Elsig und Dominik Schnetzer sehen den schweizerischen Kinotag als rein patriotische Initiative im Kontext übergeordneter nationalistischer Bestrebungen der Schweizer Filmbranche. Ihnen entgeht, dass das Kinogewerbe mit diesem Anlass vor allem den konservativen Anfeindungen etwas entgegensetzen wollte (Elsig 2017, 380; Schnetzer 2009, 150; siehe Kapitel III.2).

825 Der schweiz. Kinotag, in: Kinema, 7/31 (4.8.1917), 5.

ten.⁸²⁶ Ernüchtert stellte der Verbandssekretär in diesem Zusammenhang fest, die finanziell «recht befriedigende» Spende des Gewerbes sei vom Bundesrat «schlecht belohnt» worden.⁸²⁷ In dieser Sicht war die Branche in einer Art Ablasshandel über den Tisch gezogen worden: Die Kinobetreiber hatten am Kinotag gleichsam Busse getan, doch die Obrigkeit verweigerte ihnen den Erlass ihrer diskursiv festgeschriebenen Sünden und bestrafte sie.

In einem weiteren Sinne öffentlichkeitswirksam und auf eine Verbesserung des Branchenimages hin angelegt waren zudem die Nobilitierungsbestrebungen einzelner Kinobetriebe – beispielsweise im Bereich der Kinoarchitektur, der Inneneinrichtung, der Namensgebung⁸²⁸ oder der Programmgestaltung.⁸²⁹ Der Deutschschweizer Branchenverband hatte in seiner Zweckbestimmung zwar unter anderem die «Beseitigung von Missständen aller Art, wie das Gewerbe misskreditierende Reklamen usw.» festgeschrieben⁸³⁰ und setzte sich gemeinsam mit der Branchenpresse für eine «Hebung der Kinematographie» ein, etwa bei der Qualität der Musikbegleitung, doch handelte es sich bei den genannten Bestrebungen in erster Linie um selbstständige Initiativen der einzelnen Kinounternehmen.⁸³¹

Auch die Werbung für bestimmte Filme oder ein Kino bot ambitionierten und innovativen Kinobetreibern ein Profilierungsfeld. Einerseits war Reklame eine ökonomische Notwendigkeit und die klassischen Werbemittel Zeitungsinserat, Programmzettel und Plakat wurden oft recht sensationalistisch und plump eingesetzt (entsprechend verhasst waren sie bei den bildungsbürgerlichen Kinofeinden). Andererseits konnte Film- und Kinoreklame als Distinktionsmittel dienen und sich in seltenen Fällen gar zum reflexiven Begleitkommentar über den zeitgenössischen Kinodiskurs aufschwingen:⁸³² Jean Speck, der bereits mehrfach erwähnte Betreiber von Zürcher Edelkinos, nutzte, wie gesehen, das vom Künstler Otto Baumberger gestaltete Eröffnungsplakat für sein Kino Orient dazu, den gehobenen

826 Siehe Kapitel III.1.

827 G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: *Kinema*, 8/18 (4.5.1918), 1–3, hier 2.

828 Kinonamen wie *Excelsior* (Genf und Interlaken), *Colosseum* (Bern und Oerlikon), *La Scala* (La Chaux-de-Fonds), *Metropol* (Bern) oder *Wunderland* (Zürich) verwiesen in den 1910er-Jahren auf Exklusivität, die Antike, berühmte Bühnen, Modernität im Allgemeinen oder paradiesische «Zufluchtsorte» (Gerber 2013^a, 15).

829 Siehe Kapitel II.2 und II.3.

830 Der von der Kommission bereinigte Statuten-Entwurf für den Verband der Industriellen im Kinematogr. Gewerbe der Schweiz, in: *Kinema*, 5/5 (6.2.1915), 5–8.

831 Ernst Utzinger, Unser Programm, in: *Kinema*, 6/31 (5.8.1916), 1f.; vgl. auch An unsere Leser, in: *Kinema*, 3/10 (8.3.1913), 1; D.A. Lang, Kino-Musik, in: *Kinema*, 8/13 (30.3.1918), 2–4; Alex Bürger, Wie passt man die Kinomusik dem Film an, in: *Kinema*, 6/43 (28.10.1916), 4f.

832 Gerber 2013^a; Gerber 2013^b.

Schreckliche Begebenheit an der
XIII. NATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG!
1917

Zur Nationalen pilgern hier Herr Dicksack und Herr Spindeldürr *Sie glauben, barmlos wie sie sind die Kunst war auch für sie bestimmt*

Doch bald ergreift sie toller Schrecken im Wirbeltanz der Farbenstecken *Und mit Verzweiflung in den Blicken beginnen sich die zwei zu drücken* *Sie rennen blindlings aber munter, schnurrstraks das Linnetquai hinunter*

Zum Cinema ins Escherhaus dort ruhen sie sich weidlich aus *Und sehen sich dort stundenlang die Kunst die sie verstehen an* *Dum die Moral von diesem Graus, wenn schmalzig Aus- und Futuristen vertreiben dich mit Fäulnisten im Kunstgebäude packt der Schreck dann heisst die einzige Rettung: Speck!*

Speck
Palace-Lichtspiele
Caspar-Escherhaus Zürich

GRAPH ANSTALT J.E. WOLFFENBERGER ZÜRICH

18 Plakat des Zürcher Kinos Palace von 1917

Anspruch des Etablissements hervorzuheben (siehe Abb. 5). Und auf die in der öffentlichen Wahrnehmung sehr präzente Gefahr von Kinobränden reagierte des Werbegenie Speck nicht wie die anderen Kinobetreiber, indem er mit einem «feuersicheren Saal» oder der Verwendung unbrennbarer Filme

warb. Stattdessen liess Speck in einem Inserat vom Frühjahr 1914 verlauten, er zeige den Film ATLANTIS / ATLANTIS / ATLANTIS (DK 1913, Nordisk, August Blom) in einer feuergefährlichen Kopie, denn der Streifen sei nur in dieser Form erhältlich, aber dermassen sehenswert, dass er, Speck, von seinem Prinzip, nur unbrennbare Filme zu zeigen, jetzt abweiche; das sei er dem Ansehen seines Unternehmens schuldig.⁸³³ Mit zwei ebenfalls von Baumberger für sein Kino Palace entworfenen Plakaten trieb Speck diese Form des ironischen Diskurssamplings, das Versatzstücke des kritischen Kinodiskurses nach Belieben umdeutete und einem neuen Zweck dienstbar machte, in der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre auf die Spitze. Wie das bekannte Mausefalle-Plakat – in zeichnerischer Umsetzung zeigt es eine Menschenhorde, die, in eine riesige Mausefalle gelockt, auf Kinostühlen Platz nimmt und anstelle der Leinwand auf ein Stück Speck (!) starrt⁸³⁴ – nahm auch die zweite Affiche vergnügt auf die kulturpessimistischen Schreckensvisionen der Kinogegner Bezug. Im Comicstil und von Reimen begleitet sind auf ihr «Herr Dicksack und Herr Spindeldürr» dargestellt; aus der hoch angesehenen Schweizer Kunstausstellung von 1917 flüchten sie erschreckt in ein Kino: «Und sehen sich dort stundenlang die Kunst, die *sie* verstehen, an».⁸³⁵

Eine unabhängige Filmkritik?

Im diskursiven und regulatorischen Kräftespiel zwischen Kinogegnern, Behörden und Unterhaltungsbranche stellte die Presse einerseits eine Art Resonanzkörper für die Stellungnahmen der verschiedenen Interessengruppen dar. Vor allem die Kinoreformbewegung hatte leichtes Spiel, sich in Schweizer Zeitungen und Zeitschriften, etwa mittels Einsendungen, Gehör zu verschaffen. Wenn die Branchenvertreter in der allgemeinen Diskussion über die angeblichen Gefahren des populären Kinos auch oft Mühe bekundeten, ihre Sichtweise einzubringen,⁸³⁶ so war ihr Einfluss als Anzeigenkunden dennoch beträchtlich. Er äusserte sich vor allem in positiven redaktionellen Beiträgen über einzelne Programme und Filme (oder ebenfalls im Abdruck lobender Einsendungen, die nicht immer als solche gekennzeichnet waren).⁸³⁷ Sehr schön lässt sich die Wirkungsmäch-

833 Kinematograph Radium, Weltstadt-Programm [Programmzettel], Zürich, 26.11.1909, StArZH, V.E.c.39; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 16.4.1914, 5.

834 Otto Baumberger/Palast Lichtspiele, Wir gehen zum Speck [Plakat], Zürich, [1916], Museum für Gestaltung, Zürich, 50–30, abgedruckt in: Manz 1968, 50.

835 [Otto Baumberger]/Palast Lichtspiele, Schreckliche Begebenheit an der XII. Nationalen Kunstausstellung [Plakat], Zürich, 1917, Museum für Gestaltung, Zürich, 50–58, © ProLitteris, Hervorhebung im Original.

836 Siehe Fussnote 806.

837 Vgl. auch Victor Zwicky, Das Kino und die Tagespresse, in: Kinema, 6/30 (29.7.1916), 4; vgl. auch Diederichs 1986, 79, 165, 167; siehe Fussnote 12. Der Pfarrer Otto Mar-

tigkeit des Anzeigengeschäfts am sozialdemokratischen *Volksrecht* aus Zürich aufzeigen: Nach dem schon bald gescheiterten Versuch, 1913 eine sich kritisch und kinoreformerisch verstehende Filmrubrik namens *Kinoschau* aufzuziehen,⁸³⁸ brachte die Zeitung in den Folgejahren unter dem Titel *Films der Woche* fast durchgängig positive Sammelbesprechungen. Es ist offensichtlich, dass das *Volksrecht* nicht nur seine anfängliche Grundsatzkritik an bestimmten Genres schnell über Bord warf,⁸³⁹ sondern sich auch den Inseratenkunden direkt dienstbar machte, wie der Zusammenhang zwischen der Häufigkeit affirmativer Besprechungen von Filmen eines bestimmten Kinos und der Reklameintensität des entsprechenden Kinos zeigt.⁸⁴⁰ Mit einer derartigen publizistischen Linie stand das *Volksrecht* bei Weitem nicht alleine da.

Andererseits fanden Zeitungen und Zeitschriften bald auch eine eigene Stimme. In den 1910er-Jahren tauchten in mehreren Priesstiteln immer wieder Beiträge profilierter Journalisten und Schriftsteller auf, die sich in längeren Artikeln, Kolumnen, Programm- oder Filmkritiken regelmässig mit dem Themenkreis Kino beschäftigten und zuweilen pointierte oder zumindest unabhängige Meinungen vertraten. In solchen Momenten funktionierte die Presse als öffentliche Vermittlungsinstanz zwischen den oft unversöhnlichen Interessenvertretern im Kampf um das Kino: Bei aller Sympathie für kinoreformerische Anliegen⁸⁴¹ positionierte sich beispielsweise die *Neue Zürcher Zeitung* in der Frage, ob das Kino angesichts des Kriegs eine moralisch angemessene Unterhaltungsform darstelle oder ob zumindest (wie in Zürich geschehen) die Kinder- und Jugendvorstellungen unterbunden werden sollten, recht nah beim Standpunkt der

bach aus Basel kommentierte 1913 die Kinoreklame mittels Plakaten und in Zeitungen in dem für viele Kinofeinde charakteristischen, überreizten Tonfall: «Der Kinoteufel treibt und beginnt sein Unwesen nicht erst in den Kinotheatern, die [...] wie Giftpilze aus dem Boden schiessen. Er stellt sich mit gespreizten Beinen an die Strassenecken und schleicht sich selbst in die Spalten der Tageszeitungen ein. Auf der 1. und 4. Seite lange Artikel über Fortschritt der Menschheit und edle Jugenderziehung und Kinderfürsorge, auf der 6. und 8. Seite spaltenlange, auffällige, aber allerdings auch <geldabwerfende> Kinoinsertate, die womöglich im Textteil in allen Farben angepriesen werden!» (Otto Marbach, der Kinoteufel, in: Schweizerisches Protestantenblatt, 37/49 [6.12.1913], zit. in: Wild 1914, 92).

838 it., Eine Kino-Schau, in: *Volksrecht*, 25.10.1913, o.S.; it., Kinoschau, in: *Volksrecht*, 22.11.1913, o.S.

839 Siehe Kapitel III.7.

840 Meine Auswertung der positiven Sammelkritiken des *Volksrechts* im redaktionellen Teil sowie der Inseratenspalten in den Monaten September bis Dezember 1916 zeigt eine deutliche Korrelation zwischen der Häufigkeit der Nennung des Filmangebots eines Kinos und der Anzahl geschalteter Inserate des jeweiligen Lichtspieltheaters.

841 Vgl. auch Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.12.1911, o.S.; b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.9.1913, o.S.; rr., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.5.1917, o.S.; Güttinger 1984⁴, 177.

Kinobetreiber, die von solchen Einschränkungen natürlich nichts wissen wollten.⁸⁴²

Zu den frühesten journalistischen Filmpublizisten zählen etwa der Lokalredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung* Willy Bierbaum⁸⁴³ sowie ein unidentifizierter, mit dem Kürzel «rr.»⁸⁴⁴ zeichnender Autor beim gleichen Blatt; Karl Bleibtreu bei der Kulturzeitschrift *Die Ähre* (Zürich);⁸⁴⁵ der Verantwortliche der kurzlebigen *Kinoschau* im *Volksrecht* mit dem Zeichen «it.»⁸⁴⁶ Victor Zwicky beim *Tages-Anzeiger* (Zürich), der nebenher auch für das Branchenblatt *Kinema* schrieb,⁸⁴⁷ oder ein mit «A.» signierender Kolumnenschreiber der *Tribune de Lausanne*.⁸⁴⁸

Im Spannungsfeld zwischen äusserer Beeinflussung und redaktioneller Unabhängigkeit hatten sich Filmpublizistik und Filmkritik also mit Umsicht zu bewegen. In den Branchenzeitschriften war eine unabhängige Kritik aus naheliegenden strukturellen Gründen praktisch unmöglich.⁸⁴⁹ Und in der Tagespresse waren die Übergänge zwischen redaktioneller Kinowerbung durch eine ausschliesslich positive Berichterstattung und jenen Formen von Filmkritik, die man als unabhängig bezeichnen könnte, fließend.⁸⁵⁰ So etwa in der *Neuen Zürcher Zeitung*: Das Blatt begründete im Jahr 1908 schon sehr früh – dies auch im Vergleich zu den anderen deutschsprachigen Ländern – eine ernsthafte Filmkritik in ihrem Lokalteil, die ab 1909 unter dem Rubrikentitel *Kinematographisches* lief.⁸⁵¹ Die Kritiken erschienen

842 Bb. [= Willy Bierbaum], *Die schweizerische Armee im Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.4.1918, o. S.; siehe Fussnote 938.

843 Güttinger 1984^a.

844 In den 1910er-Jahren waren sehr viele redaktionelle Zeitungsbeiträge nur mit Kürzel oder auch gar nicht gekennzeichnet. Heute ist es oft unmöglich, diese Abkürzungen aufzuschlüsseln.

845 Diederichs 1986, 79–83, 167 f.; Güttinger 1984^b; Güttinger 1984^d, 205–216.

846 Beim Urheber der kinoreformerischen Filmkritiken im sozialdemokratischen *Volksrecht* könnte es sich um den anarchosyndikalistischen Journalisten Hans Itschner handeln.

847 Zwicky 1965.

848 A., *La pointe du jour*, in: *La Tribune de Lausanne*, 10.11.1915, 3; A., *La pointe du jour*, in: *La Tribune de Lausanne*, 23.11.1915, 3; A., *La pointe du jour*, in: *La Tribune de Lausanne*, 26.8.1916, 3; A., *La pointe du jour*, in: *La Tribune de Lausanne*, 11.10.1916, 3.

849 Diederichs 1986, 41, 78 f., 167; siehe Fussnote 10.

850 Die allerersten Schweizer Zeitungsberichte über Filmvorführungen erschienen vereinzelt bereits im Zusammenhang mit Gastspielen von Wanderkinos in der zweiten Hälfte der 1890er-Jahre. Die längeren dieser Beiträge gingen zuweilen nicht nur auf die Inhalte, sondern auch auf die Bildqualität der Filme, visuelle Effekte oder die Musikbegleitung ein (Kinematograph, in: *Aargauer Tagblatt*, 30.12.1896, o. S.).

851 Kinematographentheater, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.7.1908, o. S.; Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.6.1909, o. S. Die filmkritische Vorreiterrolle der *Neuen Zürcher Zeitung* scheint von der bisherigen Forschung nicht im vollen Ausmass erkannt worden zu sein (Diederichs 1986, 37–42; Güttinger 1984^a, 177; Haver/Jaques 2003, 99 f.).

mehr oder weniger regelmässig, im Durchschnitt rund einmal pro Monat, wobei das Blatt 1911/1912 allerdings nur wenige Filmbesprechungen publizierte. Die Redaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* favorisierte von Anfang an bis zum Ende meines Untersuchungszeitraums den nicht-fiktionalen Film und wünschte sich ein Publikum mit Filmvorlieben kinoreformistischen Zuschnitts. Die Filmkritik in der *Neuen Zürcher Zeitung* ist als einigermaßen unabhängig zu bezeichnen, obschon auch in diesem bedeutenden Blatt ein Zusammenspiel zwischen den Anzeigenspalten und den redaktionellen Besprechungen festzustellen ist: Es wurden nämlich vor allem die Programme jener Kinos rezensiert, die Inserate schalteten. Doch anders als bei vielen Konkurrenzpublikationen übte die *Neue Zürcher Zeitung* in den Rezensionen zuweilen auch Kritik, wobei eine gewisse tonale Zurückhaltung bei der Verurteilung von Filmen durchaus zu spüren ist. Ein Modus Vivendi bestand offenbar in der unverhältnismässig starken Gewichtung und sehr positiven Besprechung der nicht-fiktionalen Filme eines Programms sowie anfänglich der punktuellen Besprechung jener Spielfilme (oft mit historischen Stoffen), denen irgendetwas Gutes abgewonnen werden konnte. Ab Mitte der 1910er-Jahre vermehrten sich dann aber die auf positive Aspekte fokussierenden Rezensionen von Spielfilmen. Die Autoren, oft kurz angebunden, verstanden es immerhin, den redaktionellen Standpunkt manchmal zwischen den Zeilen zum Ausdruck zu bringen.

Einige Jahre nach der Etablierung der Rubrik *Kinematographisches* in der *Neuen Zürcher Zeitung* und der *Kinoschau* von 1913 im *Volksrecht* starteten einige weitere Tageszeitungen mit regelmässigen, durchgängig aber verhältnismässig unkritischen Sammelbesprechungen des lokalen Kino-Programms: Spätestens 1916 oder 1917 hatten etwa das *Berner Intelligenzblatt*⁸⁵² und die *Zürcher Morgen-Zeitung*⁸⁵³ ebenfalls eine *Kinoschau* oder die *Zürcher Post*⁸⁵⁴ und, wie bereits erwähnt, das *Volksrecht* eine Rubrik namens *Films der Woche*.⁸⁵⁵

Im Allgemeinen waren die Besprechungen in den Schweizer Tageszeitungen der 1910er-Jahren nicht sehr umfangreich. Denn bei den meisten Texten handelte es sich ohnehin um Sammelbesprechungen, die einen

852 b., Kino-Revue, in: *Berner Intelligenzblatt*, 9.1.1916, 3; *Kinoschau*, in: *Berner Intelligenzblatt*, 14.5.1916, 3.

853 *Kinoschau*, in: *Zürcher Morgen-Zeitung*, 15.7.1916, o.S.

854 *Die Zürcher Presse und der Kino*, in: *Kinema*, 7/1 (6.1.1917), 15; *Films der Woche*, in: *Zürcher Post*, 1.9.1917, o.S.

855 Vgl. auch Victor Zwicky, *Das Kino und die Tagespresse*, in: *Kinema*, 6/30 (29.7.1916), 4. Bei den regelmässig erscheinenden, teils umfänglichen Filmbesprechungen im Genfer Veranstaltungsanzeiger *La Semaine à Genève* handelte es sich um reine Werbehinweise. Ich danke Pierre-Emmanuel Jaques für zahlreiche Quellenhinweise bezüglich dieser Zeitschrift.

Überblick über das Programm eines oder mehrerer Kinos einer Stadt gaben und dabei für gewöhnlich auf mehrere Filme pro Kino eingingen. Zu den einzelnen Filmen wurden oft nur Genre, beteiligte «grosse» Namen, Titel, Thema oder einzelne Handlungselemente wiedergegeben. Und die Besprechungen hatten mehr ankündigenden Charakter, als dass sie sich im heutigen Sinne kritisch auf den Film einliessen. Eine vertiefte, auch ästhetische Aspekte beleuchtende Auseinandersetzung mit den Filmen fand nur in den seltensten Fällen statt.

Sammelkritiken verfasste auch der in Zürich lebende Deutsche Karl Bleibtreu für *Die Ähre*. Seine umfangreiche *Filmkritik*, in der er jeweils einen Grossteil der auf Zürcher Leinwänden gezeigten Filme besprach, war hingegen vollkommen autonom und erschien im Wochenrhythmus von Juli 1913 bis Januar 1915, mit einem Unterbruch von dreieinhalb Monaten nach Kriegsausbruch.⁸⁵⁶ Der Schriftsteller und kapriziöse Kinoliebhaber hatte keine Hemmungen, nach allen Seiten auszuteilen:

Solch eine Kino-Woche wie die letzte ist zum Abgewöhnen. [...] Der abgefeimteste Kinofeind hat seine helle Freude daran, die Kerle haben immer Glück: stolzieren sie mal herablassend in den Kintopp, so werden ihre schnödigsten Erwartungen erfüllt und nachher sagen sie siegesgewiss ihr Sprüchlein her: das Kino sei eine sowohl akute als chronische Zeitkrankheit.⁸⁵⁷

Bleibtreus unabhängige und regelmässige filmkritische Tätigkeit in einer Kulturzeitschrift war im ganzen deutschsprachigen Raum ein singulärer Fall.⁸⁵⁸

Lange und anspruchsvolle Einzelkritiken erschienen indes nur selten und wenn, dann lediglich zu Filmen, die aus einer hochkulturellen Perspektive anschlussfähig oder in anderer Hinsicht herausragend waren. Hierzu gehören das grandiose Antikenstück *QUO VADIS? / QUO VADIS? / QUO VADIS?* (IT 1913, Cines, Enrico Guazzoni) oder der Autorenfilm *DER ANDERE / DER ANDERE* (DE 1913, Vitascope, Max Mack),⁸⁵⁹ das fiktionale Kriegs-

856 Karl Bleibtreu, *Filmkritik*, in: *Die Ähre*, 1/25 (13.7.1913), 9f.; Karl Bleibtreu, *Filmkritik*, in: *Die Ähre*, 3/15–16 (17.1.1915), 18.

857 Karl Bleibtreu, *Filmkritik*, in: *Die Ähre*, 2/23 (8.3.1914), 10f., hier 10.

858 Diederichs 1986, 79, 168.

859 Bb. [= Willy Bierbaum], *Kinematographenvorstellung im grossen Tonhallsaal*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.4.1913, o.S.; *Quo vadis* in Zürich, in: *Kinema*, 3/17 (26.4.1913), 7–9; M.O., *Der Bassermann-Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24.5.1913, o.S.; *Quo vadis*, in: *Schaffhauser Intelligenzblatt*, 16.7.1913, o.S.; *Kinoschau: Quo vadis?*, in: *Berner Intelligenzblatt*, 24.8.1917, 4. Die Einzelkritik zum Aufmerksamkeit erregenden Film *DER ANDERE* mit dem Theaterstar Albert Bassermann erschien in der *Neuen Zürcher Zeitung* zum ersten Mal nicht im Lokalteil, sondern im Feuilleton. Nach Helmut H. Diederichs, der die Anfänge deutscher Filmkritik unter die Lupe nahm, wurde das Medium Film im Zuge der deutschen Autorenfilmproduktion von 1913 «feuilletonfähig» (Diederichs 1986, 55). In der Schweiz blieben Filmbesprechungen im Kulturteil jedoch extrem selten.

spektakel THE BATTLE CRY OF PEACE / DIE KRIEGSFACKEL IN AMERIKA / L'INVASION DES ÉTATS-UNIS (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North) oder die propagandistischen Grossproduktionen BRITAIN PREPARED / ENGLANDS MILITÄRMACHT / L'ANGLETERRE EST PRÊTE (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House), GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA), DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO (Ö-U 1917, Sascha) sowie der einheimische Film DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs).⁸⁶⁰ Um die Berichterstattung über solche Filme anzuheizen und die Vorführung zu einem gesellschaftlichen Ereignis zu machen, wurden in der Schweiz (spätestens) ab 1913 Pressevorstellungen abgehalten. An der geschlossenen Vorführung von QUO VADIS? in Zürich nahmen im Frühling 1913 angeblich 200 Presseleute, Behördenvertreter und Lehrer teil.⁸⁶¹ Victor Zwicky erinnerte sich in den 1960er-Jahren daran, dass die Lokalredaktionen zu den Aufführungen dieses Films nur «die erste Garde delegiert» hätten, die filmjournalistische Arbeit wegen der zahlreichen Premieren ansonsten aber gehetzter Akkordarbeit glich.⁸⁶² Zudem sei eine tiefeschürfende Kritik der in der Regel künstlerisch anspruchslosen Filme von damals, so Zwicky weiter, schlicht «nicht denkbar» gewesen: «Die Vordergründigkeit [...] der einst bevorzugten Filmdramen bot den Rezensenten keine Veranlassung, ihre Berichte mit Exkursionen ins Psychoanalytische zu garnieren». Auch Vertreter der neueren Forschung betonen, dass erst der Kunstanspruch des Films eine ernsthafte Filmkritik als Abkömmling der Kunstkritik überhaupt ermöglicht habe.⁸⁶³

Die ambitionierteren unter den Schweizer Filmkritikern versuchten während der 1910er- und vor allem ab den 1920er-Jahren, das Kino als eigenständige Kunstform kulturell zu etablieren. Wie ihre Kollegen im europäischen Ausland machten sie ihre Leser auf die ihrer Ansicht nach wertvollen Werke aufmerksam und zielten dabei sowohl auf eine künstlerische Verbesserung des Filmangebots als auch auf eine ästhetische oder anders

860 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 14.10.1916, o.S.; rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 12.10.1916, o.S.; Job., Un film, in: Journal de Genève, 27.5.1917, 1; R., Ein neuer Kriegsfilm, in: Berner Intelligenzblatt, 16.6.1917, 4; Bb. [= Willy Bierbaum], Die 10. Isonzoschlacht im Film, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.6.1917, o.S.; Bb. [= Willy Bierbaum], Die schweizerische Armee im Film, in: Neue Zürcher Zeitung, 6.4.1918, o.S.; L'armée suisse au Palace, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 20.3.1918, 3; Unsere Armee im Kinotheater, in: Tages-Anzeiger, 10.4.1918, o.S.

861 Zürich, in: Kinema, 3/16 (19.4.1913), 13; b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 13.9.1913, o.S. In Deutschland datieren die ersten Sondervorstellungen für die Presse von 1911 (Diederichs 1986, 44, 164f.).

862 Zwicky 1965, 11.

863 Diederichs 1986, 36–38, 44, 164.

geartete Erziehung des populären Publikums.⁸⁶⁴ Es waren indes nicht nur Intellektuelle und kinoreformerische Kräfte, die in den 1910er- und 1920er-Jahren einen Ausbau der Filmkritik in den Tageszeitungen forderten. Weil sie sich eine Nobilitierung des Kinos und eine gesteigerte öffentliche Aufmerksamkeit für die aktuellen Filme versprach, hatte auch die Film- und Kinobranche ein generelles Interesse an hochstehenden Rezensionen über ihre Unterhaltungsprodukte. Entsprechende Postulate in der Fachpresse finden sich ab den 1910er-Jahren im ganzen deutschsprachigen Raum.⁸⁶⁵

Überblickt und vergleicht man die filmpublizistische Situation in der Deutschschweiz und in der Romandie, vermag es zu erstaunen, dass die Filmbesprechung in den 1910er-Jahren (wie gesagt, oft von wirtschaftlichen Interessen beeinträchtigt) in der deutschsprachigen Presse allem Anschein nach stärker entwickelt war als im französischsprachigen Landesteil. Lausanner und Genfer Zeitungen brachten nicht nur weniger Beiträge über Filmprogramme, sondern auch kürzere (Sammel-)Besprechungen als die Blätter aus Bern oder Zürich.⁸⁶⁶ Regelmässige werbende oder filmkritische Rubriken, wie sie in den grösseren Tageszeitungen der Deutschschweiz erschienen, sind mir in vergleichbarer Form und Häufung für die Westschweizer Presse nicht bekannt. Diese Ungleichzeitigkeit, die durch eine vertiefte systematische Quellenrecherche verifiziert und deren Ursache genauer analysiert werden müsste, wird von ersten Forschungsergebnissen einiger Westschweizer Kollegen gestützt. Nach Laurent Guido, Gianni Haver und Pierre-Emmanuel Jaques installierten die grösseren französischsprachigen Tageszeitungen mit Filmkritik befasste Rubriken erst nach Kriegsende in den Jahren 1919 bis 1921. Die spezialisierten Autoren in der Westschweiz pflegten ab diesem Zeitpunkt dann aber eine ambitionierte kritische Auseinandersetzung mit dem aktuellen Programmangebot.⁸⁶⁷

Auch wenn wir es in den 1910er-Jahren mit einer Filmpublizistik zu tun haben, die erst im Entstehen begriffen war, so war sie dennoch schon so weit entwickelt, dass sie in ganz unterschiedlicher Weise auf die Schwierigkeiten der Kriegszeit reagieren konnte und der Film- und Kinoindustrie dieser Epoche auf Augenhöhe gegenüberstand.

864 Diederichs 1986, 166; Guido/Jaques 2000, 316; Haver/Jaques 2003, 94, 100, 106, 115.

865 M., Kino und Presse, in: *Kinema*, 5/8 (27.2.1915), 1f.; Die Züricher Presse und der Kino, in: *Kinema*, 7/1 (6.1.1917), 15; Victor Zwicky, Das Kino und die Tagespresse, in: *Kinema*, 6/30 (29.7.1916), 4; Alphons Hättenschwiller, Presse und Kino, in: *Revue Suisse du Cinéma*, 5/1 (6.1.1923), 14; Film und Presse, in: *Bildwart*, 2/8–9 (1924), 273 f.; Diederichs 1986, 46–53, 165; Gerber 2010, 103.

866 Das zeigt sich auch in der bescheidenen Lausanner Berichterstattung zum Start des Films *QUO VADIS?* (Théâtres et concerts, in: *La Revue*, 26.4.1913, 3; *Un triomphe du cinéma*, in: *Feuille d’Avis de Lausanne*, 29.4.1913, 8).

867 Guido/Jaques 2001, 224–228; Haver/Jaques 2003, 102, 104; vgl. auch Jaques 2008.

«Allied and German propaganda met on the screen in Switzerland, which was, of course, thronged with agents of every combatant and many of the neutrals.»

«[Unsere] Filme werden [...] nach einem bekannten psychologischen Gesetz schwerlich jemand überzeugen, der uns nicht schon wohlgesinnt ist, Zögernde und Lauwarme aber wohl bestimmt abstossen.»

Terry Ramsaye, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925*, New York: Simon & Schuster 1926, 690.

Schreiben der Nachrichten-Abteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 4.9.1917, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71949.

III Filmische Propaganda und Unterhaltung

Im Hauptteil dieser Studie widme ich mich nun den Vorstellungen, Absichten und vor allem dem Verhalten filmwirtschaftlicher und staatlicher Akteure angesichts der Herausforderungen und Chancen, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte. Zudem geht es um die Auswirkungen dieses Handelns und der im Krieg entstandenen Filme auf die schweizerische Öffentlichkeit, dies nicht nur auf einer medialen Ebene. Ins Blickfeld rücken auch die persönlichen Verhaltensmuster und die Konfrontation von Menschen im oder mit dem Kino. Die folgenden acht Kapitel nehmen dafür jeweils ein bestimmtes Kommunikationsereignis als Fallstudie in den Fokus.

Den Auftakt machen die Vorgeschichte und der Wandel des Kriegsfilms um 1914 sowie konzeptuelle Erwägungen zur Filmpropaganda und ihre praktische Umsetzung in den Krieg führenden Staaten (Kapitel III.1). Weiter sind die organisatorische Ausgestaltung der mit Filmpropaganda befassten Stellen in der Schweiz wie auch schweizerische Reaktionsweisen im Detail zu untersuchen (III.2). Das anschliessende Kapitel umreist die grundlegenden Strukturen und konkreten Mechanismen der filmbezogenen öffentlichen Kommunikation in der Schweiz (III.3). Eine übergeordnete und sehr ausführliche Fallstudie zum deutschen Seekriegsfilm *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* / *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (DE 1917, BUFA) und zu seinen vielgestaltigen Auswirkungen resümiert sodann die bisherigen, eher an allgemeinen strukturellen Fragen interessierten Abschnitte (III.4).

Es folgen drei Kapitel, die den wichtigsten inhaltlichen und formalen Merkmalen des Filmschaffens im Krieg sowie den entsprechenden politischen Debatten in der Schweiz nachgehen: Diese Abschnitte drehen sich um filmische Auseinandersetzungen mit dem (vor allem deutschen) Feind (III.5), mit Kriegsgefangenenschaft und humanitären Aspekten des Kriegs (III.6) sowie mit Aktualität und Authentizität (III.7). Das abschliessende Kapitel untersucht das schweizerische Publikumsverhalten anlässlich von Vorführungen der in der Arbeit behandelten Filme. Dabei werden zwei grundsätzlich verschiedene Rezeptionsweisen ermittelt. So sollen schliesslich auch die (politischen) Wirkungsmöglichkeiten der Ersweltkriegsfilme auf die unterschiedlichen lokalen Publika skizziert werden (III.8).

Tripoli - Mercato del pane (6 dicembre 1911)
Esecuzione dei 14 Arabi traditori
condannati dal Tribunale di Guerra Italiano



Ein Friedens-Hindernis

(Zeichnung von Hans Thijssen)



Der Krieg muß schon deshalb fortgesetzt werden, weil die Kontrakte zwischen den Balkanfürsten und den Kino-Theatern noch nicht abgelaufen sind.

III.1 Kriegsfilme und Propagandakonzepte

Kriegsdarstellungen üben seit jeher eine eigentümliche Faszination auf den Menschen aus. Zahlreiche Epen und historische Werke der Antike handelten vom Krieg. Und durch die Jahrhunderte hindurch widmeten sich Text- und Bilderzeugnisse ohne Zahl und Unterlass und aus unterschiedlichsten Gattungen diesem Thema. Auch die neuzeitlichen Nachrichtenmedien sind voll von aktuellen Berichten über bewaffnete Konflikte: Überschlagen sich Kriegsereignisse, quellen die Nachrichtenformate gleichsam über, Extrablätter werden gedruckt und Spezialsendungen ins Programm geschaltet.

Um die Geschichte der filmischen Darstellung des Krieges und die Grundlagen der Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg aufzurollen, ist demnach ein zeitlicher Rückschritt nötig: So führt die erste Fallstudie in die Kolonialkriege des beginnenden 20. Jahrhunderts zurück, wobei sie zahlreiche elementare Fragen zum Untersuchungsgegenstand aufwirft. Die Fragestellungen lassen sich in den nachfolgenden Abschnitten und Kapiteln anhand weiterer Falluntersuchungen schärfen und schliesslich sollen auch entsprechende Antworten vorgeschlagen werden.

Fallstudie: PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE (FR 1911/1912)

Italien, die kleinste der damaligen Grossmächte, setzte im September 1911 seine kolonialen Ambitionen in die Tat um. Unterstützt durch die nationalistische Begeisterung weiter Teile der Presse griff die italienische Armee das schwächelnde Osmanische Reich im Gebiet des heutigen Libyen an. Anders als erwartet, war der Krieg für die Italiener kein einfacher «militärische[r] Spaziergang»,⁸⁶⁸ denn neben den türkischen Truppen setzte sich auch die Lokalbevölkerung gegen die italienische Invasion und Annektion zur Wehr. Italien reagierte mit Pogromen und einer rücksichtslosen Militärstrafjustiz.⁸⁶⁹

⁸⁶⁸ Zur Psychologie der Begeisterung, in: Berner Intelligenzblatt, 7.12.1911, o.S.

⁸⁶⁹ Childs 1990; vgl. auch Bertellini 2016, 132 f.; Mattioli 2003, 318.

◀ **19** Affinität populärer Bildmedien zum Krieg vor 1914 – Die Tripolitaner Massen-Hinrichtung im Italienisch-Türkischen Krieg 1911–1912 war Thema nicht nur auf Ansichtskarten (abgebildet) und in Illustrierten, sondern auch im Film (Tripoli: Mercato del pane [6 dicembre 1911] [Ansichtskarte], [1911/1912], Privatarchiv Enrico Sturani, Rom).

◀ **20** Eine zwar überspitzte, aber treffende Karikatur aus der Satirezeitschrift *Nebelspalter* – Mit den Balkankriegen 1912–1913 wurde das Kino zu einem ernst zu nehmenden Faktor in der Kriegsberichterstattung (Paul Thesing, Ein Friedens-Hindernis, in: *Nebelspalter*, 39/4 [25.1.1913], o.S.).

Die Regierungen der anderen europäischen Mächte erklärten sich in diesem Konflikt neutral. Nicht so die öffentliche Meinung: Die Mehrheit der Zeitungen in Deutschland, Frankreich, Grossbritannien oder Österreich-Ungarn verurteilten die mutmasslichen italienischen Kriegsverbrechen.⁸⁷⁰ In der Schweiz war die öffentliche politische Auseinandersetzung mit dem Italienisch-Türkischen Krieg 1911–1912 jedoch äusserst ambivalent. Das zeigt ein Ereignis, das international für grosses Aufsehen sorgte.

Am 6. Dezember 1911 wurden in Tripolis auf einem öffentlichen Platz, dem Mercato del pane, vierzehn Männer gehängt. Über die Hinrichtung erschienen in der Schweizer Presse am Folgetag zunächst Kurzberichte aus italienischer Quelle – und mit der entsprechenden politischen Botschaft: Das tripolitanische Kriegsgericht habe vierzehn Einheimische, die in verräterischer Weise italienische Soldaten umgebracht hätten, zum Tode verurteilt.⁸⁷¹ Einige Tage später wurden etwa im freisinnig-demokratischen *Berner Intelligenzblatt* auch kritische Stimmen laut. Der Hauptbelastungszeuge bei der 45-minütigen Verhandlung sei ein italienischer Hauptmann gewesen, der von einem Spion erfahren habe, dass die Angeklagten auf Soldaten geschossen hätten. Der Artikel schliesst mit dem empörten Ausruf: «So übt die Kulturnation Gerechtigkeit!»⁸⁷² Natürlich erhob auch die schweizerische Linke grundsätzlichen Protest gegen den italienischen «guerre de conquête».⁸⁷³

Bilder der öffentlichen Hinrichtung vom 6. Dezember wurden durch verschiedene damals populäre Bildmedien verbreitet. Zahlreiche Verlagsfirmen vor Ort und italienische Unternehmen stellten Ansichtskarten mit unterschiedlichen fotografischen Abbildungen der am Galgen hängenden, leblosen Körper her (siehe Abb. 19). Diese Bilder zirkulierten in Italien und darüber hinaus, nachweislich auch in der Schweiz. Bei manchen Postkarten verrät die Bildunterschrift mit dem Begriff «verräterisch» («traditori») den politischen Standpunkt der Urheber oder des anvisierten Zielpublikums.⁸⁷⁴

Ähnliches Bildmaterial gelangte im Januar 1912 auch via europäische Illustrierte in Umlauf. In *Österreichs Illustrierter Zeitung* erhielten die fotografischen Reproduktionen durch den kritischen Begleittext jedoch eine

870 Childs 1990, 34f., 71, 102–104; vgl. auch Grausamkeiten in Tripolis, in: *Berner Intelligenzblatt*, 7.12.1911, o.S.

871 La guerre, in: *Journal de Genève*, 7.12.1911, 3.

872 Vierzehn Araber gehängt, in: *Berner Intelligenzblatt*, 13.12.1911, 3.

873 Congrès socialiste, in: *Nouvelliste Vaudois*, 4.12.1911, o.S.

874 [Ed. E. Nhaisi?], Esecuzione di 14 Arabi traditori [Ansichtskarte], [Tripolis?, 1911/1912], Privataarchiv Alessandro Frosini, Prato; vgl. auch Ed. E. Nhaisi, Condanna d'un traditore [Ansichtskarte], Tripolis, Privataarchiv Enrico Sturani, Rom; Impiccagione di 14 Arabi nel Mercato del pane a Tripoli, [Ansichtskarte], [1911/1912], Privataarchiv Enrico Sturani, Rom; Tripoli: Mercato del pane (6 dicembre 1911) [Ansichtskarte], [1911/1912], Privataarchiv Enrico Sturani, Rom.

gegenteilige Stossrichtung: Beispielsweise steht hier das Adjektiv ‹verräterisch› in Anführungszeichen.⁸⁷⁵

In der *Schweizer Illustrierten Zeitung* erschienen indes keine Bilder der Tripolitaner Massenhinrichtung. Dafür publizierte das Blatt einige andere Fotografien, die ebenfalls mit dem italienischen Gewaltexzess nach der für Italien verlustreichen Schlacht bei Sciara Sciat vom 23. Oktober 1911 und den Vergeltungsaktionen gegen die Lokalbevölkerung zusammenhängen. So druckte die Illustrierte im Dezember 1911 und im Januar 1912 unter anderem eine Aufnahme von gefangenen (angeblichen) Waffenschmugglern oder das erschütternde Bild von abgeführten Zivilisten (mit Kind), deren Häuser von italienischen Soldaten zerstört worden seien. Eine angemessene Kritik an der rücksichtslosen italienischen Kriegsführung liess die Redaktion der *Schweizer Illustrierten Zeitung* in ihren Begleittexten vermissen.⁸⁷⁶

Ende Januar veröffentlichte dieselbe Illustrierte schliesslich noch eine Aufnahme jener italienischen Gerichtsoffiziere, die für die vierzehn Todesurteile einige Wochen zuvor verantwortlich waren.⁸⁷⁷ Es ist zwar nicht bekannt, wer die Aufnahme der posierenden Militärs organisierte, herstellte und vertrieb, offizielle oder offiziöse Akteure sind aber denkbar. Zum Mindesten darf die staatliche Einwilligung in die Herstellung und Verbreitung dieser Aufnahme vorausgesetzt werden. Anlass zur Publikation der Fotografie war jedenfalls die Begnadigung mehrerer arabischer Angeklagter durch den italienischen König. Offensichtlich wollten die Italiener ihr angekratztes Image in der internationalen Presse aufpolieren. In der Schweiz scheint das teilweise geklappt zu haben, war der Begnadigungsakt für die *Schweizer Illustrierte Zeitung* doch «ein Zeichen der Gerechtigkeit und des guten Willens Italiens».⁸⁷⁸

Neben mehreren Fotografen war bei der Massenhinrichtung im Dezember 1911 auch ein Filmopérateur zugegen. Anschliessend sorgte die Firma Pathé dafür, dass das gedrehte Material (oder Teile davon) in den Kinos rund um den Globus ausgewertet wurde.⁸⁷⁹ In der amerikanischen

875 Die merkwürdige Kriegsführung der Italiener in Tripolis, in: Österreichs Illustrierte Zeitung (Wien), 21/15 (7.1.1912), 376.

876 Araber, welche wegen Verheimlichung von Waffen gefangen genommen wurden [...], in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 1/1 (9.12.1911), 6; Araber, deren Häuser in der Oase zerstört, werden mit ihren Habseligkeiten abgeführt, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 1/2 (16.12.1911), 5.

877 Die Offiziere des Militärgerichts am Ausgange des Justizgebäudes, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 1/4 (27.1.1912), 8.

878 Zu unseren Bildern, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 1/4 (27.1.1912), 10.

879 Das bei British Pathé in London (Public Hanging Of 14 Turks) und bei Gaumont Pathé Archives in Saint-Ouen (Pendaison pendant la guerre italo-turque) überlieferte Filmmaterial zur Massenhinrichtung vom 6. Dezember 1911 in Tripolis zeigt, wie italieni-

Wochenschau PATHÉ'S WEEKLY, No. 8, 1912 (US 1912, Pathé) zum Beispiel erschien am 19. Februar, also mit einer zeitlichen Verzögerung von gut zwei Monaten, ein Sujet zur Hinrichtung. Mit der Ankündigung von Pathé in den USA, «Fourteen traitorous Arabs are court-martialed and hung», übernahm der Film die italienische Perspektive auf die Ereignisse. Auch die Kombination des Beitrags mit Aufnahmen von modernen italienischen Kanonen unterstützte diese Sichtweise.⁸⁸⁰

Auf die gleiche Weise beschrieben («14 arabi traditori, condannati ed impiccati»), war das Filmmaterial wohl ebenfalls als Sujet einer Pathé-Wochenschau, hier des französischen PATHÉ-JOURNALS, bereits im Januar 1912 auf den Schweizer Filmmarkt gelangt. Dies wissen wir, weil die kommunalen Behörden in Chiasso den Film verboten.⁸⁸¹ Über die Verbotsgründe lässt sich infolge der mageren Quellenlage indes nur spekulieren: Wollte die Zensurbehörde mutmassliche italienische Propaganda unterbinden, befürchtete sie italienfeindliche Ausschreitungen oder kamen im Verbot schlicht die üblichen sittlichen Vorbehalte gegen Gewaltdarstellungen zum Ausdruck?

Ich gehe aber davon aus, dass der Film in anderen Schweizer Städten zur Aufführung gelangte. Das lässt sich zwar nicht beweisen, weil Wochenschauen in Zeitungsinseraten und Programmbesprechungen, den Hauptquellen zur Rekonstruktion historischer Filmprogramme, meist nur summarisch (oder gar nicht) erwähnt wurden. Das gemeinsame Inserat der Berner Kinos Zentral und Monbijou vom 9. März 1912 in der *Berner Tagwacht* ist in dieser Hinsicht typisch.⁸⁸² Gleichzeitig wirft die Anzeige jedoch Licht auf einen möglichen Aufführungskontext des fraglichen PATHÉ-JOURNALS über die Hinrichtung: Beim «[g]rosse[n] humoristische[n] Schlager», der das Programm des Monbijou-Kinos beschliesst, handelt es sich um einen 20-minütigen Film aus der Bébé-Komödien-Serie von Gaumont, und zwar um BÉBÉ AU MAROC (FR 1911, Gaumont, Louis Feuillade).

Die Kolonial-Humoreske erzählt die Geschichte von Bébé, der sich der Obhut einer Tante entzieht und auf eigene Faust seinen Eltern folgt, die geschäftlich in Nordafrika zu tun haben. Dort angekommen mischt das Kind mit schlaun Tricks ein arabisches Militärlager auf.⁸⁸³ In der französischen Version spielt der Film im französischen Protektorat Marokko. Für den europäischen Auslandsmarkt wurde offenbar eine Alternativfassung mit ver-

sche Militärs, umringt von Zuschauern, die am Galgen hängenden Körper inspizieren. Titel und Zwischentitel fehlen.

880 Pathé, in: *The Moving Picture World*, 11/10 (9.3.1912), 894.

881 Il cinematografo e la gioventù, in: *Corriere del Ticino*, 21.2.1912, 1.

882 Inserat, in: *Berner Tagwacht*, 9.3.1912, o.S.

883 Capitaine/Meusy/Mannoni 2009, 30.

änderten Zwischentiteln hergestellt, die, wohl aus ökonomischen Motiven, der aktuellen Aufmerksamkeitsstruktur der europäischen Öffentlichkeit folgte, im Italienisch-Türkischen Krieg spielte und im Berner Kino unter dem Titel FRITZCHEN GEHT NACH TRIPOLIS lief. Übrigens schloss im italienischen Gaumont-Magazin *Novissima Echo* die Besprechung dieses Films – an den politischen Befindlichkeiten in Italien orientiert – mit «Viva l'Italia!».⁸⁸⁴

Sollten der Hinrichtungs-Film oder ähnliche Bilder dieses Kriegs in der Schweiz in zeitlicher Nähe oder gar zusammen mit der Bébé-Komödie aufgeführt worden sein, die ein chauvinistisches Bild von Arabern als einfältige Kolonialisierte zeichnet, so ist wohl nicht davon auszugehen, dass die dokumentarischen Aufnahmen eines mutmasslichen Kriegsverbrechens beim Schweizer Publikum so etwas wie Mitleid mit den Opfern respektive eine kritische Haltung gegenüber der italienischen Kolonialherrschaft in Nordafrika hätten auslösen können. Damit wäre die französische Wochenschau, wie auch die *Schweizer Illustrierte Zeitung*, Italien gegenüber deutlich wohlwollender eingestellt gewesen, als dies in schweizerischen und anderen Zeitungen Westeuropas der Fall war. Die beiden Bildmedien *Illustrierte* und *Wochenschau* scheinen – was ihre Rezeption in der Schweiz anbelangt – mit der Übernahme von Bildmaterial, das im italienischen Machtbereich hergestellt wurde, zugleich auch die italienische Sichtweise auf den Krieg in Nordafrika in die öffentliche Diskussion eingebracht zu haben. Doch auch diese Mutmassung muss hypothetisch bleiben, da zu Publikumsreaktionen oder zur medialen Rezeption des Films keinerlei Quellen vorliegen.⁸⁸⁵

Die Fallstudie zu *PATHÉ-JOURNAL / [PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE]* (FR 1911/1912, Pathé) belegt hingegen – das konnte bereits in Teil II erarbeitet werden – den grenzübergreifenden Aktionsradius von Filmproduktion und -handel, das heisst die Internationalität des Filmmarkts um 1910. Weiter zeigt der Film über die Massenhinrichtung von Tripolis, dass Kriege nicht nur die europäische Realität des beginnenden 20. Jahrhunderts prägten, sondern auch auf den Leinwänden schon vor dem Grossen Krieg der Jahre 1914 bis 1918 präsent waren (ich komme gleich im nächsten Abschnitt darauf zurück). Dann wird auch deutlich,

884 *Bebè a Tripoli*, in: *Novissima Echo*, 31.1.1912, zit. in: Antolin 2008. Für das italienische Publikum war der Film Bestandteil einer Produktionsreihe vergleichbarer Komödien und Dramen aus italienischer Produktion, die mit äusserst negativen Stereotypen osmanischer und arabischer Muslime operierten (Lasi 2011).

885 Giorgio Bertellini untersuchte transmediale Wechselbeziehungen zwischen Medienberichten über Kriegsverbrechen, dokumentarischen Filmaufnahmen sowie italienischen Monumentalfilmen und ihrer Werbung in der US-amerikanischen Öffentlichkeit, die im Verlauf des Italienisch-Türkischen Kriegs zunehmend italienfreundliche Züge annahm (Bertellini 2016).

dass die Rezeption von Filmen grundsätzlich in einem spezifischen historischen Kontext zu situieren ist und dass die Filme Bestandteil eines massenmedialen Ensembles waren und in enger Wechselwirkung mit anderen zeitgenössischen Bildmedien standen.⁸⁸⁶

Ausserdem offenbart sich das für die rezeptionshistorische Forschung so wesentliche Problem der Rekonstruktion einer Filmvorführung als Gesamtphänomen: Filmbilder, auf die wir – wenn wir Glück haben – im Filmarchiv zugreifen können, waren nur ein Element. Filme wurden von der Werbung in einer bestimmten Weise angekündigt und später weckte auch die Filmkritik Erwartungen. Zuschauer brachten ihre historisch-kontextuell beeinflussten Rezeptionshaltungen und Bedürfnisse mit in den Kinosaal. Die Filme selbst verfügten über Zwischentitel und konnten aus unterschiedlichen Gründen in verschiedenen Fassungen zur Aufführung gelangen. Bis in die frühen 1910er-Jahre wurden sie manchmal von lokalen Filmerklärern kommentiert und bis in die späten 1920er von Livemusikern begleitet. Ein Film kam zudem ja zusammen mit anderen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen sowie gelegentlich mit weiteren Programmpunkten zur Vorführung. Schliesslich war das Kinopublikum mit seinem Verhalten selbst Teil der Filmaufführung und prägte diese zumindest stimmungsmässig.

Obschon quellenmässig oft besonders schwierig zu rekonstruieren – in den überlieferten Fassungen von *PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE* fehlen etwa die Zwischentitel –, hatten gerade die schriftlichen Bestandteile eines Films (Titel und Zwischentitel), die performativen Anteile der Aufführung, der Programmmzusammenhang, die begleitenden Para- und Metatexte (Ankündigungen und Kritiken) eine entscheidende Wirkung auf die Bedeutung, die das Publikum einem Film zuschrieb. Hinzu kommt, dass Anpassungen an lokale Zuschauerbedürfnisse in diesen Bereichen technisch und finanziell relativ einfach zu bewerkstelligen waren und – wie das Beispiel der *Bébé*-Komödie und einige weitere belegen – auch tatsächlich zur Anwendung kamen.⁸⁸⁷

Kriegsdarstellungen vor dem Ersten Weltkrieg

Der Krieg fasziniert die Menschen. Namentlich die visuelle Unterhaltungskultur zeichnet sich von alters her durch eine besondere Affinität zur weltpolitischen Aktualität und zum Krieg aus. Wenn die kultur- und filmgeschichtliche Forschung in jüngerer Zeit vermehrt mediale Traditi-

886 Siehe Kapitel III.3.

887 Siehe Fussnote 1939.

onlinien untersucht und die Parallelen zwischen dem Schausteller- oder Projektionsgewerbe und der sich später entwickelnden Kinematografie herausgearbeitet hat,⁸⁸⁸ so konstatiert Ute Daniel in diesem Zusammenhang einen «Visualisierungsschub» in verschiedenen Unterhaltungsangeboten durch den Krimkrieg 1853–1856. Die neuartige Anschaulichkeit sei weit über die «medial vermittelte Nähe zum Geschehen» hinausgegangen, wie sie davor von Zeitungslesern in Texten und Bildern erfahren werden konnte.⁸⁸⁹ Daniel nennt unter anderem Madames Tussauds Wachsfigurenkabinett und aufwendige Bühnenshows, die in London dem Publikum aktuelle Kriegsepisoden zur Schau boten. Und Mariann Lewinsky macht hinsichtlich von Feuerwerksdarbietungen und Zirkusnummern auf «mediale» Formen aufmerksam, denen man aus heutiger Sicht einen Aktualitätsbezug nicht ohne Weiteres zugestehen würde, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert in der Schweiz aber tatsächlich auch aktuelle Themen wie die Schlacht von Kopenhagen 1807 oder den Burenkrieg 1899–1902 behandeln und populär illustrieren konnten.⁸⁹⁰ Zudem widmeten sich Laternamagica-Programme, die von Fürsorge- und Bildungsinstitutionen wie auch von gewerblichen Schaustellern organisiert wurden, zuweilen Aktualitäts- und Kriegsthemen.⁸⁹¹

Einigermassen aktuelle⁸⁹² und historische Kriegsszenen waren ebenso in Panoramen zu bestaunen, das heisst auf grösseren oder kleineren Rundgemälden, die in eigens errichteten, ortsfesten Gebäuden oder auf Jahrmärkten gegen Entgelt besichtigt werden konnten. Man kann Panoramen als visuelle Sensation der Massenunterhaltung und in gewissem Sinne als Vorläufer des Kinos begreifen, das später ähnliche Schau- und Unterhaltungsbedürfnisse befriedigen sollte.⁸⁹³ Insofern ist bemerkenswert, dass Werbeplakate für Panoramen und für Filme manchmal sehr ähnlich gestaltet waren. Zum Beispiel erinnert das von den Graphischen Werkstätten Gebrüder Fretz in Zürich lithografierte Poster für die Ausstellung des Gemäldes *Erstürmung der Spicherer Höhen* im Hamburger Panorama am Millerntor – das Rundgemälde war Ende 1912 auch in Zürich zu sehen – an die späteren Affichen für nicht-fiktionale Filme aus dem Ersten Weltkrieg.⁸⁹⁴

888 Vgl. auch Bottomore 2007, Kapitel 1.

889 Daniel 2006³, 52.

890 Lewinsky 2008, 257.

891 Loiperdinger 2012; Musser 1990, 33; vgl. auch Au Japon, in: La Tribune de Lausanne, 8.12.1901, 1; Bottomore 2007, Kapitel 1.

892 Das 1881 entstandene Bourbaki-Panorama von Édouard Castres zum Beispiel porträtiert Ereignisse, die bei Fertigstellung des Gemäldes ein Jahrzehnt zurücklagen.

893 Oettermann 1980; Plessen 1993; vgl. auch Bronfen 2013, 228–230; Bürgi 2016, 80f.; Lewinsky 2008, 257; Schwartz 1995, 311–316.

894 Eingesandt, Panorama am Utoquai, in: Neue Zürcher Zeitung, 2.12.1910, o.S.; Burkhard Mangold/Panorama am Millerntor, Erstürmung der Spicherer Höhen [Plakat],

Vor dem Hintergrund dieser schaustellerischen und projektionskünstlerischen Tradition erstaunt es kaum, dass sehr bald nach der technischen Etablierung der Bewegtbildprojektion ab Film im Jahr 1895 verschiedene Unternehmer damit begannen, über aktuelle und historische Kriegssereignisse auch Filme zu produzieren, zu vertreiben und aufzuführen. So haben filmische Werke der unterschiedlichsten nicht-fiktionalen und fiktionalen Genres über den Krieg bedeutenden Anteil am Film- und Kinogewerbe seit seinen Anfängen.

Den Ausgangspunkt des nicht-fiktionalen Kriegsfilmschaffens hat der Filmhistoriker Stephen Bottomore untersucht. Er betont die Dominanz von Kriegsthemen in den verschiedenen Nachrichtenmedien um 1900 und vertritt die These, dass sich der Kriegsfilm zunächst an der dualen Darstellungsmöglichkeit damaliger Illustrierter orientierte: Diese setzten einerseits für die Abbildung der allgemeineren Umstände von Kriegen etwa auf fotografische Reproduktionen militärischer Prominenz oder Szenen soldatischen Lebens in der Etappe. Andererseits illustrierten sie die eigentlichen Kampfhandlungen in zeichnerischer Umsetzung. Im Bewegtbildmedium entsprachen diesen Zeichnungen die mit Schauspielern nachgestellten Kampfaufnahmen. Doch ein sich entwickelndes «*feeling*» for photographic realism or authenticity» führte bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu einer schwindenden Akzeptanz für solche *re-enactments* und zu einer Verlagerung hin zu authentisch anmutenden Aktualitätenfilmen, die im frontnahen Gebiet mit Soldaten aufgenommen wurden.⁸⁹⁵ Auf Bottomores Untersuchung und die Frage der Authentizität von Kampfaufnahmen ist im Kapitel zu den nicht-fiktionalen Erstweltkriegsfilmen zurückzukommen.⁸⁹⁶

Neben scheinbar authentischer visueller Information über ein Kriegsgeschehen garantierte der Themenkomplex des Kriegs verschiedenen Filmgenres einen Aktualitäts- oder Geschichtsbezug, der für die Film- und Kinounternehmen einen Vorteil im Kampf um die öffentliche Aufmerksamkeit und das Publikum darstellte. Ebenso bot das Kriegsthema Anlass für die Präsentation spektakulärer filmischer Schauwerte und Grundlage für ein reichhaltiges Repertoire narrativer Möglichkeiten in den filmischen Plots.⁸⁹⁷ Nicht-fiktionale und fiktionale Kriegsfilme verfügten bei je unterschiedlicher Gewichtung also gerade über jene Elemente, welche die Infor-

Zürich/Hamburg, [ca. 1910], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_TMC_537; vgl. auch Carl Moos/[Kino Palace], Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Zürich, Juni [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 22218, abgedruckt in: Elsig 2014[€], 97.

⁸⁹⁵ Bottomore 2007, Kapitel 2, 1 f., vgl. auch Kapitel 1, Kapitel 14, 1, 6 f.

⁸⁹⁶ Siehe Kapitel III.7.

⁸⁹⁷ Siehe Kapitel III.5 und III.7.

mations- und Unterhaltungswerte des Mediums ausmachten.⁸⁹⁸ Darüber hinaus liessen sich die Filmfirmen auch die Gelegenheit nicht entgehen, beim Publikum vorhandene politische Stimmungen zu bedienen. Hierbei dürften die Produzenten nicht von eigenen politischen Überzeugungen, sondern in allererster Linie von kommerziellen Interessen gelenkt worden sein, wie eine Beobachtung von Lewinsky dokumentiert: Zusätzlich zu den unparteiisch gehaltenen Aktualitätenfilmen über den Russisch-Japanischen Krieg 1904–1905 verkaufte Pathé zwei projizierbare Schrifftitel – einmal mit der Parole «Vive la Russie!», einmal mit dem Credo «Vive le Japon!». Diese Titel waren vom Kinobetreiber den lokalen Verhältnissen gemäss einzusetzen.⁸⁹⁹

Dass (nicht-fiktionale und fiktionale) Kriegsfilm in der ersten Hälfte der 1910er-Jahre beim Publikum beliebt waren, darauf deuten etwa zwei zeitgenössische Untersuchungen aus Deutschland und der Schweiz hin oder die regelmässige Besprechung solcher Filme durch den Zürcher Kritiker Karl Bleibtreu ab Mitte 1913.⁹⁰⁰ Ein noch stärkeres Indiz für die Attraktivität des Kriegsthemas sind jedoch die Schwerpunktsetzungen der Filmreklame. Programmwerbung hebt gewöhnlich jene Programmpunkte hervor, bei denen die Verantwortlichen das grösste Publikumsinteresse voraussetzen. Für die Schweiz finden sich ab der Jahrhundertwende denn auch Reklameerzeugnisse, die Kriegsfilm als Hauptattraktion von Filmprogrammen anpreisen: Das Wanderkino von Ludwig Praiss zeigte im Sommer 1900 unter anderem nicht-fiktionale Filme über den Zweiten Burenkrieg 1899–1902⁹⁰¹ und liess den Hinweis «Die neuesten Ereignisse des Krieges in Transvaal» in den Zeitungsinseraten in besonders fetter Schrift drucken.⁹⁰² Im Zürich zeigte das Kino Wunderland im November 1911 die 14-teilige Serie GUERRA IN TRIPOLITANIA / TRIPOLIS (IT 1911, Cines) als «Hauptschlager»⁹⁰³ und keine anderthalb Jahre später prangte auf den Plakaten des Kinos Radium der in grossen Lettern gesetzte Filmtitel DER FALL ADRIANOPELS. Die Poster bewarben einen französischen Aktualitätenfilm zum Ersten Balkankrieg 1912–1913 (siehe Abb. 4).⁹⁰⁴ Die kürzlich entdeck-

898 Zu den Unterhaltungslektüren siehe Kapitel I.5, II.1, II.3 und III.8.

899 Lewinsky 2010, 61–79.

900 Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: Die Ähre, 1/25 (13.7.1913), 9f., Karl Bleibtreu, Filmkritik, in: Die Ähre, 1/26 (20.7.1913), 9f.; Altenloh 2012 [1914], 61, 68, 71, 97; Gertiser 2011, 397f.; siehe Kapitel II.5.

901 Zu diesen Kriegsfilm gehörte wahrscheinlich auch BATTLE OF SPION KOP: AMBULANCE CORPS CROSSING THE TUGELA RIVER (GB 1900, British Mutoscope and Biograph).

902 Inserat, in: Anzeiger von Uster, 3.7.1900, abgedruckt in: Frischknecht 2008/2009, 82.

903 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 22.11.1911, 5.

904 Es handelt sich um die nicht-fiktionale Produktion LA GUERRE DANS LES BALKANS: LE SIÈGE D'ANDRINOPE / DER FALL ADRIANOPELS / LA PRISE D'ANDRINOPE (FR 1913, Gaumont). Der Film startete gleichzeitig in Paris und Zürich um den 11. April 1913

te Plakatsammlung des Zürcher Kinos Radium,⁹⁰⁵ aus dem die erwähnte Affiche stammt, gibt einen guten Einblick in die alltägliche Reklamepraxis jenseits der Inseratenspalten, wie sie für Kinos in städtischem Gebiet am Vorabend des Ersten Weltkriegs typisch war.⁹⁰⁶ Und so finden sich in diesem Korpus mit dem Plakat von *DIE FEUERTAUFEN / DIE FEUERTAUFEN* (DE 1913, Neue Film) ein Beispiel für die actionorientierte Filmproduktion mit aktuellen, fallweise jedoch fiktiven Kriegshandlungen sowie mehrere Plakate für Spielfilme mit historischem Kriegsbezug.⁹⁰⁷

Kriegsfilme waren in der Schweiz also bereits in der Frühzeit der Kinematografie in Wanderkinos und in den ersten ortsfesten Kinotheatern zu sehen. Allem Anschein nach verstärkte sich die Tendenz einer filmischen Orientierung an Kriegsthemen im Zuge der kriegerischen Konflikte in Nordafrika und auf dem Balkan ab 1911, wobei die Balkankriege quasi einen Dammbbruch bewirkten. Die Satirezeitschrift *Nebelspalter* mit ihrem feinen Sensorium für gesellschaftliche Entwicklungen registrierte diesen medialen Wandel denn auch in ihren Karikaturen. In der farbigen Zeichnung Paul Thesings vom Januar 1913 sind drei Kameramänner auf einer blutrot gefärbten Anhöhe zu sehen; in der Bildunterschrift heisst es: «Der Krieg muss schon deshalb fortgesetzt werden, weil die Kontrakte zwischen den Balkanfürsten und den Kino-Theatern noch nicht abgelaufen sind» (siehe Abb. 20).⁹⁰⁸ Sogar die Filmindustrie selbst, ihrerseits mit einem guten Gespür für aktuelle Themen und die Befindlichkeiten ihres Publikums ausgestattet, thematisierte den Boom der filmischen Kriegsberichterstattung in der Komödie *RIGADIN AUX BALKANS / MORITZ ALS BALKAN-OPERATEUR / RIGADIN AUX BALKANS* (FR 1912, Pathé, Georges Monca), auf die ich zurückkommen werde.⁹⁰⁹

herum und bezog sich auf die Einnahme der osmanischen Stadt Edirne durch das von Serbien unterstützte Bulgarien gut zwei Wochen zuvor (Kino Radium, Die Mauritiusmarke/Der Fall Adrianopels [Plakat], Zürich, 10.4.1913, StArZH, Plakatfund Kino Radium, abgedruckt in: Gerber/Motschi 2011^a, 39; Le nouveau programme du Gaumont-Palace, in: Le Matin [Paris], 11.4.1913, 5; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 12.4.1913, 14).

905 Siehe Fussnote 313.

906 Gerber 2013^b; vgl. auch Gerber 2013^b.

907 Div. Plakate Kino Radium, Zürich, 1909/1911/1913, StArZH, Plakatfund Kino Radium, abgedruckt in: Gerber/Motschi 2011^a, 5, 12, 19, 44). Zu den Werbemassnahmen für fiktionale und nicht-fiktionale Kriegsfilme im Ersten Weltkrieg siehe Kapitel III.5 bzw. III.7. Zum Unterhaltungswert von Kriegsfilmen im Ersten Weltkrieg siehe Kapitel III.8.

908 Paul Thesing, Ein Friedens-Hindernis, in: *Nebelspalter*, 39/4 (25.1.1913), o.S.; vgl. auch Karl Czerpien, Die Schrecken des Krieges, in: *Nebelspalter*, 41/5 (30.1.1915), o.S. Auch die *Neue Zürcher Zeitung* kolportierte mit ironischem Unterton das Gerücht, «der Balkankrieg» sei «lediglich im Auftrage einer Kinematographenfirma veranstaltet worden» (Sch., Triumph und Schmach des Kinos, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.12.1912, o.S.).

909 Siehe Kapitel III.7.

Wenn man demnach festhalten kann, dass es sowohl Kriege als auch ein öffentliches Bedürfnis nach entsprechenden Informationen und visuellen Repräsentationen schon vor dem Ersten Weltkrieg gab und dass das in diesen Jahren sich etablierende Film- und Kinogewerbe (geradeso wie andere Medien) diesem Informations- und Unterhaltungsbedürfnis bereitwillig begegnete, so soll hier auch gleich vorweggenommen werden, dass diese Entwicklung in den Jahren 1914 bis 1918 nochmals an Kontur gewann.

Veränderungen durch den Ersten Weltkrieg

Zunächst interessiert nun natürlich der Wandel, den das Kino und seine Programme im unheilvollen Sommer 1914 durchlebten, als Europa in einen mehrjährigen Krieg schlitterte. Wie also veränderte sich das Lichtspielwesen im Laufe und infolge des Ersten Weltkriegs?

Die Zürcher Kinos Olympia und Sihlbrücke versahen ihre Inserate mit der Losung «Hochaktuell!», als sie am 11. Juli 1914 einen Aktualitätenfilm zum Attentat auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau Sophie ins Programm nahmen.⁹¹⁰ Das Attentat hatte sich knapp zwei Wochen zuvor in Sarajevo ereignet und gilt als ein Auslöser des Kriegs, der mit einer Kaskade von Kriegserklärungen zwischen dem 28. Juli und dem 6. August begann. Am 1. August fanden sich in Zürcher Zeitungen noch Anzeigen, die «trotz Krieg und Kriegsgeschrei» die üblichen Programme der Lichtspielhäuser anpriesen.⁹¹¹ Doch schon gleichentags erfolgte die allgemeine Mobilmachung der Schweizer Armee. Ausserdem verliessen in den ersten Augusttagen grosse Teile der ausländischen Wohnbevölkerung und der Touristen die Schweiz.⁹¹² Danach schlossen die Kinos im ganzen Land: Einerseits befanden sich viele der Kinoangestellten im Militärdienst, andererseits fehlte es an ausreichend Publikum, um die Rentabilität aufrechtzuerhalten.⁹¹³

Doch in Zürich fand das Kinogewerbe schnell wieder Tritt. Bereits ab dem 15. August, zwei Tage nachdem die Tonhalle ihren Konzertbetrieb wiederaufgenommen hatte, gab das Kino Roland laut Inseraten im *Tagblatt der Stadt Zürich* gelegentliche Vorstellungen, «um das betrübte Publikum

910 Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 11.7.1914, 11. Es handelte sich höchstwahrscheinlich um den dreiminütigen Film ZUM ATTENTAT GEGEN DAS ÖSTERREICHISCHE THRONFOLGERPAAR / ZUM ATTENTAT DES ÖSTERREICHISCHEN THRONFOLGERPAARES IN SARAJEWO (FR 1914, Pathé), der von Sarajevo lediglich älteres Archivmaterial zeigt, dafür aber Aufnahmen von der feierlichen Überführung der Leichname am 2. Juli in Triest enthält. Das Werk ist in der Deutschen Kinemathek in Berlin überliefert.

911 Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 1.8.1914, 25.

912 Nagel 1916^a, 11 f.

913 Schmid, Bericht an den Polizeivorstand, Zürich, 19.8.1914, StArZH, V.E.c.39; E. Sch., Krieg und Kino, in: *Kinema*, 4/34 (28.11.1914), 1 f.

zu erheitern, wie auch das Kinopersonal zu beschäftigen». ⁹¹⁴ Andere Kinos am Platz folgten, spielten zunächst nur samstags und sonntags. ⁹¹⁵ Im September und Oktober fanden die Zürcher Kinos schliesslich zu einem regulären Spielbetrieb zurück. ⁹¹⁶

Das Filmangebot und die Werbestrategien der Kinos verlagerten sich bei Kriegsausbruch indes merklich: Nicht-fiktionale und fiktionale Filme mit einem Bezug zum Thema Krieg gewannen noch mehr an Gewicht. Auf einmal wurden in den Inseraten Wochenschauen über die aktuellen Kriegsereignisse prominent beworben und in den Anzeigen tauchten vermehrt Spielfilme mit Kriegshandlungen auf. ⁹¹⁷ Nach Kriegsausbruch setzten die Filmfirmen in den Krieg führenden Staaten (in Frankreich dauerte die Reorganisation der Filmunternehmen wegen der zahlreichen Einberufungen etwas länger) verstärkt auf patriotische Dramen über den aktuellen oder über vergangene Kriege. Bei diesen «feldgrauen» Streifen handelt es sich im Grunde um herkömmliche, oft sentimentale Stoffe, die mit Blick auf die Nachfrage auf den Heimmärkten in einem kriegerischen Handlungskontext angesiedelt und patriotisch aufgemotzt worden waren. ⁹¹⁸

Während der ersten Kriegsmonate gab es auf dem Schweizer Filmmarkt allerdings noch einen akuten Mangel an aktuellem Bildmaterial. ⁹¹⁹ Im

914 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 15.8.1914, 6; vgl. auch Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 12.8.1914, 7. Einem Polizeibericht zufolge sollen drei Zürcher Kinos schon am vorangegangenen Wochenende vom 8. und 9. August 1914 Filme gezeigt haben (Schmid, Bericht an den Polizeivorstand, Zürich, 19.8.1914, StArZH, V.E.c.39). Auch in Basel spielten die ersten Kinos ab Mitte August wieder (Meier-Kern 1993, 90).

915 Inserate, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 29.8.1914, 6.

916 Inserate, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 26.9.1914, 15; Inserate, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 31.10.1914, 13f.

917 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 22.8.1914, 6; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 28.8.1914, 6; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 13.9.1914, 15; Inserate, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 26.9.1914, 15.

918 Zu den Vorläufern dieser Filme schrieb ein wohl deutscher Autor in *Kinema*: Patriotische Spielfilme seien in Frankreich und Deutschland im Jahr 1912 aufgekommen und seither äusserst populär. «Die [Kinematographie] als solche ist in ihrem heutigen Stadium ein Spekulationsobjekt vieler grosser und kleiner Unternehmen. [...] In neuerer Zeit machen sich jedoch tendenziöse Bestrebungen einzelner Filmfabrikanten bemerkbar [...]. Patriotismus heisst Geschäft, das haben nun auch die Filmfabrikanten erkannt» (Die Kinematographie im Dienste des Patriotismus, in: *Kinema*, 3/27 [5.7.1913], o.S.). Die filmwissenschaftliche Forschung hat allerdings darauf hingewiesen, dass es den Kriegsdramen aus dem Ersten Weltkrieg mit ihren überkommenen Darstellungsweisen nicht gelang, die moderne Kriegserfahrung ins Bewegtbildmedium zu übertragen. Auch weil die Kriegsdramen «den aktuellen Krieg in den Bildern von damals beschrieben», der neuartigen Erfahrung also mit den filmischen Mitteln der Vorkriegszeit beizukommen suchten, nahm der Publikumszuspruch für diese Filme im Laufe des Kriegs wieder ab (Mühl-Benninghaus 2004, 32, vgl. auch 103; Stiasny 2009, 42–45, Véray 1999; Véray 2008, 30–54).

919 Auch im weiteren Kriegsverlauf war es für Kinobetreiber zuweilen eine Herausforderung, an aktuelles und spektakuläres Filmmaterial zu gelangen. Zu gravierenden Ver-



21 Karikatur von Karl Czerpien im *Nebelspalter* von 1915

nicht-fiktionalen Bereich fehlte dieses, weil die Krieg führenden Staaten den Filmfirmen den Zugang zum Kampfgebiet zunächst noch verwehrten.⁹²⁰ Schweizer Kinobetreiber behielten sich damit, Vorkriegsproduktionen wiederzuverwerten, bei denen mit ein bisschen Fantasie ein Zusammenhang zu den aktuellen Ereignissen konstruiert werden konnte. Mitte September zeigte etwa das Zürcher Kino Radium eine Landschaftsaufnahme aus den Vogesen, einer «Gegend, in welcher neulich grosse Schlachten stattfanden», so das Werbeinserat.⁹²¹ Der aufmerksame Leser und erfahrene Kinogänger konnte sich ausrechnen, dass er hier nur Vorkriegsbilder zu sehen bekam. Im gleichen Programm spielte das pazifistische Melodrama MAUDITE SOIT LA GUERRE / KRIEG DEM KRIEGE / MAUDITE SOIT LA GUERRE (BE 1914, Belge, Alfred Machin), das Zürcher Zuschauer bereits im April 1914 gesehen hatten. Dass es sich also um einen veralteten Film handelte, versuchte der Werbetext mit einer guten Portion Zweckoptimismus ins Positive zu wenden: «Was man vor einiger Zeit vom Zukunftskriege sagte, ist nun eingetroffen».⁹²²

sorgungsempfänger auf dem Schweizer Filmmarkt kam es während des Ersten Weltkriegs aber nicht (siehe Kapitel III.2).

920 Siehe Fussnote 1845.

921 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 12.9.1914, 6

922 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 12.9.1914, 6; vgl. auch Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 6.4.1914, 6.

War eine Karikatur von Karl Czerpiens, die Ende Januar 1915 im *Nebenspalter* erschien, eine Anspielung auf diese Diskrepanz zwischen den vollmundigen Reklameankündigungen für die (immer stärker aufkommenden) Kriegsfilme und dem, was im Kino dann tatsächlich geboten wurde? Die Überschrift der Zeichnung, die eine Szene in einem Zürcher Kinosaal darstellt, lautet reisserisch: «Die Schrecken des Krieges». Auf der Leinwand (in der Zeichnung) ist ein wildes Getümmel zu erkennen. Der Filmerklärer daneben – den es in diesen Jahren in Zürich nicht mehr gab, den es für die zeitlose, auf die überbordende Zürcher Strassenbautätigkeit abzielende Pointe aber benötigt – erklärt: «Eine zerstörte Strasse in ... Pardon, meine Herrschaften, das ist ja eine Ansicht von Zürich.»⁹²³

In einigen anderen Schweizer Städten verzögerte sich die Wiedereröffnung der Kinos wegen rechtlicher Komplikationen: Kulturpessimisten und Kinogegner sahen im Sommer 1914 ihre Stunde gekommen. Konservative Kreise fühlten sich durch die Modernisierung und die gesellschaftlichen Umbrüche seit Längerem bedroht. Vor allem in Deutschland, in etwas moderaterer Form aber auch in der Schweiz, erkannten nun viele Intellektuelle den Krieg als das lange ersehnte Gegenmittel zur Banalität des Alltags und zum behaupteten gesellschaftlichen Niedergang (Kapitalismus, Egoismus, Nervosität, Verweichlichung, Internationalismus etc.).⁹²⁴ Selbst der frühe Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum liess in der deutsch-katholischen Reformzeitschrift *Bild und Film* im November 1914 seiner anfänglichen Kriegsbegeisterung freien Lauf:

Denn einmal soll dieser Krieg – wie wir alle zuversichtlich hoffen –, dem jungen, kraftvollen deutschen Volke die zentrale, herrschende politische Stellung über die anderen Völker geben. Dann aber soll er den geistigen und kulturellen Kräften, die noch immer in Deutschland am Werke sind, den sicheren Boden, das klare Ziel und die grosse Einheit schaffen: der deutsche Gedanke, das neu gestärkte nationale Bewusstsein als das grosse Ergebnis dieser Tage, in denen es sich beweist, dass die ganze Welt am deutschen Wesen genesen muss, werden die auf lange Zeit hinaus unverlierbaren Grundlagen deutscher Zukunft sein. [...] Eine Katastrophe allein, die mit rauher Hand in den gewohnten Trott des Geschehens eingreift, die einen Abschluss schafft und eine Distanz auf alles Bisherige, ist imstande, den Wiederaufbau und die Wiedergeburt einzelner missratener Erscheinungsformen kulturellen Lebens herbeizuführen. Und nichts anderes fordern wir vom Kino, als eine Wiedergeburt.⁹²⁵

923 Karl Czerpien, Die Schrecken des Krieges, in: *Nebenspalter*, 41/5 (30.1.1915), o. S.; siehe Fussnote 506.

924 Herber 2014, 66 f.; Jost 1992, 9–15, 107–109; vgl. auch Engel 1990, 29; Horne/Kramer 2004, 408 f.; Kaes 2009, 17–20.

925 Herbert Tannenbaum, Der Krieg und der Kino, in: *Bild und Film*, 4/2 (November 1914), 29–31, hier 29; vgl. auch Diederichs 1987.

Natürlich richteten sich die ›Ideen von 1914‹, kulturpessimistische Fantasien gesellschaftlicher Läuterung und nationaler Erweckung, gegen das Kino in seiner real existierenden Form als populäres Unterhaltungsmittel. Ein Text des protestantischen Hamburger Theologen Walther Classen über den angeblichen Zerfall der Familie, erstveröffentlicht in einer Schrift des Dürrerbundes, wurde von der katholischen Intellektuellenzeitschrift *Schweizerische Rundschau* auch für «uns neutrale Schweizer» als relevant erachtet und nachgedruckt:

Sind's zielbewusste Menschen, so nutzen sie die Stunde, Geld zu machen nach dem Gebote des Grossen Gottes Manchester oder Mammon; sind sie mehr sinnlich-passive Naturen, so geniessen sie eben den Tag, wie solche Kriegerfrauen, die die Abwesenheit des Mannes als kino- und kuchenfrohe Ferienzeit betrachten. [...] Aus der Faulheit blüht die Sinnlichkeit empor, und wenn eines Tages der Mann aus der Front auf Urlaub kommt, findet er den Fremden im Haus. Krach, Lärm, verdienter Hinauswurf, Zusammenlauf schwatzender, entrüsteter Nachbarn und ein grausiges Vergnügen für die Kinderscharen – beinahe so schön wie im Kino! [...] Nun, während unsere Söhne und Brüder für Deutschlands Geist sich verbluten, vergiften die Kino unsere Kinder, und alte und neue Schundliteratur begraben in ihren schwarzen Schmutzströmen alles Feine und Edle, was dieser Krieg weckt in den Tiefen der Seelen hier und dort.⁹²⁶

Diese Argumentationslinie gipfelte beispielsweise beim Zürcher Kinoreformer Christian Beyel in der verqueren Behauptung einer Mitschuld des Unterhaltungskinos am schrecklichen Kriegsverlauf. Das «Schundkino» habe zur «Verrohung der Gemüter» beigesteuert und trage «vielleicht noch mehr Schuld an manchen Grausamkeiten des Krieges wie die Schundliteratur».⁹²⁷

Paradoxerweise – dies hier nur als Nebenbemerkung, die ich im Folgekapi- tel vertiefen werde – führte das nicht-fiktionale Filmschaffen im Krieg sowohl bei den Kriegsparteien als auch in vielen neutralen Staaten gleichzeitig aber zu einer breiten gesellschaftlichen Akzeptanz des Mediums und zu einem Bewusstsein für seine Potenziale, gerade auch in Kreisen, die dem Film zuvor kritisch gegenübergestanden hatten.⁹²⁸ Der Basler Zivilgerichtspräsident Hans Abt zum Beispiel erhob in der *Schwei-*

926 Walther Classen, Eine Gewissensforschung über den Zerfall der Familie, in: *Schweizerische Rundschau*, 16/2 (1915/1916), 145–147, hier 146 f.

927 Christian Beyel, Der Schweiz. Bund gegen die unsittliche Literatur, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 55/6 (1916), 161–177, hier 167; vgl. auch Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindekino, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61.

928 Vgl. auch Kaes 2009, 5; Mühl-Benninghaus 2004, 16; Stiasny 2009, 27 f.

zerischen Rundschau ein Jahr nach Erscheinen von Classens Text konkrete kinoreformerische Forderungen. Abt plädierte unter anderem für die Förderung des einheimischen Filmschaffens als «Anschauungs- und Bildungsmittel [...], das den Angehörigen aller unserer Landessprachen ohne weiteres verständlich und dazu noch überaus geeignet wäre, zur Kenntnis und Liebe der eigenen Heimat beizutragen», wobei die Erfahrungen mit der ausländischen Kriegsfilmproduktion vage anklingen.⁹²⁹ Pointierter kommen derartige Überlegungen in einem anonymen Beitrag vom März 1916 im freisinnigen *Luzerner Tagblatt* zum Ausdruck: «Gerade der jetzige Krieg» habe dem Kino «ganz neue, ungeahnte [...] Aussichten geöffnet» auf dessen «Möglichkeiten zur Verbreitung von Wissen und Bildung» sowie auf dessen anzustrebende Funktion als «Anschauungsunterricht».⁹³⁰

Zurück zu den Anschuldigungen gegen das populäre Kino im Zeichen einer durch den Krieg genährten Hoffnung auf eine gesellschaftliche und kulturelle «Hebung»: In der Schweiz lobbyierten konservative Kreise bei den Behörden für eine Schliessung der Kinos. Mindestens zwei Eingaben erreichten im August und September 1914 etwa den Zürcher Stadtrat. Ein «Fräulein Rahn» sah in den aktuellen Ereignissen den Beweis, dass «an unserer Kultur vieles faul ist», aber zugleich bereits «ein Teil des Volkes von einem besseren Empfinden ergriffen» werde. Folglich dürfe es nicht schwerfallen, «mit der Schliessung des Kinos durchzudringen».⁹³¹ Der protestantische Pfarrer Adolf Heinrich Mousson hingegen liess in seiner Eingabe die am Krieg orientierten Besserungsfantasien unerwähnt; er gab sich stattdessen als Bewahrer, der «in dieser für unser Volk und Land so schweren Zeit» dem «moralische[n] Verderben» und der «finanzielle[n] Ausbeutung unseres Volkes» einen Riegel schieben wollte.⁹³² Diese Eingaben konnten in Zürich – wie erwähnt – kein Kinoverbot erwirken. Allerdings verhinderte der städtische Schulvorstand die von ihm speziell zu bewilligenden Kinder- und Jugendvorstellungen für die gesamte Kriegsdauer praktisch vollständig.⁹³³

Auch in anderen Städten kam es zu kinofeindlichen Aktionen. In Basel erliess der Evangelisch-reformierte Kirchenrat Basel-Stadt ein öffentliches Protestschreiben gegen den Weiterbetrieb der Kinotheater.⁹³⁴ Solche Druckmassnahmen scheinen in einigen Kantonen und Kommu-

929 Hans Abt, Zur Kinofrage, in: Schweizerische Rundschau, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 189.

930 Eingesandt, Kampf ums Kino, in: Luzerner Tagblatt, 25.3.1916, 1.

931 Schreiben von Fräulein Rahn, Zürich, vom 17.9.1914, an den Stadtrat Jakob Vogelsanger, Zürich, StArZH, V.E.c.39; vgl. auch Uhlmann 2009, 57.

932 Schreiben von Adolf Heinrich Mousson, Zürich, vom 15.8.1914, an den Stadtrat Jakob Vogelsanger, Zürich, StArZH, V.E.c.39.

933 Siehe Kapitel II.2.

934 Wild 1915, 28.

nen gefruchtet zu haben,⁹³⁵ wo voreilige Verwaltungsstellen generelle Kinoschliessungen verfügten. Der Berner Regierungsrat zum Beispiel verbot im August – mit Ausnahme des Lichtspieltheaters an der gerade stattfindenden Schweizerischen Landesausstellung (siehe Abb. 8) – den Betrieb der Berner Kinos «bis nach beendigter Demobilisierung» und gelangte auf Betreiben der Stadtberner Exekutive sogar mit dem Ansinnen an den Bundesrat, Kinovorführungen im ganzen Land zu unterbinden, was dieser jedoch ablehnte.⁹³⁶ Auch im Kanton Luzern und in den Städten Lausanne und Neuenburg, wo «die Bevölkerung während der gegenwärtigen Krise vor Verschwendung und unproduktiven Ausgaben bewahr[t]» werden sollte, wurden die Kinos und zum Teil auch Konzertsäle behördlich geschlossen.⁹³⁷ Ein staatsrechtlicher Rekurs eines Neuenburger Kinobesitzers, der in zweiter Instanz vom Bundesgericht auf der Grundlage der verfassungsmässig garantierten Gewerbefreiheit gutgeheissen wurde, bedeutete im November jedoch das Ende der generellen Kinoschliessungen von 1914. Entsprechend konsterniert zeigte sich die Kinoreformszene; die Kinobranche hingegen zog mit kaum verhohlener Schadenfreude über die gescheiterte «Heldentat» der selbst ernannten «Volkswohltäter» her.⁹³⁸

Neues Ungemach für die Schweizer Kinobetreiber folgte im Spätsommer 1917. Wegen des kriegsbedingten Versorgungsproblems mit Energieträgern verfügte der Bundesrat unter anderem eine Einschränkung der Öffnungszeiten von Vergnügungsbetrieben. Die Sperrstunde wurde für Gastwirtschaften auf 23 Uhr festgelegt. Um Heizkohle einzusparen, hatten auch Theater und Kinos ab dem 22. Oktober 1917 ihre Betriebe wochentags erst ab 19 Uhr zu öffnen und monatlich an 12 Tagen ganz geschlossen zu halten. Mit einer Kampagne im Branchenblatt *Kinema* und Einsendungen an Zeitungen⁹³⁹ sowie mittels Eingaben an die Behörden versuchten

935 Vgl. auch Walter Ahrens, *Regierung und Kino*, in: *Kinema*, 6/35 (2.9.1916), 3–5; Meier-Kern 1993, 90–93.

936 Der Bundesrat lehnte den Antrag im Oktober aus den gleichen Gründen ab, wie das Bundesgericht generelle Kinoschliessungen im November 1914 als verfassungswidrig erklärte (Wild 1915, 28).

937 Wild 1915, 29; vgl. auch À Lausanne, in: *Journal de Genève*, 9.8.1914, 2, *Liberté d'industrie*, in: *Gazette de Lausanne*, 19.12.1914, o.S.; W., *Kriegsmassnahmen gegen Kinematographen*, in: *Kinema*, 5/7 (20.2.1915), 2–4; Langer 1989, 42.

938 E. Sch., *Krieg und Kino*, in: *Kinema*, 4/34 (28.11.1914), 1f., hier 1; vgl. auch Wild 1915, 31f.; *Das Verbot kinematographischer Vorstellungen vor Bundesgericht*, in: *Kinema*, 5/3 (23.1.1915), 9f. Trotz starker Sympathien für die Kinoreform anerkannte die freisinnige *Neue Zürcher Zeitung*, «dass auch die Kinematographenindustrie weiterleben will und dass man [...] den Besitzern der Kinos die Möglichkeit nicht nehmen darf, weiter zu existieren» (b. [= Willy Bierbaum?], *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.12.1914, o.S.; vgl. auch b. [= Willy Bierbaum?], *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.1.1915, o.S.).

939 Das Erscheinen ihrer Stellungnahme auf der Titelseite der *Neuen Zürcher Zeitung* konnten die Zürcher Kinobetreiber als Erfolg verbuchen. Einer der Journalisten des Blattes,

der Schweizerische Lichtspieltheater-Verband oder lokale Vereinigungen von Kinobesitzern und von Angestellten die Vorgaben, die in ihren Augen zu einer «vernichtenden Katastrophe für unsere Etablissements» führen mussten, zu lockern.⁹⁴⁰ Es half alles nichts. Für die Unterhaltungsbetriebe blieb der bundesrätliche Brennstoffbeschluss bis März 1919 in Kraft – und zwar auch während der heizfreien Perioden.⁹⁴¹

Noch schlimmer kam es in der zweiten Jahreshälfte 1918, als mit der Ausbreitung der Spanischen Grippe Kinovorstellungen wie alle anderen Veranstaltungen, die zur Ansammlung grosser Menschenmengen führten, in einigen Gebieten der Schweiz für eine gewisse Zeit untersagt wurden: In Zürich schlossen die Kinos Ende Juli, wurden aber, wie etwa in Lausanne und Genf, bereits in der zweiten Augushälfte wieder geöffnet.⁹⁴² Der Zürcher Kinobesitzer und virtuose Werber Jean Speck machte zur Wiedereröffnung seines Kinos Palace in Inseraten bekannt, dass «der Saal sehr hoch und luftig» sei, «ständig ventiliert» werde und folglich «allen hygienischen Anforderungen» genüge.⁹⁴³ In St. Gallen oder Chur dagegen blieben die Kinos während mehrerer Monate geschlossen.⁹⁴⁴

Neben den erwähnten behördlichen Restriktionen⁹⁴⁵ kam an erschwerenden Umständen für Schweizer Kinobetreiber etwa hinzu, dass in den

der auch für Filmbesprechungen zuständig war, wahrscheinlich handelte es sich um Willy Bierbaum, platzierte neben der Stellungnahme sogar einen Kommentar, in dem er eine Abschwächung der Restriktionen unterstützte (Kohlennot und Kino, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.10.1917, o.S.). Engel überzeichnet den Standpunkt der *Neuen Zürcher Zeitung*, wenn er behauptet, die Zeitung werfe der Landesregierung vor, sie habe sich bei ihren Massnahmen von Gegnern städtischer Unterhaltungskultur ungebührlich beeinflussen lassen (Engel 1990, 49).

940 Verbandswesen, in: *Kinema*, 8/22 (1.6.1918), 3–6, hier 3; vgl. auch Albert Wyler-Scotoni, *Zürcherische Eingabe*, in: *Kinema*, 7/41 (20.10.1917), 3–6; Paul E. Eckel, *Schlechte Aussichten in der Heizungsfrage*, in: *Kinema*, 7/45 (17.11.1917), 1; G. Borle, *Verbands-Nachrichten*, in: *Kinema*, 8/12 (23.3.1918), 3; G. Borle, *Verbands-Nachrichten*, in: *Kinema*, 8/14 (9.4.1918), 1–4.

941 G. Borle, *Verbands-Nachrichten*, in: *Kinema*, 9/19 (10.5.1919), 1–6; Engel 1990, 48 f., 117–121.

942 Grippeepidemie und Kino in der Schweiz, in: *Kinema*, 8/30 (27.7.1918), 3; *Saison morte*, *Kinema*, 8/32 (10.8.1918), 1 f.; *Wiedereröffnungen*, in: *Kinema*, 8/34 (24.8.1918), 3; vgl. auch Engel 1990, 50. Seuchenbedingte Einschränkungen des Spielbetriebs waren nichts Neues. Die Maul- und Klauenseuche führte vor und nach dem Krieg zur Absage von Märkten oder Spielverboten für Kinos (Inserat, in: *Anzeiger von Uster*, 10.11.1920, o.S.; Frischknecht 2008/2009, 30 f.).

943 Inserat, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.8.1918, o.S.

944 Erich von Prittwitz und Gaffron, *Wochenbericht*, Bern, 27.7.1918, BArch, R 901, 71967; Curt von Unruh, *Wochenbericht*, Bern, 5.8.1918, BArch, R 901, 71967; Curt von Unruh, *Wochenbericht*, Bern, 26.8.1918, BArch, R 901, 71967; Curt von Unruh, *Wochenbericht*, Bern, 15.10.1918, BArch, R 901, 71967; Metz 2015, 31.

945 Zu den in den 1910er-Jahren erlassenen kantonalen Filmgesetzen und der nicht sehr weitgehenden Verschärfung der Filmzensur gegen politisch problematische Filme siehe Kapitel II. 5 und III.3.

Kantonen Luzern und St. Gallen 1917 neue Sondersteuern eingeführt werden sollten, welche die Kinos betrafen.⁹⁴⁶ Weiter konnte die allgemeine Teuerung während des Kriegs von den Kinos, deren Publikumsaufkommen eng an tiefe Eintrittspreise gekoppelt war, über moderate Preiserhöhungen nur zum Teil auf die Kundschaft abgewälzt werden. Schliesslich war auch die Beschaffung attraktiver Filme wegen des Produktionsrückgangs in den Krieg führenden Staaten eine Herausforderung.⁹⁴⁷

Die Kriegsjahre waren für die Kinounternehmen sicher keine goldene Zeit. Eine «vernichtende Katastrophe», wie sie von den Betreibern im Kampf gegen den unerwartet lange aufrechterhaltenen bundesrätlichen Brennstoffbeschluss beschworen wurde, war die Kriegszeit für das Schweizer Kinogeschäft aber keinesfalls. Viele Kinobesitzer nutzten die Gelegenheit, die ihnen die Überflutung des Schweizer Filmmarkts mit Propagandawerken und die hohe Publikumsnachfrage nach Kriegsfilmen boten, für gute Geschäfte.⁹⁴⁸ Überblickt man die Neugründungen und Schliessungen von Kinos in den 1910er-Jahren, lässt sich feststellen, dass der Gründungsboom in den Jahren 1914 bis 1918 zwar abflachte, die jährliche Anzahl Kinoschliessungen aber nur geringfügig über derjenigen der Neugründungen lag.⁹⁴⁹ In Zürich gaben während des Kriegs lediglich die Kinos Apollo und Zürcherhof ihren Betrieb auf, was die Branchenpresse öffentlichkeitswirksam auf die Zwangsmassnahmen der Behörden zurückführte.⁹⁵⁰ Auch die Besucherzahlen scheinen in den Kriegsjahren einigermassen stabil gewesen zu sein.⁹⁵¹

Der Historiker Roland Engel deutet die erwähnten Regulierungsmassnahmen in seiner 1990 erschienenen Studie zur Zürcher Kulturpolitik von 1914 bis 1930 als Ausdruck einer «konservativen Erneuerung»; beson-

946 Im Fall Luzern hob das Bundesgericht die im kantonalen Lichtspielgesetz festgeschriebene Stempelsteuer (0.05 Franken pro Eintritt) mit Verweis auf Rechtsgleichheit und Gewerbefreiheit auf. Auch für St. Gallen beurteilte das Bundesgericht den im Vergleich zu Theatern für Kabarett, Zirkus und Kino deutlich höheren Lustbarkeitssteueransatz (bis zu 33% der Ticketpreise) als unzulässigen Verstoß gegen die Rechtsgleichheit (G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: *Kinema*, 6/52 [30.12.1916], 6–8.; Rekurswesen, in: *Kinema*, 8/7 [16.2.1918], 3; Aus dem Bundesgericht, in: *Kinema*, 8/27 [6.7.1918], 11; Kohler 2008, 170f., 184f.).

947 Ein Rückblick, in: *Nebenspalter*, 43/52 (29.12.1917), o.S.; siehe Kapitel III.2.

948 Siehe Kapitel III.2.

949 Spahn 1942, 96; siehe Kapitel II.2.

950 *Kinema* Zürcherhof, in: *Kinema*, 8/35 (31.8.1918), 12.

951 Ein Rückblick, in: *Nebenspalter*, 43/52 (29.12.1917), o.S. Zeitgenössische Schätzungen gehen für die Stadt Zürich 1911 von 4500 monatlichen Eintritten pro Kino aus (Schmid, Erhebung betr. Kinematographentheater [der Gewerbepolizei], Zürich, 24.2.1910, StArZH, V.E.c.39), für das Jahr 1916 von 17'500 (Der Kino im Kultur- und Geistesleben der Gegenwart, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.3.1916, o.S.). Statistische Angaben des Jahres 1921 belegen für die Städte Basel und Bern einen Besuch von 12'000 bzw. 13'500 Personen pro Kino und Monat (Spahn 1942, 96, 104).

ders im Brennstoffbeschluss meint er eine «reine Zensurmassnahme» zu erkennen, denn die Bundesbehörden seien gewillt gewesen, «den Brennstoffmangel zur Disziplinierung der städtischen Unterhaltungskultur zu instrumentalisieren».⁹⁵² Diese Stossrichtung, die im Druck der Kinogegner auf die Behörden wurzelte, habe das Kinogeschäft, in den dramatischen Worten Engels, in eine «äusserst bedrohliche Krise» gestürzt.⁹⁵³ Auch Hervé Dumonts Darstellung, wonach jede behördliche «Intervention oder Diskussion in Bezug auf den Film [...] – da ihm der kulturelle Status abgeht – ablehnender Natur» gewesen sei und «die Behörden im Einklang mit dem Klerus und den bürgerlichen Parteien» gestanden hätten, scheint nicht realistisch und übertrieben.⁹⁵⁴

Dass das Kino im Krieg gewissermassen von allen Seiten unter Beschuss gekommen sei, trifft nicht zu. Es existierten aber konservative oder bildungsbürgerliche Kreise ausserhalb und innerhalb der verschiedenen kommunalen, kantonalen und nationalen Behörden und Parlamente, die mit öffentlichen Kampagnen, Eingaben und parlamentarischer Arbeit einen kontinuierlichen Kampf gegen die moderne städtische Unterhaltungskultur ausfochten. Ansatzpunkt, um ihre elitären Fantasien zu verwirklichen, waren Gesetzgebungsprojekte zur Regelung des Kinogewerbes.⁹⁵⁵ Bei den in den 1910er-Jahren gehäuft erlassenen Kinogesetzen und -verordnungen handelt es sich jedoch nicht per se um Kampfmittel gegen das populäre Kino, sondern um ganz normale staatliche Regulierungsinstrumente für ein neu aufkommendes Massenphänomen im Rahmen eines umfassenderen Bürokratisierungstrends.⁹⁵⁶ Je nach politischen Kräfteverhältnissen konnten sich die kulturkonservativen Kräfte durchsetzen. Dass ihre Erfolge höchstens punktueller Art waren, bezeugen nur schon die anhaltenden Klagen der Kinogegner.⁹⁵⁷ Namentlich für Zürich ist also keineswegs von einer Exekutive auszugehen, die den Kriegs Anlass dazu nutzte, um dem Unterhaltungsgewerbe den Garaus zu machen. Wie erläutert, hatten die privaten Bestrebungen, die Kinos nach Kriegsausbruch zu schliessen, in Zürich keine Chance. Ganz im Gegenteil, die kantonale Polizeidirektion verfügte auf Antrag der Kinobesitzer Ende September 1914 sogar eine deutliche Reduktion der Gewerbe patenttaxe für jene Kinos, die sich entschlossen, nicht alle Tage zu öffnen.⁹⁵⁸ Auch galt ab Sommer 1918 im

952 Engel 1990, 49, 118; vgl. auch Kohler 2008, 182–188.

953 Engel 1990, 118.

954 Dumont 1987, 34.

955 Siehe Kapitel II.5.

956 Kreis 2014, 57 f.

957 Siehe Fussnote 748.

958 Verfügung der Direktion der Justiz und Polizei des Kantons Zürich, Zürich, 21.9.1914, StArZH, V.E.c.39.

Kanton eine Ausnahmeregelung zur bundesrätlichen Brennstoffeinschränkung, die Samstagnachmittagsvorstellungen wieder erlaubte. Zusätzlich kamen die Zürcher Behörden den Kinobesitzern nach der Grippeepidemie insofern entgegen, als sie die Betriebseinschränkungen durch den Brennstoffbeschluss für kurze Zeit weiter abmilderten.⁹⁵⁹ Blickt man auf andere Kantone und Gemeinden, zeigt sich ausserdem, dass die oberste eidgenössische Gerichtsbarkeit zahlreiche Urteile zugunsten der Kinounternehmen fällte und gewisse behördliche oder gesetzgeberische Errungenschaften, die von Kinofeinden angestossen worden waren, zur Makulatur machte.

Resümierend möchte ich die Perspektive wechseln und die hier im Detail beschriebenen Umgestaltungen des Schweizer Kinowesens während des Ersten Weltkriegs in ihren grösseren filmhistorischen Entwicklungslinien umreissen. So bedeutend die Veränderungen der Jahre 1914 bis 1918 für die Zeitgenossen auch sein mochten, an der allgemeinen Entwicklung des Kinos änderten sie nur wenig: Seit den Anfängen der Kinematografie spielte die Kriegsthematik in den auf Jahrmärkten und später in ortsfesten Spielstätten dargebotenen Filmprogrammen eine gewisse Rolle, die sich in den Kriegsjahren freilich akzentuierte. Es hiesse aber, die populäre Unterhaltung und die Bedürfnisse des Kinopublikums gründlich misszuverstehen, wenn man davon ausginge, dass ab August 1914 Kriegsfilme das Schweizer Programmangebot dominierten. Die Publikumsbedürfnisse, von denen die kommerzielle Film- und Kinokultur längerfristig abhing (und dies nach wie vor tut), waren eben nur zum Teil durch die Kriegserfahrung bestimmt. Trotz und wegen der Zeitumstände wollten die Menschen nämlich *auch* an Unterhaltung teilhaben, die mit dem Krieg nichts zu tun hatte und die Gewohnheiten der scheinbar heilen Vorkriegszeit fortschrieb. Obwohl das Schweizer Publikum ab 1914 also ein gesteigertes Interesse für nicht-fiktionale und fiktionale Kriegsfilme bekundete,⁹⁶⁰ obschon es im Zusammenhang mit dem Kriegsausbruch, der bundesrätlichen Beschränkung des Kohleverbrauchs und der Grippeepidemie von 1918 zu zeitweiligen Einschränkungen oder Unterbrüchen im Kinobetrieb kam und obgleich der weitere Ausbau der Schweizer Kinoinfrastruktur im Krieg weitgehend stagnierte, kann von einem radikalen und langfristigen Einfluss des Weltkriegs auf das kommerzielle Lichtspielwesen in der Schweiz eigentlich nicht gesprochen werden. Im Wesentlichen hatte das Kino, das

959 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 26.8.1918, BArch, R 901, 71967; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 9/19 (10.5.1919), 1–6.

960 Dieser Kriegsfilme wurde das Schweizer Publikum ein paar Jahre später, gegen Kriegsende und in der unmittelbaren Nachkriegszeit, verständlicherweise dann auch wieder überdrüssig (siehe Kapitel III.7 und III.8).

sich in den 1910er-Jahren unabhängig von der kriegerischen Auseinandersetzung stark veränderte, in der Kriegszeit als leicht erschwingliches, niederschwelliges und darum populäres Unterhaltungsangebot Bestand und nur eine Minderheit der gezeigten Filme thematisierte den aktuellen Konflikt. So blieb auch die bedeutende filmhistorische Entwicklung der Etablierung von Programmen mit fiktionalen Langfilmen als Hauptattraktion einer Vorführung, die sich bereits um 1910 abzeichnete, durch den Krieg im Grossen und Ganzen ungebrochen.⁹⁶¹

Es gibt allerdings Ausnahmen, drei Bereiche, in denen eben doch tief greifende Veränderungen stattfanden: Der Ausbau der US-amerikanischen Präsenz auf den europäischen Filmmärkten, dessen Wurzeln freilich ebenso in die letzten Vorkriegsjahre zurückreichen, erhielt von 1914 bis 1918 durch den Niedergang der französischen Produktion einen kräftigen Anstoss. Besonders für den etwas verzögert reagierenden, während des Kriegs stets offenen Schweizer Markt waren die Kriegsjahre in dieser Hinsicht eine Zeit der Weichenstellung.⁹⁶²

Die weiteren Ausnahmen sind für mein Forschungsinteresse noch bedeutsamer. Ein wirkliches filmhistorisches Novum in der Zeit des Grossen Kriegs war der Aufbau einer systematischen staatlichen Filmproduktion in verschiedenen Krieg führenden Ländern und die damit zusammenhängende Etablierung bestimmter Formen des dokumentarischen Films.⁹⁶³ In Frankreich, Grossbritannien, Österreich-Ungarn, Deutschland, Italien und in den USA entstanden von 1915 bis 1917 staatliche Produktionsbetriebe und/oder Unterstützungsstrukturen. Und obwohl ein Grossteil dieser Produktionsstrukturen kurz nach Kriegsende wieder aufgelöst wurden – in Deutschland wurden sie Ende 1917 in ein schon bald nach kommerziellen Gesichtspunkten funktionierendes Unternehmen überführt –, hatten die genannten Staaten mit der Nutzung des Bewegtbildmediums für die amtliche Propagandatätigkeit eine neue Richtung eingeschlagen und wertvolle Erfahrungen gewonnen, die das 20. Jahrhundert nachhaltig prä-

961 Die meisten der in Teil II genannten Entwicklungen setzten bereits in der Vorkriegszeit ein.

962 Siehe Kapitel II.4.

963 Auch in diesem Bereich lassen sich Kristallisationspunkte vor August 1914 ausmachen. Bei diesen Versuchen der staatlichen oder halbstaatlichen Nutzung des Bewegtbildmediums für politische Zwecke in der Vorkriegszeit handelte es sich allerdings um vereinzelte Initiativen. In Deutschland setzte etwa der Deutsche Flottenverein (mit engen Verbindungen zu Politik, Militär und Rüstungsindustrie) bei seiner rüstungspolitischen Öffentlichkeitsarbeit auf den Film. Und in den USA wurden 1913 Filme zur Rekrutierung von Soldaten eingesetzt (Loiperdinger 2005; Wood 1990, xviii; vgl. auch Rekrutenwerbung durch Kino, in: *Kinema*, 3/30 [26.7.1913], 7; *Der Kinematograph als Rekrutenwerber*, in: *Kinema*, 3/41 [11.10.1913], 3; Noack 1913, 15f.; Véray 1995^b, 12). Zum ästhetischen Wandel im nicht-fiktionalen Filmschaffen während des Ersten Weltkriegs siehe Kapitel III.7.

gen sollten. Die selbst das alltägliche Unterhaltungsangebot umfassende Totalität des Ersten Weltkriegs markierte den Ausgangspunkt für die Etablierung staatlicher oder anderweitig gelenkter politischer Kommunikation in allen kommenden Konflikten.

Schliesslich konnte die Film- und Kinobranche im Kontext der Erster Weltkriegspropaganda, wie erwähnt, ihr Renommee steigern. In der Schweiz kam als Reaktion unter anderem auf die ausländische Propaganda zudem ein positiver Diskurs über das einheimische Filmschaffen in Gang sowie erste praktische Versuche in der Spielfilmproduktion.⁹⁶⁴

Propagandabegriff

Die im Ersten Weltkrieg von amtlicher Seite hergestellten Filme werden gemeinhin der Kategorie der Propagandafilme zugeschlagen. Doch wie genau ist der Propagandabegriff zu bestimmen?

In seiner historischen Bedeutung, die in den 1910er-Jahren sowohl die politische als auch die kommerzielle Werbung umfassen konnte und oft variabel war,⁹⁶⁵ ist der Begriff für meine Forschung nicht brauchbar. An der ‹klassischen› kommunikationswissenschaftlichen Definition Gerhard Maletzkes orientiert, mache ich den Propagandabegriff dagegen an der Intention der Urheber und Vermittler von geplanter Kommunikation fest, ‹die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen›.⁹⁶⁶ Propagandafilme sind also Filme, die sich gezielt in den nationalen oder internationalen Kampf um die politische öffentliche Meinung einschalten und zur geistigen oder emotionalen Mobilisierung beitragen.

Das ‹Gegenkonzept› zur politischen Einflussnahme (der Ausdruck soll nicht suggerieren, dass in der historiografischen Praxis keine erheblichen Abgrenzungsprobleme vorliegen) ist die weitaus mächtigere Triebfeder im Filmschaffen: die Profitabsicht. Sie äussert sich etwa in kommerziell hergestellten Produktionen, die sich am Publikumsgeschmack und am politischen Zeitgeist orientieren, vermutete Stimmungen, vermeintlich populäre Themen und Meinungen aufgreifen und diese damit, gleichsam als Nebenwirkung, auch reproduzieren.⁹⁶⁷

964 Siehe Kapitel III.2.

965 Victor Zwicky, *Der Kino im Dienste der Wohltätigkeit und der Propaganda*, in: *Kinema*, 7/32 (11.8.1917), 1–3; Schieder/Dipper 1984, 100–106.

966 Maletzke 1972, 157; vgl. auch Bussemer 2008, 31. Ignoriert man den negativen Beigeschmack, der dem Propagandabegriff insbesondere seit 1945 anhaftet, liegt Maletzkes Begriffsbestimmung durchaus auch im Bedeutungsbereich des Begriffs, wie er alltagssprachlich heute verwendet wird.

967 Vgl. auch Ross 2008, 13–33, 57.

Zur filmhistorischen Rezeptionsforschung steht der intentionale Propagandabegriff allerdings quer: Während sich rezeptionshistorische Studien nicht so sehr für die politischen, kommerziellen oder künstlerischen Intentionen der Schöpfer eines Werks interessieren, sondern der Wahrnehmung oder Auswirkung von Werken in einem bestimmten historischen Kontext nachgehen, bezieht sich das Propagandakonzept auf den Ausgangspunkt und die Absicht öffentlicher Kommunikation allein. Obschon das so bedeutende historische Phänomen der beabsichtigten politischen Einflussnahme natürlich auch in Rezeptionsstudien sprachlich gefasst werden muss, kommt dem Propagandaterminus in meiner Untersuchung – in analytischer Hinsicht – also eine nur bescheidene Funktion zu.⁹⁶⁸ Dass der intentionale Propagandabegriff für die Rezeptionsforschung schwerlich als aussagekräftige Analysekategorie zu gebrauchen ist, hat insbesondere damit zu tun, dass er drei Aspekte, die gerade im Filmbereich sehr interessant und verwickelt sein können, nur unzureichend oder gar nicht erfasst. Deshalb ist in rezeptionshistorischen Detailstudien erstens genau aufzuzeigen, inwiefern die oft gegensätzlichen Interessen des Propagandazwecks und der Profitmaximierung sich beim fraglichen Film oder einer Gruppe von Filmen auf den unterschiedlichen Ebenen von Produktion, Verbreitung und Aufführung jeweils überlagerten, sich gegenseitig hemmten oder befeuerten. Zweitens bedarf es vor diesem Hintergrund einer Klärung, inwiefern und in welchem Mischverhältnis auf den unterschiedlichen Ebenen der Filmherstellung, -distribution und -auswertung eine staatliche Beteiligung oder eine Abhängigkeit von privaten Unternehmen vorlag, weil die Absicht propagandistischer Beeinflussung ja nicht zwingend mit einer amtlichen Urhebererschaft einherzugehen braucht. Und drittens ist danach zu fragen, ob Filmrezipienten in einem spezifischen Aufführungskontext die ihnen dargebotenen audiovisuellen Formen und Inhalte den ursprünglichen Intentionen entsprechend wahrnahmen oder aber einen Film ganz anders interpretierten. Hierbei kann mein Konzept des propagandistischen Lektüremodus, das vom produktionsseitigen Propagandabegriff klar zu unterscheiden ist, behilflich sein.⁹⁶⁹

Die vorangehende Fallstudie zum französischen Wochenschaubeurtrag *PENDAISSON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE* hat einen Eindruck davon vermittelt, wie weitreichend und komplex diese Forschungsfragen

968 Stephen Lowrys Ideologiekonzept (Lowry 1991, 24–50), die Überlegungen zur *culture de guerre* (Audoin-Rouzeau/Becker 2000; siehe Kapitel III.5) sowie meine eigene Theorie der Kinoöffentlichkeit (siehe Kapitel I.3) vertreten im Kern ein identisches Anliegen: Neben der politischen Kommunikation versuchen sie kulturelle Erzeugnisse und Äußerungen jenseits eng gefasster Propagandadefinitionen sowie die entsprechenden Wechselwirkungen in die Forschung mit einzubeziehen.

969 Siehe Kapitel I.5 und III.8.

sein können. Der Grad staatlicher Beteiligung bei der Entstehung von Propagandafilmen ist variabel und oft schwierig zu ermitteln. Beim genannten Beispiel war die Hinrichtung selbst auf einer nicht-massenmedialen Ebene an Ort und Stelle öffentlichkeitswirksam inszeniert. Ansonsten beschränkte sich der amtliche Anteil an der Filmproduktion wohl auf die Dreherlaubnis und die Freigabe der Aufnahmen durch die Zensur. Die Drehgenehmigung und der privilegierte Zugang zum Kampfgebiet waren – und sind – eine übliche Form der Zusammenarbeit von Staaten und privaten Filmfirmen bei der Herstellung von Wochenschauen und anderen Formen des Aktualitätenfilms. Die staatliche Zensur hatte nicht nur einen verhindernden Effekt, sondern machte durch ihre Verbote gleichzeitig auch deutlich, welche Art von Bildern erwünscht war. Eine zweite (nicht chronologisch zu verstehende) Stufe auf der Skala zunehmender Abhängigkeit der Bilder von Regierungsstellen ist die Beauftragung von Filmfirmen oder das staatliche Patronat über privatwirtschaftliche Filmprojekte. So beauftragte beispielsweise die Schweizer Armee eine Basler Firma mit der Herstellung des Films *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs), weil den Streitkräften schlicht das filmische Know-how fehlte.⁹⁷⁰ Eine nächste Stufe ist die direkte Einflussnahme von Staat, Parteien oder Mittelsleuten auf private Filmunternehmen. Schliesslich etablierten einige Staaten während des Kriegs, wie erwähnt, eigene Produktionsstrukturen, die Filme selbstständig herzustellen vermochten.

Ausserdem führte die manchmal sehr weitgehende Abhängigkeit der filmischen Propagandaprojekte von privatwirtschaftlichen Unternehmen dazu, dass die Intention der politischen Beeinflussung oft nicht alleiniger Motivationshintergrund war. In manchen Fällen ist sehr schwierig zu bestimmen, ob ein Film eher entstand, weil politisch Einfluss genommen werden sollte, oder eher, weil die Produzentenschaft mit ihrem am aktuellen politischen Zeitgeist orientierten Werk einfach Profite einfahren wollte. Im Übrigen konnte es für private Filmfirmen gerade in Krisenzeiten nur von Vorteil sein, sich aus wirtschaftlich-taktischen Überlegungen mit den Regierenden gut zu stellen.⁹⁷¹ Richtig kompliziert wird die Situation, wenn zusätzlich die Motivlagen der lokalen Verleiher und Kinos ins Spiel kommen. Während beim Hinrichtungs-Film und bei der *Bébé*-Humoreske aufseiten der französischen Produktionsfirmen politische Beweggründe nur schon wegen der geopolitischen Lage sehr unwahrscheinlich sind, weil Frankreich in Nordafrika in Konkurrenz zu Italien stand, sind politische

970 Siehe Kapitel III.2.

971 Siehe Fussnote 1467.

Intentionen bei den Verantwortlichen für Distribution und Aufführung dieser Filme in Italien zumindest denkbar.⁹⁷²

Die Unterscheidung zwischen manifester und latenter Filmpropaganda⁹⁷³ halte ich für die 1910er-Jahre als nicht sehr relevant. In Deutschland etwa war ‹versteckte› Propaganda, wie sie in späteren Jahren wichtig werden sollte, im Ersten Weltkrieg auf konzeptioneller oder organisatorischer Ebene zwar bereits ein Thema, aber die staatlichen Filme, die in dieser Zeit in die Kinos kamen, wurden sowohl in Deutschland als auch in den neutralen Ländern grossmehrheitlich als ‹offizielle› Filme angekündigt und beworben.⁹⁷⁴

Staatliche Filmproduktionsunternehmen im Ausland und die Ziele der Propaganda

Die Schaffung der amtlichen, meist unter militärischer Kontrolle stehenden Produktionsstrukturen in verschiedenen Krieg führenden Staaten während der Jahre 1915 bis 1917 war eine filmhistorische Neuerung mit nachhaltiger Wirkung. Diese Gründungen kamen deshalb so spät, weil in vielen Staaten der Wert der Kinematografie für die amtliche Propaganda zunächst nicht voll erkannt wurde und weil bei den Verwaltungseliten und militärischen Stellen die Skepsis dem noch recht neuartigen Unterhaltungsmedium gegenüber oder Geheimhaltungsinteressen überwogen.⁹⁷⁵ Die vielen Reorganisationsprojekte der filmischen Propagandatätigkeit in den meisten Staaten belegen jedoch den Umdenkprozess und das aufkommende Bemühen, den Film als Propagandamedium effizient zu nutzen. Trotzdem blieben bis zum Kriegsende die Ressourcen, die für den Filmbereich bereitgestellt wurden, im Vergleich etwa zur Pressearbeit in allen Krieg führenden Staaten bescheiden.⁹⁷⁶

Schon vor dem Schritt, eine ‹offizielle› Filmproduktion auf die Beine zu stellen, hatten viele Staaten bereits ab 1914 oder 1915 privaten Filmfirmen den Zugang ins frontnahe Gebiet ermöglicht. Bei den in diesem Zusammenhang entstandenen Filmen handelt es sich vor allem um Wochenschauen und ein- oder zweiaktige Aktualitätenfilme; hier ist von einem erheblichen Mass staatlicher Kontrolle und Beeinflussung auszugehen.⁹⁷⁷

972 Siehe Kapitel II.2.

973 Albrecht 1969, 104–108; vgl. auch Korte 1998, 123.

974 Siehe Kapitel III.5.

975 Jung/Mühl-Benninghaus 2005^a, 383–385; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 390 f.; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 393 f.; Montant 1988, 479, 482 f.; Reeves 1986, 45–56, 94; Véray 1995^b, 27 f.; vgl. auch Seldte 1931, 88.

976 Siehe Fussnote 1025.

977 Siehe Fussnote 1845.

Was die genuinen amtlichen Produktionsstrukturen anbelangt, wurde zum Beispiel in Frankreich im Februar 1915 die Section Cinématographique de l'Armée (SCA) gegründet, Anfang 1917 dann zur Section Photographique et Cinématographique de l'Armée transformiert und mit verstärkter Eigenproduktion der Kontrolle des Ministère de la Guerre und des Ministère des Beaux-Arts unterstellt.⁹⁷⁸

Im Vereinigten Königreich reorganisierte man die offizielle Filmproduktion gar mehrfach. Ab November 1915 besorgte eine Produzentenvereinigung, die zunächst unter dem Namen Trade Topical Committee, dann als British Topical Committee for War Films firmierte, in Zusammenarbeit mit dem War Office die Herstellung amtlicher Filme. Im Herbst 1916 entstand daraus das War Office Cinematograph Committee (WOCC). Parallel dazu gab es ab Februar 1917 ein Department of Information, das seinerseits eine Vorgängerorganisation ablöste und unter anderem für den internationalen Filmvertrieb zuständig war. Ab Frühjahr 1918 wurden alle britischen Filmpropagandaaktivitäten sodann im Cinematograph Department des neu gegründeten Ministry of Information integriert.⁹⁷⁹

In Italien existierte ab 1917 eine militärische Sezione Cinematografica del Regio Esercito.⁹⁸⁰ Zuvor hatten private Produzenten wie Luca Comerio in enger Verbindung mit dem Militär nicht-fiktionale Kriegsfilme hergestellt.⁹⁸¹

In den zunächst neutralen USA gab es anfänglich keine zentralen amtlichen Propagandastrukturen. Doch bereits eine Woche nach Kriegseintritt aufseiten der Entente gründete Präsident Woodrow Wilson im April 1917 das Committee on Public Information (CPI) und ernannte George Creel als dessen Vorsitzenden. Mittels aller verfügbarer Medien betrieb das ausserhalb der Ministerien unter direkter Kontrolle des Präsidenten angesiedelte CPI im In- und Ausland Öffentlichkeitsarbeit.⁹⁸² Als zentrale Propagandaorganisation verarbeitete das CPI die vom Signal Corps der Armee hergestellten Filmaufnahmen und etablierte eine Kooperation mit amerikanischen Firmen mit dem Ziel der Herstellung oder Übernahme von Lehr- und Industriefilmen sowie von fiktionalen Werken.⁹⁸³

Auf der Gegenseite entstanden ähnliche Strukturen: In Österreich-Ungarn arbeitete zuerst das k. u. k. Kriegsarchiv und ab Juni 1917 die Film-

978 Die SCA unter der Leitung von Jean-Louis Croze diente der Propaganda sowie der Etablierung ziviler und militärischer Filmarchive (Véray 1995^b, 30, 42). In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend der ursprüngliche Name der staatlichen Propagandaorganisation verwendet (Montant 1988, 478–499; Véray 1995^a; Véray 1995^b, 20–71, 98).

979 Reeves 1986, 45, 52, 62, 77; Reeves 1993, 187, 201.

980 Pesenti Campagnoni 2013.

981 Inserat, in: Der Bund, 12.6.1917, 6; Spectacles et concerts, in: Journal de Genève, 29.11.1916, 6.

982 Die CPI Division of Film wurde von Charles S. Hart geleitet.

983 Creel 1920, 8 f., 117–132, 273–282; DeBauche 2006; Thompson 1985, 92–99; Wood 1990.

stelle des k. u. k. Kriegspressequartiers (KPQ), welche die Filmpropaganda jeweils koordinierten, schon sehr früh und sehr eng mit der Filmwirtschaft zusammen. Die Wiener Sascha-Film-Fabrik hatte dabei zeitweise eine dominante Position inne, als deren Besitzer Graf Alexander ‚Sascha‘ Kolarat-Krakowsky von November 1915 bis Mitte 1917 Leiter der Kriegsfilmpropaganda war und die amtlichen Filme unter dem Namen seiner Firma erschienen.⁹⁸⁴ Mit der Umstrukturierung und Zentralisierung der Filmpropaganda im direkt dem Armeekommando unterstellten KPQ sollte 1917 der bis dahin offenbar beschränkte amtlich-militärische Einfluss auf die Filmproduktion erhöht werden.⁹⁸⁵

Im Deutschen Reich ging aus der Zusammenfassung der bereits seit August 1916 bestehenden militärischen Film- und Fotostellen Ende Januar 1917 das Bild- und Film-Amt (BUFA) hervor.⁹⁸⁶ Es unterstand der Militärischen Stelle des Auswärtigen Amts,⁹⁸⁷ einem Organ der Obersten Heeresleitung, wobei die Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts⁹⁸⁸ Einfluss auf die politischen Belange der BUFA-Produktion hatte und bei den Aktivitäten im Ausland federführend war. Wie sein französisches Gegenstück war das BUFA in erster Linie für die Herstellung von geeignetem Bild- und Filmmaterial für die offizielle Propaganda im Inland, an der Front und im neutralen Ausland verantwortlich.⁹⁸⁹ Die im November 1916 von der deutschen Schwerindustrie gegründete Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. (DLG), ein Filmunternehmen, das wirtschaftliche und politisch-kultu-

984 Vor November 1915 waren Karl Josef Zitterhofer und ab Mitte 1917 Hans Otto Löwenstein und Heinrich Scherber für die filmische Propaganda verantwortlich.

985 Ballhausen/Krenn 2003, 148; Büttner/Dewald 2002, 182–191; Leidinger 2016^b; Plener 2016; Schubert 1980, 94–96, 107–109.

986 Das BUFA stand unter der Leitung von Oberstleutnant Fritz von Stumm, ab Juni 1918 von Oberstleutnant von Gillhausen (Mühl-Benninghaus 2004, 272, 359; Barkhausen 1982, 147). Anne Schmidt sieht die Gründung des BUFA im Kontext einer umfassenderen Modernisierung und Aktivierung der amtlichen Öffentlichkeitsarbeit, angestoßen unter anderem von Erich Ludendorff. Diese Entwicklung bezieht sie auf die angespannte aussen- wie innenpolitische Lage Deutschlands und auf die Neubesetzung der Obersten Heeresleitung mit Paul von Hindenburg und Ludendorff (Schmidt 2006, 114).

987 Die Militärische Stelle des Auswärtigen Amts wurde im Juli 1916 als militärische Propagandastelle gegründet und zuerst von Hans von Haeften, dann ab September 1918 von Edwin von Stülpnagel geleitet.

988 Die Zentralstelle für Auslandsdienst beim Auswärtigen Amt war vom Oktober 1914 bis zur Integration in der Nachrichtenabteilung im Januar 1917 für die Beobachtung der feindlichen Presse sowie für die Verbreitung von Druckschriften und Bildern im neutralen Ausland zuständig. Leitende Positionen der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts waren mit Erhard Eduard Deutelmöser, Wilhelm von Radowitz und Ferdinand Carl von Stumm besetzt. Innerhalb der Nachrichtenabteilung war das Referat G von Richard Kiliani für die Überwachung der Filmpropaganda im Ausland verantwortlich (Goergen 1994, 130; Schmidt 2006, 185).

989 Barkhausen 1982, 45–77; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 409 f.; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^f, 422; Mühl-Benninghaus 2004, 199, 205 f.; Schmidt 2006, 37, 152–160, 185; vgl. auch Göttlicher 2005.

relle Werbung betrieb, hatte in der Schweiz praktische keine Bedeutung. Immerhin gelangten im Herbst 1917 einige wenige Produktionen der Gesellschaft in den amtlich-deutschen Propagandaverleih in Zürich.⁹⁹⁰ Auf die propagandistischen Verleih- und Aufführbetriebe in der Schweiz sowie auf die Zusammenfassung der deutschen Filmpropagandabestrebungen in der Universum-Film A.-G. (Ufa) im Jahr 1918 werde ich im nächsten Kapitel genauer eingehen.

Ziel all dieser Staaten war es, den Film im Verbund mit anderen medialen Erzeugnissen zur Lenkung der öffentlichen Meinung zu nutzen. Wenn George Creel in seinen 1920 publizierten Erinnerungen schrieb, dass die Filmabteilung des CPI «a vital part in the world-fight for public opinion» eingenommen habe,⁹⁹¹ anerkannte er im Rückblick, was die europäische Presse – hier am Beispiel der *Neuen Zürcher Zeitung* – schon während des Kriegs feststellte: Der Film habe sich «im Laufe des Krieges [...] vielfach als ein wirksames Propagandamittel im Sinne politischer und militärischer Beeinflussung der öffentlichen Meinung erwiesen».⁹⁹²

In allen Ländern hatte man nach anfänglichem Zögern erkannt, dass der Film oder das Kino ein sehr wirkungsmächtiges Beeinflussungsmittel sein konnte. Und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen wurde den bewegten fotografischen Bildern eine unmittelbare, sowohl emotionale Wirkungen als auch Authentizitäts- oder Realitätseffekte erzielende und insgesamt ausserordentlich nachhaltige Funktion zugeschrieben.⁹⁹³ Zum anderen war der Film ein «Massen»-Medium in dem Sinne, als er auch solche Publikumsschichten ansprach, die von «elitäreren» Propagandaformen wie Vorträgen oder Textpublikationen kaum erreicht wurden.⁹⁹⁴

Generell sollte die (Film-)Propaganda erstens die von zunehmenden Versorgungsproblemen und Gefallenenzahlen bedrohte Kriegsunterstützung und Opferbereitschaft der eigenen Bürger an der Heimatfront und im Schützengraben sicherstellen. Zweitens war die öffentliche Meinung in den befreundeten und in verschiedenen neutralen Ländern⁹⁹⁵ günstig zu stimmen. Und drittens hatte man die Hoffnung, dass Propaganda sogar,

990 Inserat, in: *Kinema*, 7/37 (15.9.1917), o.S.; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^e, 406–409.

991 Creel 1920, 117.

992 Aus der Film- und Kinematographenindustrie, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.6.1918 und 2.6.1918, o.S., hier 1.6.1918, o.S.

993 Siehe Kapitel III.7.

994 Schreiben von Harry Graf Kessler, Zürich, vom 26.10.1916, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BArch, R 901, 71197; Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975; Creel 1920, 273.

995 Die Forschung zur Filmpropaganda in den Niederlanden während des Ersten Weltkriegs ist weit gediehen (siehe Kapitel III.5).

wenn auch indirekt, bis in die Feindstaaten hineinwirken und dort die Moral der Bevölkerung untergraben könnte.⁹⁹⁶

Bei den unter dieser Zielsetzung entstandenen staatlichen Filmen handelt es sich in den allermeisten Fällen um nicht-fiktionale Werke.⁹⁹⁷ Wenn die kürzeren oder längeren Produktionen nicht die industrielle Leistungsfähigkeit eines Landes oder dessen Sehenswürdigkeiten ausstellten, was manchmal vorkam, so widmeten sie sich dem Krieg und seinen direkten Begleitumständen: Im Allgemeinen klammerten sie jedoch das Chaos und das Leid auf den Schlachtfeldern aus naheliegenden Gründen weitestgehend aus.⁹⁹⁸ Mit Aufnahmen grosser und wohlgeordneter Truppenverbände, leistungsfähiger Waffensysteme oder tadellos ausgerüsteter und motivierter Truppen sowie mit der Inszenierung reibungsloser Nachschublogistik beschworen solche Filme neben dem recht undifferenziert verstandenen Ansehen der Nation vor allem die eigene (militärische) Stärke und Entschlossenheit oder aber Kampferfolge. Dies wurde zuweilen auch in actiongeladenen Szenen umgesetzt, die zu einem grossen Teil aus gestellten Aufnahmen bestanden. Wenn Verletzte im Bild erschienen, dann immer mit visuellem oder textlichem Verweis auf einen funktionsfähigen Sanitätsdienst. Erbeutete Waffen und endlose Kolonnen gefangener Gegner illustrierten die eigenen militärischen Erfolge und die Verluste des Feindes. Und Auftritte politischer oder militärischer Prominenz symbolisierten womöglich eine Art Zusammenhalt zwischen Führung und Bevölkerung im gemeinsamen nationalen Kampf. Dann gab es in den Filmen auch vergnügte Bilder von soldatischen Freizeitaktivitäten abseits des Kampfgeschehens. Zusätzlich knüpften Aufnahmen der durch den Feind zerstörten zivilen Infrastruktur und das manchmal zur Darstellung gebrachte Leid der Zivilbevölkerung an propagandistische Diskurse in anderen Medien an, um behauptete Völkerrechtsverstösse durch den Gegner zu belegen und um dessen Ansehen vor der Weltöffentlichkeit zu schädigen.⁹⁹⁹ Oft beabsichtigten solche Bilder in Kombination mit den Zwischentiteln auch, die eigene Kriegsbeteiligung oder einzelne Kampfhandlungen zu legitimieren.

Gewisse Filmtypen und Themen wurden allerdings nur in der Inlandspropaganda verwendet. So gelangten die Filme, welche die Bevölkerung zur Zeichnung von Kriegsanleihen aufriefen, höchstwahrscheinlich

996 Vgl. auch Creel 1920, 9, 273; Barkhausen 1982, 31, 53, 76; Montant 1988, 478, 482; Mühl-Benninghaus 2004, 196–198, 203–206; Véray 1995^b, 60–62.

997 Zu den Bestrebungen im fiktionalen Bereich siehe Kapitel III.5.

998 Siehe Kapitel III.7.

999 Hierbei musste aber das richtige Mass gefunden werden, damit eine gehäufte Darstellung von Zerstörungen nicht als militärische Stärke des Gegners ausgelegt werden konnte (vgl. auch Montant 1988, 495).

nicht über die Grenzen der Produktionsländer hinaus. Jedenfalls hinterliess die filmische Kriegsankleihen-Reklame in Schweizer Quellen keine Spuren. Einer internen Anweisung des französischen SCA von Anfang November 1915 zufolge sollten ausserdem jene Bilder, die soldatische Freizeitvergügungen oder Truppen aus den französischen Kolonien zeigten, im neutralen Ausland nicht zur Vorführung gelangen.¹⁰⁰⁰ Dass amtliche Dokumente aber nicht zwingend die Realität abbilden, zeigen mehrere Aufführungen solcher Filme in der Schweiz.¹⁰⁰¹ Des Weiteren wurde in bestimmten Situationen – deutsche Beispiele sind bekannt – von einem Auslandsversand einzelner Werke abgesehen, die als zu offensiv galten oder zeitweilige Tabu-Themen wie den Seekrieg berührten.¹⁰⁰²

«The Berne Trench»: Die besondere Lage der Schweiz

Die Schweiz hatte für die Propagandabestrebungen der verschiedenen Staaten eine besondere Bedeutung: Geografisch inmitten der Krieg führenden Nationen gelegen, war der neutrale Kleinstaat nicht nur ein Zentrum diplomatischer und nachrichtendienstlicher Aktivitäten, sondern auch eine Schaltstelle für die propagandistische Betätigung. Darüber hinaus war die Schweiz in verschiedene Sprachregionen mit je eigenen kulturellen und ausenpolitischen Sympathien gespalten, die einen interessanten Ansatzpunkt für die Propaganda abgeben konnten.¹⁰⁰³ Wie Karl Hänggi, der übrigens für eine französische Propagandastelle arbeitete,¹⁰⁰⁴ in seiner 1918 erschienen Schrift zur deutschen Propaganda in der Schweizer Presse helllichtig darlegte, ging es bei der propagandistischen Bearbeitung der schweizerischen Öffentlichkeit aber nicht bloss um die Beeinflussung von Neutralen:

Unser Land ist zu einem diplomatischen und militärischen Beobachtungsposten geworden [...]. Aber neben den akkreditierten und exterritorialen Beobachtern sind wir auch für ein ganzes Heer von zweifelhaften Agenten und Spionen zum Rendez-vous-Platz geworden, und nicht zuletzt auch zur grossen öffentlichen Tribüne, auf welcher kleine und grosse Geister aus den gegnerischen Lagern sich bemühen, für ihre Ideen und ihre Sache zu werben. Wir könnten manchmal fast eitel werden, wenn wir sehen, wie man sich

1000 Véray 1995^b, 42 f.; siehe Fussnote 1515.

1001 In der Westschweiz lief beispielsweise *LES CHASSEURS D'AFRIQUE / LES CHASSEURS D'AFRIQUE* (FR 1915, Éclair/SCA) (Inserat, in: *La Tribune de Lausanne*, 13.12.1915, 5; vgl. auch Olympia-Kino, Programm [Programmzettel], Zürich, 30.3.1916, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich, KS 70/10a-Z2).

1002 Siehe Kapitel III.4 und Fussnote 1580.

1003 Siehe Kapitel III.8.

1004 Elsig 2013, 386.

unter den Kriegführenden um unsere neutrale Seele streitet. Gewiss gilt dieses Werben zum Teil auch uns [...]. Es ist [...] menschlich, dass jeder der Kriegführenden sich bemüht, die Zuschauer bei dem furchtbaren Welt drama von der Gerechtigkeit seiner Sache zu überzeugen. Es ist ebenso menschlich, dass es den Kriegführenden nicht gleichgültig ist, ob der Neutrale verächtlich oder mit Hochachtung von ihnen denkt. Aber – bilden wir uns nicht zu viel ein – vielfach gilt dieses Werben gar nicht uns [...]. Militärische Siege, die bei uns im neutralen Vorhof in Schrift und Bild gefeiert werden, sollen dem feindlichen Volke drüben als Niederlagen demoralisierend in den Ohren klingen. Die begeisterten Berichte neutraler Zeitungen über fremde Kunstausstellungen, Konzert- und Theaterveranstaltungen erster Künstler aus Berlin und Wien bedeuten nach Paris, Rom und London hinüber [...]: «Seht, wir sind doch nicht die Barbaren, als die Ihr uns hinstellt!» [...].¹⁰⁰⁵

Dieses Potenzial der mehrsprachigen Schweiz als «öffentliche Tribüne», welche die hierzulande debattierten Themen und Meinungen weit über die Landesgrenzen hinaus wirksam werden liess, war den Propagandisten aller Kriegsparteien natürlich bewusst und ist von der Forschung breit anerkannt worden. John Horne und Alan Kramer zum Beispiel sehen die Propaganda in der Schweiz und in anderen neutralen Staaten als einen propagandistischen Kampf um die «Gunst der Neutralen» vor dem «Tribunal der Weltöffentlichkeit».¹⁰⁰⁶

Die Bedeutung der Schweiz als *das* internationale «center of news and information» hing für George Creel und seine Berner Mitarbeiterin Vira B. Whitehouse mit der weiten Verbreitung der schweizerischen Presse in Deutschland und Österreich-Ungarn, mit der Übernahme von Schweizer Nachrichten durch die dortigen Medien (eine der wenigen Möglichkeiten, an Nachrichten der Gegenpartei zu gelangen) sowie mit der Anwesenheit von zahlreichen Ausländern in der Schweiz zusammen,¹⁰⁰⁷ die Informationen und Gerüchte in ihre Heimatstaaten trugen.¹⁰⁰⁸ Von der Forschung ist auch darauf

1005 Hänggi 1918, 5f.

1006 Horne/Kramer 2004, 366; vgl. auch Elsig 2014^e, 75, 100; Montant 1996, 112f.; Riederer 2006, 21; Schubert 1980, 23, 130, 135; Wolper 1992, 227. Alexandre Elsig nennt die Schweiz in Bezug auf die deutschen Bestrebungen ein «laboratoire de propagande», in dem Propagandatechniken gewissermassen getestet und dann, wie auch gedrucktes Propagandamaterial oder Akteure, in die Niederlande oder nach Skandinavien «exportiert» wurden. Dieser kulturelle Transfer sei aber nicht überzubewerten, weil die öffentlichen Meinungen in den verschiedenen neutralen Staaten nach je eigenen nationalen Gesetzmässigkeiten funktioniert hätten (Elsig 2013, 390).

1007 Bei den in der Schweiz anwesenden Ausländern handelte es sich um Diplomaten, Spione, Geschäftsleute, (politische) Flüchtlinge, Deserteure oder Internierte.

1008 Whitehouse 1920, 63, vgl. auch 1, 6, 62, 63f., 131–133, 150, 180, 189; Creel 1920, 319. In Frankreich (Montant 1996, 121) sowie auf deutscher Seite sah man das ähnlich (Carl Schmitt, Pressebesprechung im Mai 1918 zur Friedensbewegung, Mai 1918, abgedruckt

hingewiesen worden, dass publizistische Produkte aus der Schweiz eine verhältnismässig hohe Glaubwürdigkeit besaßen.¹⁰⁰⁹ Insofern sei das neutrale Land, so Creel in seinem Rückblick weiter, «a ‹first-line trench› in our drive against the morale of the German people» gewesen, und die Leiterin des CPI in der Schweiz bezeichnete ihren Posten als «the ‹Berne Trench›».¹⁰¹⁰

Wenn die Schweiz eine internationale Informationsdrehzscheibe war, so war das noble, neben dem Bundeshaus gelegene Hotel Bellevue-Palace für Whitehouse deren Angelpunkt:

There the diplomats of all the warring nations met. There was the big red room where every one went for coffee after meals and for tea on Sundays, and there was the long dining-room, where at one end sat the representatives of the Central Powers to eat their meager Swiss meals and at the other end sat the representatives of the Allied Powers.¹⁰¹¹

Auch für Harry Graf Kessler, den deutschen Gegenspieler der amerikanischen Propagandistin, verlief der «Schützengraben [...] quer durch den Esssaal» des Hotels Bellevue-Palace: «die ‹table austro-boche› in der linken Saalecke, die Entente-Diplomaten in der rechten»; die Kellner «bewegen sich zwischen den Mächtegruppen und spionieren.»¹⁰¹²

Auf dem schweizerischen Kampfplatz um die internationale öffentliche Meinung wurden auch Filme eingesetzt. In einem internen Bericht der Amerikaner von 1918 heisst es, dass nicht der geringste Zweifel am propagandistischen Wert des Kinos bestehe. Denn alles, was in der Schweiz im Kino gezeigt werde,

is seen by thousands of Germans and by the Swiss themselves who, if sufficiently impressed, express their sentiments in their conversation, or letters and

in: Schmitt 2005, 393–399; Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern/Basel, 4.9.1918, abgedruckt in: Kessler 2006³, 526 f.; Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 4.12.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, PA AA, Bern 18). Die bedeutende Stellung der Schweiz im Propagandakrieg zeigt sich auch im Umfang der entsprechenden Akten in amerikanischen, französischen und deutschen Archiven. Das Findmittel des Bundesarchivs in Berlin verzeichnet zu keinem anderen Land so zahlreiche Propagandadossiers (Wood [Hg.] 1990; Göttlicher 2011; Montant 1988). Ein weiteres Indiz ist der während des Kriegs auf über 600 Mitarbeiter aufgeblähte Personalbestand der mit Propagandafragen befassten Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern. Andere diplomatische Vertretungen wuchsen ebenfalls, wenn auch nicht im gleichen Ausmass (Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 4.12.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, PA AA, Bern 18; vgl. auch Hänggi 1918, 5; Whitehouse 1920, 54).

1009 Elsig 2014^c, 89 f.

1010 Creel 1920, 320; Whitehouse 1920, 218.

1011 Whitehouse 1920, 25 f.

1012 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern, 14.9.1916, abgedruckt in: Kessler 2006³, 76 f., hier 77; vgl. auch Riederer 2006, 9 f., 21 f.

newspapers, which find their way into Germany. So that film propaganda in Switzerland really amounts to direct propaganda in Germany.¹⁰¹³

Und der in Bern lebende Publizist Victor Auburtin nannte das Aufeinandertreffen der gegnerischen Propagandastreifen in der Schweiz einen «flimmernden Kampf der Filme».¹⁰¹⁴ So wie im aktuellen Krieg alles «gewalttätiger und grossartiger» sei als in früheren Kämpfen, fährt Auburtin weiter, habe es bisher niemals «eine solche Propaganda» gegeben, die zum ersten Mal in der Geschichte «ein amtliches Ressort der auswärtigen Politiken» geworden sei. Hunderte von Beamten würden sich in den neutralen Ländern damit beschäftigen und «alle modernen Erfindungen» nutzbar machen. Allerdings überbewertet Auburtin die Rolle des Films im medialen Ensemble, wenn er schreibt, dass der Kinematograf das «wichtigste Mittel» dieser Propaganda bilde. Man könne «in Bern oder Zürich in kein Lichtspielhaus gehen, ohne die interessante Produktion eines kriegführ[enden] Generalstabs zu sehen, die von der Macht der betreffenden Partei erzählen soll».

Dass die Schweiz eine kommunikative Schaltstelle oder, wie es Günter Riederer ausdrückt, «einen der zentralen Schauplätze des Propagandakriegs» darstellte,¹⁰¹⁵ war ein Phänomen der Zeitspanne von 1914 bis 1918. Obwohl vereinzelte Propagandaprojekte mit Blick auf die Friedensverhandlungen angegangen wurden¹⁰¹⁶ oder die Schweiz im kommerziellen Filmbereich als ein «gutes Experimentierfeld» für die deutsche Nachkriegsproduktion galt,¹⁰¹⁷ zeichnete sich bei Kriegsende ab, dass den Eidgenossen in Zukunft wieder weniger internationale Aufmerksamkeit zukommen sollte. Gisbert von Romberg, der deutsche Gesandte in Bern, dem der kommunikative Aktivismus in der Schweiz offenbar gewaltig auf die Nerven ging, war privat etwa der Meinung, die Schweiz sei für Deutschland «nur im Kriege von Bedeutung [...] als Flankenschutz» und spiele sonst «gar keine Rolle».¹⁰¹⁸ Wie die Schweizer, die sich «viel zu wichtig» nähmen, nach dem Krieg dächten, könne den Deutschen «gleichgültig» sein. Denn wer hätte sich zu Friedenszeiten «in Deutschland je um Herrn [Bundesrat Gustave] Ador oder Herrn [Bundesrat Edmund] Schulthess gekümmert?» Im Auswärtigen Amt habe ja kaum der Referent gewusst, «wer Bundesprä-

1013 [Vira B. Whitehouse?], *Swiss Cinemas*, [Memorandum, Frühling 1918], *National Archives*, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372, hier 370 f.; vgl. auch Ramsaye 1986 [1926], 690.

1014 Victor Auburtin, in: *Berliner Tagblatt*, zit. in: Bern, in: *Kinema*, 8/25 (22.6.1918), 6.

1015 Riederer 2006, 21.

1016 Siehe Kapitel III.6.

1017 Richard Kiliani, *Aktennotiz*, Berlin, [ca. 1919], BArch, R 901, 71970.

1018 Harry Graf Kessler, *Tagebucheintrag*, Bern, 10.3.1918, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 322 f.

sident, oder was überhaupt ein Bundesrat» sei. Heute werde «über jeden kleinen Skandal» in der Schweiz «Drahtbericht verlangt»; im Frieden dagegen werde «man wieder die Berichte aus Bern ungelesen beiseitelegen.»

Auch der deutsche Propagandist und Filmfachmann Otto Schmidt war Ende 1918 zur Einsicht gelangt, dass die Schweiz nach erfolgtem Friedensschluss ihre Funktion als «geistige Vermittlungsstelle zwischen den Krieg führenden Mächten» nicht mehr wahrnehmen könne und allmählich wieder «zu ihrer früheren Bedeutungslosigkeit herabsinken» werde.¹⁰¹⁹

1019 Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 23.11.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71968. Bedenkt man die eher marginale Bedeutung des schweizerischen Filmmarkts für die internationalen Filmproduzenten und -vertriebe in der Vorkriegszeit (siehe Kapitel II.4), ist die Stellung der Schweiz im internationalen Filmwesen während des Kriegs erstaunlich. Schlaue Vertreter der schweizerischen Filmbranche versuchten die filmwirtschaftliche Vermittlerrolle des Landes in die Nachkriegszeit hinüberzuretten, indem sie sich als Schaltstellen des internationalen Filmhandels zu positionieren suchten (Paul E. Eckel, Die Schweiz als Vermittlerin, in: Kinema, 9/2 [11.1.1919], 1–5; siehe Fussnote 1209).

MAX STOEHR, Kunst-Films A.-G., ZÜRICH

Telephon Nr. 3780

Kaspar Escher-Haus

Telegr.: Kunstfilms



**DIE GROSSE
SOMME-SCHLACHT**

**OFFIZIELLE AUFNAHMEN DES DEUTSCHEN
GROSSEN GENERALSTABES**

**SPECK'S PALACE THEATER
CASPAR-ESCHERHAUS**

GRAPH. ANSTALT J. E. WOLFFENBERGER ZÜRICH

III.2 Organisation ausländischer Propaganda und Reaktionen in der Schweiz

Die spezielle Funktion der Schweiz als ‹öffentliche Tribüne› im Blick behaltend, sorgten die Propagandisten aller bedeutenden Kriegsparteien dafür, dass in der tendenziell germanophilen Deutschschweiz sowie in der lateinischen Schweiz, die mit den Alliierten sympathisierte,¹⁰²⁰ reichlich Propagandamaterial im Umlauf war. Um eine gezielte Verbreitung der staatlich produzierten Filme in städtischen und ländlichen Gebieten sicherzustellen, etablierten die ausländischen Mächte eigene Propagandaorganisationen in der Schweiz. Mit der amtlichen Kontrolle über einen Filmverleih und der Übernahme mehrerer Schweizer Kinos hatten die Deutschen die Nase hierbei vorn. Die kommerziell gedrehten Kriegswochenschauen und anderen Aktualitätenfilme hingegen, die in allen Krieg führenden Produktionsländern von den staatlichen Stellen freilich streng kontrolliert und beeinflusst wurden,¹⁰²¹ gelangten von 1914 bis 1918 weitestgehend auf konventionellem Weg in die Schweizer Kinos, das heisst über die bestehenden kommerziellen Vertriebe und Verleihe.¹⁰²²

Es folgt nun zunächst ein Überblick über die organisatorische Ausgestaltung der Filmdistribution und Kinoauswertung der verschiedenen Krieg führenden Staaten in der Schweiz. Des Weiteren ist der amtsin-

1020 Siehe Kapitel III.8.

1021 Siehe Kapitel III.1.

1022 Französische Aktualitätenfilme von Pathé und Gaumont aus dem Kampfgebiet (darunter Wochenschauen) wurden von privaten Firmen im Rahmen einer Vereinbarung zwischen dem Verband *Chambre Syndicale Française de la Cinématographie* und verschiedenen staatlichen Stellen hergestellt. Die kommerziellen Verleihe von Pathé und Gaumont vertrieben die Produktionen in der Schweiz (Montant 1988, 483f., 486, 1162, 1165f.; Véray 1995^b, 60f.). *Éclair*-Produktionen von 1915 (sowie wohl einige wenige Aktualitätenfilme anderer französischer Produzenten) bot auch der unabhängige St. Galler Verleih *Monopol-Films L. Burstein* an (Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 8.10.1915, CSZH, Archiv *Monopol-Films L. Burstein*; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 12.5.1917, CSZH, Archiv *Monopol-Films L. Burstein*). ‹Französische Kriegswochen› führte ebenso das *World Film Office* in Genf (Inserat, in: *Kinema*, 5/30 [31.7.1915], 8). Deutsche Aktualitätenfilme, insbesondere die *MESSTER WOCHE*, wurden desgleichen von unabhängigen Schweizer Firmen verliehen (Inserat, in: *Kinema*, 5/7 [20.2.1915], o.S.; Inserat, in: *Kinema*, 5/10 [13.3.1915], o.S.; Inserat, in: *Kinema*, 5/31 [7.8.1915], 6; Inserat, in: *Kinema*, 6/21 [27.5.1916], 3).

◀ 22 Werbung für Filmpropaganda mit einem Inserat zu *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (DE 1916/1917) in der Branchenpresse (reproduziert ist ein Zürcher Filmplakat von Otto Baumberger) – Offizielle Produktionen aus Deutschland wurden in der Schweiz von einer Firma verliehen, deren verdeckter Eigentümer das Berliner Auswärtige Amt war, und gelangten in amtlich kontrollierten Kinos wie auch in unabhängigen Schweizer Lichtspieltheatern zur Aufführung (Inserat, in: *Kinema*, 7/7 [17.2.1917], 4, © ProLitteris).

ternen sowie der öffentlichen Wahrnehmung dieser propagandistischen Organisationsstrukturen nachzugehen. Zuletzt werde ich diskursive und praktische Abwehrreaktionen und Verhaltensweisen verschiedener schweizerischer Akteure nachzeichnen und im Spannungsfeld zwischen der branchentypischen Geschäftstüchtigkeit und einem aufkommenden Schweizer Nationalismus situieren.

Deutschland

Im September 1916 beauftragte das Auswärtige Amt in Berlin den weltgewandten, deutschen Adeligen und Kunstkennner Harry Graf Kessler damit, eine der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern¹⁰²³ unterstehende Arbeitsstelle für die sogenannte Kulturpropaganda in der Schweiz aufzubauen. Diese Spielart der Propaganda sollte nach damaligem Verständnis durch die Demonstration kultureller Errungenschaften oder Überlegenheit und durch die Festigung der kulturellen Beziehungen zum neutralen Ausland dort ein hohes Ansehen und Sympathien sowie beim Kriegsgegner eine Unterminierung der Moral erwirken. Kessler ging es um eine «Mobilmachung unserer Kultur», konkret darum, «Theater, Musik, Kunst (namentlich unser Kunstgewerbe), auch Variété und hübsche Mädchen» herzubringen, wie er in sein (heute publiziert vorliegendes) Tagebuch notierte.¹⁰²⁴ Die von ihm geleitete Abteilung K, die über eigene Büros in Bern und Zürich ohne offenkundige Verbindung zur Gesandtschaft verfügte und die finanziell wie auch mit Angestellten recht gut ausgestattet war,¹⁰²⁵

1023 Gesandter war während der ganzen Kriegsdauer Konrad Gisbert Wilhelm von Romberg. Gegen Jahresende 1918 wurde er durch Adolf Müller ersetzt.

1024 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern/Berlin, 16.9.1916, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 78; Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern, 14.9.1916, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 76 f., hier 76; vgl. auch Grupp 1994, 801 f.; Riederer 2006, 20, 27; Schieder/Dipper 1984, 101–103. Dass es bei der Kulturpropaganda nicht darum ging, politische Fragen zu verhandeln, sondern lediglich die kulturellen Beziehungen zwischen den Krieg führenden und den neutralen Staaten zu festigen, wie Alexandre Elsig ausführt, trifft zumindest für den Filmbereich nicht zu. Denn die Propagandaverantwortlichen vieler Kriegsparteien versuchten mit Filmen gezielt in politische Diskussionen einzugreifen, was ich in meiner Arbeit an zahlreichen Beispielen aufzeige (Elsig 2014^c, 94; vgl. auch Elsig 2014^a, 41).

1025 Harry Graf Kessler scheint über haufenweise Geld verfügt zu haben. Bei einer Revision kam zum Vorschein, dass Kessler im März 1918 über beantragte, aber nicht ausgegebene Mittel von gut 600'000 Franken verfügte. Man war schockiert. Kessler musste einen Teil des Geldes an die Gesandtschaftskasse zurückbezahlen und sein «Schalten und Walten mit grossen amtlichen Mitteln» wurde vom Auswärtigen Amt unterbunden (Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 31.10.1918, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71941; vgl. auch Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 15.4.1918, PA AA, Bern 1378; Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 19.4.1918, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, PA AA, Bern 1378). In Kesslers Abteilung K arbeiteten Hermann Flegenheimer/Fellner, Fritz von Schoeler, Curt von Unruh und

organisierte Ausstellungen (etwa diejenige des Deutschen Werkbundes inklusive Modenschau in Bern 1917), hochkarätige Theateraufführungen und Konzerte sowie den Betrieb mehrerer Varietés und Kabarets. Kessler entfaltete auf Anregung Erich Ludendorffs und Hans von Haefkens auch eine umfangreiche Tätigkeit im Filmbereich. Ausserdem knüpfte der in ganz Europa bestens vernetzte Graf informelle Kontakte zum Kriegsgegner, insbesondere zu François Émile Haguenin, seinem Pendant auf französischer Seite.¹⁰²⁶

Zu den genaueren Vorgaben für die vorgesehene Arbeit im Filmbereich in der Schweiz und zu seiner eigenen Idee, auf den Filmverleih ein besonderes Augenmerk zu legen, hielt Kessler im Oktober 1916 nach einem Treffen mit Hans von Haefkens, Chef der Militärischen Stelle des Auswärtigen Amts, in seinem Journal fest:

[Haefkens sagt:] Er habe mich kommen lassen, um mir noch einmal ganz besonders die Kino Propaganda ans Herz zu legen. In etwa 14 Tagen würden die neuen, «künstlerischen» Films auf kriegerischem und kriegswirtschaftlichem Hintergrunde fertig sein und mir regelmässig jede Woche an die Gesandtschaft nach Bern hinuntergeschickt werden; ich habe dafür zu sorgen, dass sie in allen Kinos vorgeführt würden. Ludendorff selbst habe die Sache in die Hand genommen und lege auf sie das allergrösste Gewicht. Haefkens wurde bei diesen Ausführungen ganz erregt. Ludendorff [...] wolle in der Schweiz, in Holland und in Dänemark unter allen Umständen damit bis in die entlegensten Winkel dringen [...]. Unsere Films müssten im kleinsten Dorfkino aufgeführt werden. Haefkens fügte hinzu: [...] Ich würde mir, wenn es mir gelänge, [...] [die Filmpropaganda in der Schweiz] in Gang zu bringen und durchzusetzen, ein grosses Verdienst ums Reich erwerben. Denn es sei in der Schweiz $\frac{3}{4}$ 12. Er bekomme geradezu erschütternde Briefe von dort über die Fortschritte der Entente. Ich sagte, ich hätte vor, die Schweizer Film Agenten in Leihgeschäfte einzuspannen; eine Schweizer Organisation zu schaffen, die unsere Films durchdrücke. Haefkens billigte Dieses auf das Nachdrücklichste.

Erich von Prittwitz und Gaffron. Die Abteilung verfügte bei Kriegsende über drei fest angestellte Personen. Verglichen mit den Filmpropagandastellen der anderen Staaten war das nicht wenig; winzig nahm sich die Abteilung K hingegen aus im Vergleich zu den mit Presseauswertung und -propaganda befassten deutschen Dienststellen oder zum Gesamtpersonalbestand der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft von über 600 Personen (Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 4.12.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, PA AA, Bern 18).

1026 Harry Graf Kessler, Abriss eines vorläufigen Planes für die Veranstaltungen in der Schweiz im Jahre 1917/18, Berlin, 4.6.1917, BArch, R 901, 71948; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 25.3.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71199; Charrier 2013; Elsig 2013; Elsig 2014, 96–100; Goergen 1994; Grupp 1995, 169–173; Grupp 1994; Riederer 2006.

Den Leuten sollte durch die Films gezeigt werden, dass wir noch keineswegs «fertig» seien.¹⁰²⁷

Was die Filmarbeit anbelangt, waren Kessler und sein Kinoverantwortlicher in Zürich, Hermann Flegenheimer, genannt Fellner,¹⁰²⁸ ab Dezember 1916 einsatzbereit.¹⁰²⁹ Die Vorführkopien der Filme des Bild- und Film-Amts (BUFA) erreichten die Schweiz mit diplomatischem Kurier.¹⁰³⁰ Schon bald gelang es Kessler – durch den Einsatz von Strohmännern¹⁰³¹ und Tarnfirmen wie die Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H. in Berlin (Geschäftsführer war der Musikverleger Otto Fürstner)¹⁰³² und die Lichtspiel A.-G. in Zürich¹⁰³³ –, den Filmverleih Max Stoehr Kunst-Films A.-G. in Zürich¹⁰³⁴ zu kontrollieren. Der Verleih war fortan für die Verbreitung der BUFA-Produktionen in der Schweiz zuständig; er hatte aber auch fiktionale Filme von privaten deutschen und einigen anderen Herstellern im Angebot (siehe Abb. 22, 24 und 31). Dann brachte Kessler bis Ende 1917 elf Deutschschweizer Spielstellen in den Besitz des deutschen Auswärtigen Amts.¹⁰³⁵ Es handelte sich um die Zürcher Kinos Central, Eden, Roland

1027 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Berlin, 2.10.1916, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 93–96, hier 94.

1028 Hermann Flegenheimer (Frankfurt a.M. 1878–London 1936, deutsche Staatsbürgerschaft): erfolgreicher Filmproduzent in Berlin ab 1907; Verantwortlicher für die deutsche Filmpropaganda in der Schweiz als Untergebener Kesslers ab Oktober 1916; in der Nachkriegszeit weitere Tätigkeit als Produzent und Drehbuchautor in Berlin; Emigration nach Grossbritannien 1933; Suizid in Londoner Wohnung 1936 (Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 18.12.1916, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71197; Weniger 2011, 169 f.). Elsig zufolge war Flegenheimer 1917 auch «directeur artistique de la Nordische Filmgesellschaft», was nicht stimmen kann (Elsig 2017, 373).

1029 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 18.12.1916, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71197.

1030 Gleiches gilt auch für die kommerziellen Unterhaltungsfilm, die von Kesslers Propagandaverleih ebenfalls verliehen wurden (Schreiben von der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft, Berlin, vom 2.9.1917, an Richard Kiliani, Berlin, BArch, R 901, 71949).

1031 Der deutsche Filmproduzent und Verleiher Lothar Stark war der bedeutendste Strohmänn Harry Graf Kesslers in der Schweiz (siehe Fussnote 375). Weiter fungierten Ernest Franzos, Harry Landauer, Robert Schwobthaler und Max Stoehr als Strohmänner für die deutsche Filmpropagandaorganisation.

1032 Siehe Fussnote 560.

1033 Siehe Fussnote 342.

1034 Siehe Fussnote 559.

1035 Elsig scheint – auf einen «Bericht» des Eidgenössischen Politischen Departements vom Dezember 1917 gestützt – der Ansicht zu sein, das Deutsche Reich habe zwei Drittel der schweizerischen Kinosäle kontrolliert (Elsig 2014^c, 101, vgl. auch 96; Elsig 2014^a, 12; Elsig 2014^b, 301, 304; Elsig 2017, 370, 372). Das entspräche rund einhundert Kinos! Bei der Quelle, die Elsig hier unhinterfragt übernimmt, handelt es sich aber lediglich um eine Aktennotiz eines Departementsangehörigen, welche die Meinung und die Beeinflussungsversuche des Branchenvertreters Joseph Lang wiedergibt (ich werde im Verlauf dieses Kapitels noch darauf eingehen). Auch dort, wo Elsig die in deutscher Hand befindlichen Kinos und Verleihfirmen namentlich nennt, sind ihm Fehlinterpretationen von Quellen unterlaufen: Er hat wohl deutsche Pläne, die zu einem gewissen

und Radium; um die Lichtspielhäuser Apollo, Flora und Renoma in Luzern; um das Odeon und das Greifen-Kino in Basel sowie um die Kinos Elektrische Lichtbühne und Union in St. Gallen.¹⁰³⁶ Ausserdem verfügte Kessler zeitweise über spezielle Kinobeobachtungsstellen in Genf, Lausanne und Lugano, deren Erkenntnisse zu den Filmaktivitäten der Gegenseite via Kessler und die Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts an das BUFA übermittelt wurden.¹⁰³⁷ Damit hatte das Auswärtige Amt in der zweiten Jahreshälfte 1917 und in der ersten Hälfte des Jahres 1918 einen

Zeitpunkt im Gespräch waren, als Realität verstanden oder Falschangaben aus historischen Aufzeichnungen übernommen. So war die deutsche Propagandaorganisation tatsächlich nie im Besitz des Genfer Kinos *Américan-Ciné/Colisée* oder des Basler Centrals; auch erwarb sie mit Christian Kargs Kinos keine «*seconde société de distribution*» neben der Max Stoehr Kunst-Films A.-G. (Elsig 2017, 372).

- 1036 Siehe Kapitel II.2. An diesen Firmen unter Kontrolle des Auswärtigen Amts waren verschiedentlich auch Privatpersonen mit kommerziellen Interessen beteiligt: Fürstner, der Geschäftsführer der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft, über die alle geschäftlichen Angelegenheiten der Kessler'schen Kulturpropaganda abgewickelt wurden, liess sich bei seiner Anstellung offenbar ein Vorkaufsrecht bei späteren Verkäufen der durch ihn aufzubauenden Kulturbetriebe vertraglich zusichern (Schreiben von Richard Kili-ani, Berlin, vom 30.10.1917, an Harry Graf Kessler, Bern, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71199). Auch David Oliver, Direktor der deutschen Geschäftsteile des dänischen Unterhaltungskonzerns Nordisk Films Co., besass privat eine Minderheitsbeteiligung an den Schweizer Kinoerwerbungen Kesslers beteiligt (Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 25.10.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, PA AA, Bern 1378; Vertrag zwischen Otto Fürstner und David Oliver [Auszug], Berlin, 1917, PA AA, Bern 1378). Haeften von der Militärischen Stelle und die Berliner Verantwortlichen im BUFA sprachen sich gegen eine solche Beteiligung des Berliner Nordisk/Nordische-Managers aus, weil sie befürchteten, mit ihrer Filmpropaganda «in die Gewalt der Nordischen» zu gelangen (Schreiben von Hans von Haeften, Berlin, vom 1.5.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71198; vgl. auch Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 24.5.1917, an Harry Graf Kessler, [Bern], BArch, R 901, 71198). Desgleichen brachte der Ludendorff-Brief vom Juli 1917, die «Magna Carta» der Ufa-Gründung, Ängste vor dem wirtschaftlichen und möglichen politischen Einfluss der Nordisk zum Ausdruck (Schreiben von Erich Ludendorff, Berlin, vom 4.7.1917, an das Königliche Kriegsministerium, Berlin, abgedruckt in: Barkhausen 1982, 259–261). Diese Furcht resultierte in einer gezielten Gegenmassnahme (siehe Fussnote 1041).
- 1037 Robert Schwobthaler war in Genf stationiert, Erich von Prittwitz und Gaffron in Lausanne (später arbeitete er in Bern für Kessler) und [Siegfried?] von Brauchitsch in Lugano. Es ist davon auszugehen, dass die drei regelmässig die dortigen Kinos besuchten. Des Weiteren wertete Kesslers Abteilung amerikanische, britische und französische Filmzeitschriften aus (Harry Graf Kessler, Abriss eines vorläufigen Planes für die Veranstaltungen in der Schweiz im Jahre 1917/18, Berlin, 4.6.1917, BArch, R 901, 71948; Schreiben der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, vom 13.11.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71199; Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 19.6.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71967). Berlin war zusätzlich auf dem üblichen diplomatischen Weg oder über nachrichtendienstliche Kanäle über filmkulturelle und politische Entwicklungen in der Schweiz informiert (Kaiserlich Deutsches Generalkonsulat, Bericht, Genf, 5.7.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; siehe Kapitel III.4).

nicht unerheblichen Einfluss darauf, was das Deutschschweizer Publikum im Kino zu sehen bekam.

Die biografische Kessler-Forschung hat hervorgehoben, dass die Initiative für die Filmarbeit nicht von Kessler ausgegangen sei und die Filmpropaganda nicht zu den Präferenzen des Kunstliebhabers gezählt habe.¹⁰³⁸ Allerdings legte Kessler (oder seine Mitarbeiter) ein beträchtliches Mass an Eigeninitiative an den Tag, wenn es darum ging, Film und Kino für deutsche Anliegen zu nutzen. Den Plan, neben einem Filmverleih auch Spielstätten zu erwerben, entwickelte Kessler jedenfalls bereits Ende 1916.¹⁰³⁹ Im Laufe des Jahres 1917 investierte er dann viel Geld in die Kinokäufe – das heisst in den Eigentumserwerb, in die Zahlung von Abstandssummen für die Übernahme von Mietverträgen und von Provisionen an Vermittler. An dieser mehr oder weniger eigenmächtigen Neuausrichtung der Filmpropaganda auf den Kinoerwerb und die entsprechende Vernachlässigung der «Verleih-Propaganda» übte das Auswärtige Amt Kritik, nachdem es einen Fachgutachter in die Schweiz geschickt hatte.¹⁰⁴⁰ Moniert wurde auch, dass Kessler zu stolzen Preisen vor allem «kleine Mist-Kinos» gekauft habe, die nicht rentierten. Ein weiterer in Berlin geäusselter Kritikpunkt, dass die französisch- und italienischsprachige Schweiz, obwohl angeblich aufnahmebereit für deutsche Filme, von Kesslers Filmpropaganda «gar nicht bearbeitet wurde», beruhte jedoch auf ungenügen-

1038 Grupp 1994, 812, 823; Riederer 2006, 28 f.

1039 Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 30.10.1917, an Harry Graf Kessler, Bern, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71199.

1040 Die Probleme beim amtlichen Filmverleih Max Stoehr Kunst-Films A.-G. führte Berlin auf die mangelnde Priorität, die der Verleih im Filmpropagandawesen genoss, auf organisatorische Fehlleistungen Kesslers und seiner Leute in Deutschland, auf die Rohfilmknappheit in Deutschland sowie auf die für Auslandspropaganda oft ungeeignete BUFA-Produktion zurück (Richard Kiliani, Denkschrift: Unsere Filmpropaganda in der Schweiz, [Berlin], 28.3.1918, BArch, R 901, 71975; vgl. auch Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975.).

Das Filmangebot der Max Stoehr Kunst-Films A.-G. bestand etwa zu einem Drittel aus amtlichen Filmen und zu zwei Dritteln aus kommerziellen Produktionen vor allem aus Deutschland. Mit Letzteren stand Stoehr auf dem Schweizer Markt in Konkurrenz zu privaten Anbietern, die zusammen genommen mehr deutsche Filme in Umlauf brachten als der amtliche Verleih (Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 14.7.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949; Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; Richard Kiliani, Denkschrift: Unsere Filmpropaganda in der Schweiz, [Berlin], 28.3.1918, BArch, R 901, 71975). In Berlin schätzte man im Sommer 1918 den Anteil der von Stoehr verliehenen Filme (20'000 Meter pro Woche) auf 10% des gesamtschweizerischen Filmbedarfs (Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 1.6.1918, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BArch, R 901, 71956; vgl. auch Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 14.7.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.11.1917, BArch, R 901, 71951).

der Kenntnis der politischen Lage in der Schweiz und der öffentlichen Polemiken, denen deutsche Filme in der Westschweiz ausgesetzt waren.

Die im Dezember 1917 in Berlin gegründete Universum-Film A.-G. (Ufa), deren Aufbau der deutsche Staat verdeckt mitfinanzierte und auf die er über einen Kontrollvertrag und den Einsitz von Vertrauensleuten im Unternehmensvorstand einen gewissen Einfluss ausübte,¹⁰⁴¹ übernahm dann bis Sommer 1918 alle amtlichen Propagandakinos in der Schweiz, den Verleih sowie die Zürcher Filiale der privaten dänischen Firma Nordisk Films Co./Nordische Films Co. (mit eigenem Verleih und Kino Orient), unter deren Namen alle Schweizer Geschäftsteile vereint wurden.¹⁰⁴² Zum Bedauern der deutschen Diplomaten verfolgte die Schweizer Filiale des Ufa-Grosskonzerns in den Jahren nach Kriegsende dann aber vornehmlich ihre privaten Geschäftsinteressen.¹⁰⁴³ Die Abteilung K hatte die

- 1041 Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁶, 415; Kreimeier 1992, 33–43, 48 f.; Mühl-Benninghaus 2004, 286–327; Ross 2008, 230 f.; Stiasny 2009, 33–36. Die deutsche Gegenmassnahme gegen die als bedrohlich wahrgenommene Stellung der dänischen Nordisk war der Aufkauf der deutschen, österreichisch-ungarischen, schweizerischen und niederländischen Geschäftsteile des Konzerns im Nachgang zur Ufa-Gründung vom Dezember 1917 (Mühl-Benninghaus 2004, 275 f., 280 f., 286 f., 290–292; Thorsen 2010, 475 f.). Kesslers Kontakte waren bei der Annäherung der Berliner Stellen an Ole Olsen, Besitzer der Nordisk, und an Oliver, der an der Ufa später mitbeteiligt war (Mühl-Benninghaus 2004, 193, 202, 286, 290, 295, 329), sehr hilfreich gewesen (Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, [Berlin], 22.9.1917, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 155 f.; Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Berlin, 29.9.1917, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 160 f.; Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Berlin, 1.10.1917, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 163; Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern, 24.5.1918, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 395 f.). Ausserdem nahm Kessler für sich in Anspruch, Vordenker bei der Konzeption der Ufa gewesen zu sein (Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern, 24.5.1918, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 395 f.), und er war eine Zeit lang als Vertreter des Auswärtigen Amts im Vorstand der Ufa vorgesehen (Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Berlin, 2.11.1917, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 181–184). Das BUFA verlor mit der Gründung der Ufa an Bedeutung und übernahm in der Folge vor allem eine Vermittlungsfunktion zwischen Behörden und Ufa. Bald nach Kriegsende wurde das BUFA aufgelöst und als neue Reichsfilmstelle der Reichskanzlei unterstellt. 1921 verkaufte der deutsche Staat zudem seine Anteile an der Ufa (Barkhausen 1982, 143, 153 f., 158, 182; Kaes 2009, 35; Mühl-Benninghaus 2004, 291).
- 1042 Schreiben von Harry Graf Kessler, Zürich, vom 3.3.1918, an die Ufa, Berlin, BArch, R 901, 71975; Universum-Film-Verleih G.m.b.H., Bericht über Revision, Berlin, 30.11.1918, BArch, R 109I, 639; siehe Kapitel II.2. Kessler war stolz darauf, dass der Verkauf der amtlichen Filmpropaganda-Infrastruktur an die Ufa für rund 550'000 Mark (das entsprach gut 400'000 Franken) angeblich sämtliche Ausgaben für Filmpropaganda der vergangenen anderthalb Jahre in der Schweiz zurück in die Kasse des Auswärtigen Amts spülte (Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Zürich, 3.3.1918, abgedruckt in: Kessler 2006⁶, 315; Schreiben der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, vom 24.7.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71976). Elsig's diesbezüglichen Zahlen sind zu hoch gegriffen, weil er sie zum Teil aus Kostenvorschlägen übernommen hat, die nicht wie geplant umgesetzt wurden (Elsig 2017, 372, 377).
- 1043 Adolf Müller, Bericht, Bern, 9.9.1919, BArch, R 901, 71970; Adolf Müller, Bericht, Bern, 28.11.1919, BArch, R 901, 71970; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 8.9.1923, an das Auswärtige Amt, Berlin, PA AA, Zürich 86; siehe Kapitel III.7.

Beobachtung des Schweizer Filmwesens noch bis Ende 1918/Anfang 1919 fortgeführt, danach war die Berichterstattung von den ordentlichen diplomatischen Stellen übernommen worden.¹⁰⁴⁴

Österreich-Ungarn

Für Österreich-Ungarn besorgte der Militärattaché William von Einem Aufgaben im Bereich des militärischen Informationsaustauschs, des Nachrichtendienstes und der Propaganda.¹⁰⁴⁵ Naturgemäss war er der K. u. K. Österreichisch-Ungarischen Gesandtschaft angegliedert, doch die Beziehungen zur Gesandtschaft und zum Wiener Ministerium des Äusseren waren eher kühl und nicht sehr intensiv. Bereits im Sommer 1915 schlug das Armeeoberkommando vor, zur möglichst weiten Verbreitung propagandistischer Kriegsfilme mit Schweizer Verleihfirmen zusammenzuarbeiten. Folglich erreichten schon 1915 und 1916 einige Filme mit diplomatischem Kurier die Schweiz; die Lieferungen erfolgten aber nur in kleinem Umfang und auf unregelmässiger Basis. Die eingeführten österreichisch-ungarischen Filme fanden von den diplomatischen Stellen teils direkt zu den Kinos, teils geschah dies über private Schweizer Verleihfirmen, darunter sicher die Schweizerische Filmgesellschaft des Österreicher Ernest Franzos in Genf. In diesen beiden Jahren scheint die Donaumonarchie in der Schweiz noch über keine eingespielten Organisationsstrukturen für die Filmpropaganda verfügt zu haben.¹⁰⁴⁶ Erst 1917 konnte die Filmarbeit in der Schweiz ausgebaut und organisatorisch gefestigt werden. Ab der zweiten Jahreshälfte war der Journalist Ernst Klein in der sogenannten Pressegruppe beim Militärattaché für die Filmpropaganda verantwortlich, wobei er auch über eine Arbeitsstelle in Zürich verfügte. Die kommerzielle Zürcher Nordische Films Co., zu der Franzos als Geschäftsführer in der Zwischenzeit gewechselt war, übernahm exklusiv den Verleih der österreichisch-ungarischen Filme. Bis die Lieferungen mit Wochenschauen, kürzeren und längeren Produktionen vom k. u. k. Kriegspressequartier (KPQ) regelmässig jede Woche bei der Nordischen eintrafen, sollte es freilich bis

1044 Kessler selbst hatte die Schweiz bereits im Sommer 1918 für einige Zeit und Ende Oktober 1918 endgültig verlassen, um in Berlin und Warschau diplomatische Aufgaben zu übernehmen (Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Frankfurt a. M., 26.10.1918, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 594–596; Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 4.12.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, PA AA, Bern 18; [Erich von Prittwitz und Gaffron?], Wochenbericht, Bern, 3.2.1919, BArch, R 901, 71942).

1045 Im Mai 1918 übernahm Otto Freiherr von Berlepsch das Amt.

1046 Im Jahr 1915 war der Journalist Karl Lustig-Prean (Pseudonym: Erwin von Janischfeld), höchstwahrscheinlich ein Mitarbeiter des Militärattachés, für die Filmpropaganda zuständig.

Dezember 1917 dauern. Wie bei den deutschen Propagandafilmen hatten sowohl die Verleihfirma als auch die Kinounternehmen für die Streifen zu bezahlen.¹⁰⁴⁷ Im September 1918 kam es schliesslich noch zum Versuch eines Kinokaufs durch den Militärattaché; aus dem Vorhaben scheint allerdings nichts geworden zu sein.¹⁰⁴⁸

Die Filmpropaganda der Donaumonarchie in der Schweiz stand quantitativ sicherlich im Schatten ihres übermächtigen Bündnispartners Deutschland. Die stets knappe Finanzierung und die organisatorische Zersplitterung führten dazu, dass sie bis Kriegsende nicht wunschgemäss funktionierte.¹⁰⁴⁹ Qualitativ hingegen überragten die österreichisch-ungarischen Aktivitäten die Leistungen der anderen Länder: Der Vielvölkerstaat lieferte lange vor allen anderen Staaten Filme auf amtlichem Weg in die Schweiz. Ausserdem spricht einiges dafür, dass die Filme wiederholt auch die Romandie und das Tessin erreichten, was Deutschland so nicht zustande brachte.¹⁰⁵⁰ Des Weiteren lagen die österreichisch-ungarischen Produktionen in einer Auflage von jeweils drei oder gar vier Kopien vor.¹⁰⁵¹ Das ist eine hohe Anzahl, waren auf dem Schweizer Markt sowohl bei Propagandafilmen als auch bei kommerzieller Ware doch eine oder bei Erfolg ausnahmsweise zwei Vorfühkopien üblich.¹⁰⁵² Schnelle Arbeitsabläufe bei der Produktion und der Verbreitung und nicht zuletzt die Verfügbarkeit mehrerer spielbarer Exemplare eines Films führten ab Ende 1917 dazu, dass die österreichisch-ungarischen Produktionen nur kurze Zeit nach dem Stattfinden der Ereignisse, die sie dokumentierten, in den Schweizer Kinos zu sehen waren. Graf Kessler beklagte sich etwa Anfang 1918 in Berlin darüber, dass der österreichisch-ungarische Film über die Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk einige Tage vor der entspre-

1047 Möglicherweise gelangten die österreichisch-ungarischen Filme jedoch zu vergleichsweise günstigen Konditionen auf den Markt.

1048 Schreiben von Jean Speck, Zürich, vom 8.7.1916, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71946; Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 7.1.1918, BArch, R 901, 71952; Schubert 1980, 23–25, 91–109, 334.

1049 Schubert 1980, 107–109.

1050 Richards, Bericht, Lugano, 10.10.1917, BArch, R 901, 71950; Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*. In der Deutsch- und sogar in der Westschweiz sei – so Peter Schubert, der die Aktivitäten des österreichisch-ungarischen Militärattachés in der Schweiz untersuchte – die Stimmung der Donaumonarchie gegenüber verhältnismässig wohlwollend gewesen, vor allem weil Vorbehalte gegenüber Italien und auch eine Angst vor einer Vorherrschaft Deutschlands in Europa bestanden hätten (Schubert 1980, 91–93, 128f.).

1051 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 7.1.1918, BArch, R 901, 71952; Schubert 1980, 109.

1052 Siehe Kapitel II.4.

chenden deutschen Produktion in der Schweiz eingetroffen sei.¹⁰⁵³ Auch die handwerklich-künstlerische Qualität der österreichisch-ungarischen Filmproduktion wurde von deutscher Seite und in der Schweizer Presse anerkannt.¹⁰⁵⁴

Einige der genannten Aspekte werden in der Fallstudie zum aufwendig inszenierten und sorgfältig montierten Film *DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO* (Ö-U 1917, Sascha) bestätigt. Die Studie kann sich auf ein in der Cinémathèque suisse erhalten gebliebenes, prachtvoll gefärbtes Nitrat-Fragment stützen.¹⁰⁵⁵

Alliierte Mächte

Amtliche Filmproduktionen aus Frankreich, Grossbritannien und später aus den USA waren bei der auf alliierte Propaganda spezialisierten Schweizer Verleihfirma Compagnie Générale du Cinématographe S. A. in Genf zu beziehen: Eine kleine Gruppe von Personen – darunter Frédéric Bates, Bankier und in leitender Funktion bei *La Tribune de Genève*,¹⁰⁵⁶ Louis Ador, Sohn des Bundesrats Gustave Ador,¹⁰⁵⁷ sowie versteckt wahrscheinlich der Basler Industrielle Alexander Clavel¹⁰⁵⁸ – hatte im Dezember 1916 zunächst damit begonnen, in der ganzen Schweiz sehr erfolgreich offizielle britische Produktionen wie *THE BATTLE OF THE SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME* (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) vorzuführen. Derselbe Personenkreis gründete im Sommer 1917 die Société Suisse d'Exploitation de Films in Genf, die schon bald mit exklusiven Verleihrechten für französische und britische Amtsproduktionen ausgestattet war. Unter dem neuen Namen Compagnie Générale du Cinématographe wurde im Mai 1918 das Firmenskapital stark aufgestockt und die Geschäftstätigkeit auf den Erwerb und Betrieb von Kinos in der Westschweiz

1053 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 7.1.1918, BArch, R 901, 71952.

1054 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 8.7.1917, o. S.; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 1.8.1917, BArch, R 901, 71949.

1055 Zur Fallstudie und zum üblichen Zeitrahmen, den die Herstellung und der Vertrieb von Aktualitätenfilmen in Anspruch nahmen, siehe Kapitel III.7.

1056 Im Jahr 1914, nach dem Tod seines Vaters James Bates, eines Amerikaners, der *La Tribune de Genève* und die Genfer Union Bank gegründet hatte, trat Frédéric Bates in dessen Fussstapfen. Die Kontrolle über die Zeitung wurde im Sommer 1915 von französischen Propagandastellen übernommen (Elsig 2014^e, 89; Elsig 2017, 374f.; Pourtales 2006, 424).

1057 Der Genfer Gustave Ador ist als Präsident des IKRK und «bekenkende[r] Frankophile[r]» in den Bundesrat gewählt worden, um den durch die Grimm-Hoffmann-Affäre ramponierten Ruf der Schweizer Neutralität bei den Alliierten wieder zu verbessern (Elsig 2014^e, 95; vgl. auch Cotter/Herrmann 2014, 250, 252f.).

1058 Zu Clavel siehe Kapitel III.6.

ausgeweitet. Die Firma besass bei Kriegsende eine Handvoll Spielstellen. Spätestens im Juni 1919¹⁰⁵⁹ verwirklichte das Unternehmen mit dem Kauf des Zürcher Kinos Palace und weiterer Lichtspieltheater seine lange gehegten Expansionspläne in die Deutschschweiz, um in den 1920er-Jahren eine kommerziell erfolgreiche Kinobetriebsgesellschaft mit Sitz in Zürich zu werden.¹⁰⁶⁰ Harry Graf Kessler behauptete 1918 in einer gedruckten, aber nur für den amtlichen Gebrauch bestimmten Schrift, dass die nötigen Mittel für die Geschäftsausweitung vom britischen Konsul in Genf stammten. Dass die Compagnie Générale du Cinématographe tatsächlich mit Geldern der Alliierten betrieben wurde oder unter der Kontrolle amtlich geführter Strohleute stand, lässt sich jedoch nicht belegen. Immerhin ist aktenkundig (ich werde gleich darauf zurückkommen), dass 1918 während einiger Monate Pläne bestanden, Bates' und Adors Unternehmen mit Mitteln aus der US-amerikanischen und britischen Staatskasse massiv zu finanzieren.¹⁰⁶¹

1059 In deutschen Berichten wird behauptet, dass bereits im Sommer 1918 das St. Galler Kino American aufgekauft wurde (Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 27.7.1918, BAArch, R 901, 71967). Dies konnte bisher nicht verifiziert werden.

1060 Nach der Verlegung des Firmensitzes in die Deutschschweiz nannte sich die Firma Allgemeine Kinematographen A.-G. Einige Tochterfirmen dieses Unternehmens, die für den Kinobetrieb beispielsweise des 1920 in Zürich gegründeten Kinos Bellevue zuständig waren, wurden im Laufe der Zeit verkauft und bestehen heute in der Zürcher Kitag, Kino-Theater A.-G., fort (vgl. auch Schwegler 1968).

1061 [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372; Schreiben von [Vira B. Whitehouse], Paris, vom 19.6.1918, an Film Division, Ministry of Information, London, National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 380–383; Schreiben des Auswärtigen Amtes, Berlin, vom 23.10.1918, an Gisbert von Romberg, Bern, PA AA, Bern 360; [Kessler 1918], 25–31; siehe Fussnote 341. Elsig behauptet, Adors Genfer Société Suisse d'Exploitation de Films und die Nachfolgeunternehmung Compagnie Générale du Cinématographe seien Gründungen Grossbritanniens und der USA gewesen. Diese Aussage basiert auf dem in diesem Punkt widersprüchlichen amerikanischen Memorandum mit dem Titel *Swiss Cinemas* sowie auf Unterlagen, die in der gleichen Quellenedition erschienen sind, aber allesamt nur Vorhaben beschreiben, die nicht umgesetzt wurden. Auf diese Pläne werde ich etwas weiter unten noch eingehen (Elsig 2014^b, 308; Elsig 2014^c, 96 f.; Elsig 2017, 374–376). Ausserdem vermutet Elsig, dass ab Mai 1918 auch Frankreich an Adors Compagnie beteiligt gewesen sein könnte. Doch die in diesem Zusammenhang erwähnte Involvierung der französischen Firmen von Léon Gaumont und Edgar Costil kam erst in der Nachkriegszeit zustande. Und der von Elsig ebenfalls angeführte (im *Schweizerischen Handelsamtsblatt* vom Mai 1918 jedoch nicht verzeichnete) Verwaltungsratssitz von Horace de Pourtalès ist in diesem Zusammenhang sowieso bedeutungslos. Denn dessen Bruder Guy de Pourtalès, ein französischer Propagandamitarbeiter, musste das Pariser Maison de la Presse bereits im Dezember 1917 verlassen und hatte bis dahin nur wenig mit Film zu tun. Was als Möglichkeit einer privilegierten Verbindung der Compagnie Générale du Cinématographe zum französischen Staat bleibt, ist einzig die Person Bates'; seine *Tribune de Genève* wurde von Frankreich finanziert (Elsig 2014^c, 96; Elsig 2017, 376; Pourtalès 2006, 305, 424, 478 f., 491). Des Weiteren liegt bei den 17 namentlich aufgeführten, angeblich von Adors Compagnie kontrollierten Kinos (Elsig 2014^c, 97; Elsig 2017, 377)

Doch wie gelangten die amtlichen Filme zur Compagnie Générale du Cinématographe? Zentraler Akteur der französischen Propaganda in der Schweiz war François Émile Haguenin, bis August 1914 Professor für französische Literatur in Berlin und dann informeller Kontaktmann des französischen Aussenministeriums in der Schweiz. Als Gründer und Leiter der Agence de Correspondance Parisienne in Bern, auch bekannt unter dem Namen Bureau de Presse de l'Ambassade de France, koordinierte er ab Januar 1916 alle französischen Propagandaaktivitäten in der Schweiz. Haguenin war nicht der Botschaft, sondern direkt dem Aussenministerium unterstellt. Bis 1919 besorgte das Bureau de Presse im Kontakt mit dem Pariser Maison de la Presse und seinen Nachfolgeorganisationen die Auswertung der schweizerischen und deutschen Presse sowie die Öffentlichkeitsarbeit Frankreichs in der Schweiz, beispielsweise durch den Betrieb einer Nachrichtenagentur. Im Mai 1916 wurde der Kunstmaler Robert Kastor, angeblich als ziviler Abgeordneter des französischen Produzentenverbands Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, in Wirklichkeit aber als Gesandter der Section Cinématographique de l'Armée (SCA), in die Schweiz beordert. Kastor unterstand Haguenin (die Beziehungen zur Botschaft waren nicht die besten), war mit knappen Mitteln ausgestattet und verfügte ab Dezember 1916 über ein kleines Berner Büro und in Charles Portailier über einen Mitarbeiter.¹⁰⁶² Kastor führte amtliche Kriegsfilme wohl als Diplomatengepäck ein und platzierte diese Produktionen zunächst direkt bei Kinos in der West- und Deutschschweiz. Ausserdem war er für die französische Bildpropaganda verantwortlich (öffentlicher Aushang von Kriegsphotografien, Versorgung der Presse). Spätestens ab Dezember 1917 arbeitete Kastor eng mit der Compagnie Générale du Cinématographe zusammen, die dann den eigentlichen Verleih der Filme übernahm. Kastor wollte ihr sogar Spezialpreise gewähren, was die SCA in Paris aber ablehnte. Im Unterschied zu Deutschland besass der französische Staat nie Lichtspieltheater in der Schweiz.¹⁰⁶³

zum Teil eine Verwechslung mit dem Kinoimperium des Spekulanten Arias vor, das in einigen deutschen Quellen zunächst zwar der amtlichen französischen Propaganda zugeschrieben wurde, wie sich später aber herausstellte, mit dieser (oder Ador) nichts zu tun hatte (siehe meine Ausführungen zu Arias in diesem Kapitel).

1062 Kastor wurde im Mai 1918 nach Frankreich beordert und dort wegen illegaler Geldgeschäfte vernommen, seine Stelle konnte erst im Herbst durch einen gewissen Gueutal wiederbesetzt werden, zwischenzeitlich überwachte der französische Militärattaché Gaston Pageot die Abteilung.

1063 Schreiben von Jean Speck, Zürich, vom 8.7.1916, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71946; Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*; [Kessler 1918], 26; Montant 1988, 1025, 1158–1187; Montant 1996; vgl. auch Bongard 1996, 193–199.

Grossbritannien war mit seinen teils hochwertigen Filmen in der Schweiz zwar früh, insgesamt aber nur schwach präsent.¹⁰⁶⁴ Die Briten bedienten sich beim Filmvertrieb der französischen Kanäle. Bereits einige Monate vor *THE BATTLE OF THE SOMME* lief schweizweit als offizielle Produktion der britische Kriegsfilm *BRITAIN PREPARED / ENGLANDS MILITÄRMACHT / L'ANGLETERRE EST PRÊTE* (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House). Der Streifen gelangte über Paris in die Schweiz und wurde ab Juni 1916 von Kastor (in enger Zusammenarbeit mit der Genfer Verleih-Filiale von Gaumont) als Gaumont-Produkt verliehen. Der Erstaufführung des Films in Bern wohnte, kaum überraschend, der britische Gesandte bei. Auch im Folgejahr war Kastor noch mit der britischen Filmpropaganda betraut. Als der Verleih britischer und französischer Produktionen gegen Ende 1917 zunehmend von der Compagnie Générale du Cinématographe übernommen wurde, dürften die britischen Filme direkt über die Britische Gesandtschaft in die Schweiz gelangt sein.¹⁰⁶⁵

Über die Organisationsstruktur der filmischen Auslandspropaganda Italiens ist, wie bei Grossbritannien, vergleichsweise wenig bekannt, falls man von einer <Struktur> überhaupt sprechen will. Halbwegs gesichert ist immerhin, dass die amtlichen Filme der Sezione Cinematografica del Regio Esercito wie bei den anderen Krieg führenden Staaten über die Gesandtschaft in die Schweiz kamen. Trotz der Probleme Italiens, eine stabile Organisation zur Verbreitung und Vorführung der eigenen Propagandafilme auf die Beine zu stellen,¹⁰⁶⁶ gelangten vor allem ab 1917 in der ganzen Schweiz immer wieder offizielle italienische Produktionen zur Aufführung. Solche Filme erhielten die Kinos zu ausserordentlich günstigen Konditionen (teilweise sogar kostenlos) ohne dazwischengeschalteten Verleih direkt von der Königlichen Italienischen Gesandtschaft. Paolo C. Rinaudo

1064 Überblickt man die Kinoprogramme der Kriegszeit, fällt des Weiteren auf, dass die britische Marktpräsenz auch im kommerziellen Bereich nicht sehr ausgeprägt war.

1065 Schreiben von Jean Speck, Zürich, vom 8.7.1916, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71946; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 21.7.1916, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71946; Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*; [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372; Montant 1988, 1162, 1168, 1171, 1189.

1066 Im März 1917 erkundigte sich die italienische Seite bei Leo Goldfarb, dem ehemaligen Besitzer des Zürcher Kinos Roland, ob er den Verleih offizieller Propagandafilme in der Schweiz übernehmen wolle. Doch Goldfarb war eine schlechte Wahl. Dieser meldete sich nämlich umgehend auf der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft und bot an, die italienischen Filme für die Gesandtschaft aufzukaufen und «zum Verschwinden» zu bringen (Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; vgl. auch Haver/Kromer 1996, 371).

Deville, ein Turiner Anwalt, dürfte diese Arbeit für die Gesandtschaft erledigt haben. Er organisierte spätestens ab Januar und sicher bis Juni 1917 auch eine sehr erfolgreiche Gastspieltournee mit Regierungsfilmen, darunter *LA GUERRA D'ITALIA A 3000 METRI SULL'ADAMELLO / DIE SCHLACHT AUF DEM ADAMELLO / LA GUERRE SUR L'ADAMELLO À 3000 MÈTRES* (IT 1916, Comerio).¹⁰⁶⁷ Diese Vorstellungen fanden, teilweise von Vorträgen begleitet, sowohl in Kinos als auch in renommierten kulturellen Veranstaltungsorten statt wie dem Casino Bern. Gründe, diese Lokalitäten zu nutzen (auch andere Propagandaorganisationen taten dies gelegentlich), waren die erhöhte Zuschauerkapazität, das gehobene Prestige und die gesteigerte öffentliche Sichtbarkeit solcher Veranstaltungen.¹⁰⁶⁸ Im Fall der amtlichen italienischen Propaganda könnte auch die mangelnde Vernetzung auf dem Schweizer Filmmarkt ins Gewicht gefallen sein.¹⁰⁶⁹

Die amerikanische Propagandaorganisation Committee on Public Information (CPI) wurde, wie erwähnt, im April 1917 unmittelbar nach Kriegseintritt der USA durch präsidentiales Dekret errichtet. George Creel ernannte Ende Dezember 1917 die New Yorker Frauenrechtlerin Vira B. Whitehouse als Abgesandte des CPI in Bern und beauftragte sie mit der Verbreitung von Artikeln und Nachrichten aus den USA an Nachrichtenagenturen und die Presse in der Schweiz sowie mit der filmischen Propagandaarbeit. Doch schwere Konflikte mit der US-Gesandtschaft, mit der die energische Abgesandte in der Schweiz zu kooperieren hatte, verzögerten die Aufnahme einer effektiven Tätigkeit – bis Präsident Wilson den Kompetenzkonflikt höchstpersönlich zugunsten des CPI (und damit gegen das State Department) entschied. Folglich eröffneten Whitehouse und ihr aus einigen wenigen Mitarbeitern bestehender Stab das Berner CPI-Büro erst Anfang Juli 1918. Auch mit der Filmpropaganda lief es harzig und es ist fraglich, ob eine erste Filmlieferung des amerikanischen CPI vom März 1918 via Paris vorerst überhaupt in den Verleih gelangte.¹⁰⁷⁰ Eine zweite,

1067 Conférence de M. Rinaudo-Deville, in: *La Tribune de Lausanne*, 16.1.1917, 2; Inserat, in: *Nebelspalter*, 43/5 (3.2.1917), o. S.; Inserat, in: *Nebelspalter*, 43/6 (10.2.1917), o. S.; Inserat, in: *Der Bund*, 12.6.1917, 6; Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 18.6.1917, 6. Schon bei den ähnlich gelagerten Filmvorführungen von italienischen Kultur- oder Wohltätigkeitsvereinen im Herbst 1915 und Ende 1916 in Lausanne und in Genf hatten wahrscheinlich die Gesandtschaft und vielleicht auch Rinaudo Deville die Finger im Spiel (*Le film de l'Adamello*, in: *Gazette de Lausanne*, 20.11.1916, o. S.; *Spectacles et concerts*, in: *Journal de Genève*, 29.11.1916, 6; Haver/Kromer 1996, 370).

1068 Siehe Kapitel II.2.

1069 Schreiben von Paolo C. Rinaudo Deville, Lugano, vom 29.5.1917, an die Direktion der Polizei des Kantons Bern, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 13.9.1917, BArch, R 901, 71950; Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*; [Kessler 1918], 33.

1070 Diesem Befund steht einzig ein im September 1918 in Lausanne vorgeführter Film mit dem Titel *LA RÉPONSE DE L'AMÉRIQUE À L'ALLEMAGNE* entgegen. Bei dem im Kino

sehr umfangreiche Lieferung von kommerziellen Filmen (die dem CPI von Produzenten exklusiv überlassen wurden) und eventuell von zusätzlichen Propagandafilmen (Erstere sollten die Verbreitung Letzterer unterstützen) konnte auf alle Fälle erst nach mehreren Monaten Verzögerung im Dezember 1918 und damit nach Kriegsende an Louis Adors Compagnie Générale du Cinématographe verkauft werden.¹⁰⁷¹ Kurz danach reiste Whitehouse zurück in die USA und das Berner Büro des CPI wurde aufgelöst.¹⁰⁷²

Die beiden Hauptverantwortlichen für die Filmpropaganda des CPI in der Schweiz schönten in ihren retrospektiven Tätigkeitsberichten (beide 1920 als Buch veröffentlicht) die amerikanischen Propagandaaktivitäten. Sie taten dies jedoch auf je eigene Weise und mit unterschiedlicher Zielsetzung. Wenn Creel die Macht der deutschen Propagandaorganisation hemmungslos aufbaute, unternahm er dies nur, um die eigenen Errungenschaften im Propagandakampf mehr glänzen zu lassen. In grotesker Überhöhung der Auswirkungen schilderte er etwa den oben erwähnten Deal mit der Compagnie Générale du Cinématographe, der nüchtern betrachtet schwerlich als Propagandaerfolg zu werten ist:

With respect to Switzerland and Holland, where the German control was virtually complete, the Committee [...] asked [...] the leading film-producers

Théâtre Lumen gezeigten Streifen könnte es sich um eine auf zwei Akte gekürzte Version von AMERICA'S ANSWER TO THE HUN (US 1918, CPI) gehandelt haben (Spectacles et concerts, in: La Tribune de Lausanne, 21.9.1918, 4; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 23.9.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967). Es wäre aber gut möglich, dass der von Creels Komitee produzierte Film nicht über Whitehouse, sondern über kommerzielle Akteure in die Schweiz gelangte und verliehen wurde. Denn in Frankreich wurde der Film ab Ende Juni durch Pathé und Gaumont verliehen (Thompson 1985, 98).

1071 Bei den an die Compagnie Générale du Cinématographe für eine fünfjährige Auswertungsdauer veräusserten Filmen dürfte es sich nicht um Spitzenprodukte der amerikanischen Filmindustrie gehandelt haben. Von den zum Kauf angebotenen Filmen mit insgesamt 153 Akten akzeptierte die Compagnie Générale du Cinématographe nur gerade gut die Hälfte (Schreiben von E. E. Valentini, [Bern?], vom 17.11.1918, an Vira B. Whitehouse, Bern, National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood [Hg.] 1990, 402–404). Und es ist auch nicht so, dass beispielsweise im Lausanner Royal Biograph, das der Compagnie gehörte, ab Dezember 1918 auf einmal regelmässig hochkarätige US-Produktionen gezeigt worden wären. Die in diesem Kino gespielte Grossproduktion CIVILIZATION / CIVILISATION / CIVILISATION (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker / Thomas H. Ince/Raymond B. West) stammte jedenfalls von einem anderen Verleih (Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 11.1.1919, 7; siehe Fussnote 412).

1072 [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372; Schreiben von [Vira B. Whitehouse], Paris, vom 19.6.1918, an Film Division, Ministry of Information, London, National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 380–383; Schreiben von E. E. Valentini, [Bern?], vom 17.11.1918, an Vira B. Whitehouse, Bern, National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 402–404; Creel 1920, 276, 324–326; Whitehouse 1920, 6, 22, 58, 82, 91 f., 114–125, 151–155, 174, 283, 289 f., 298–300, 312–316; Thompson 1985, 97 f.; Wolper 1992; vgl. auch Hauser 2008.

[...] [for] the absolute and unquestioned disposition of every foot of commercial film that went into the two countries. As a consequence of this air-tight arrangement, Mrs. Whitehouse and Mr. Suydam were not only in possession of the Committee's war and educational pictures, but also had entire charge of every comedy and dramatic picture that went out from the shores of the United States. No motion-picture house could do business without our product, and it was very soon the case that the Germans were being run out of both fields. In Switzerland, where they held most tenaciously, the lid was falling relentlessly when the armistice came.¹⁰⁷³

Whitehouse hingegen legte die frustrierenden Rückschläge in ihrer Filmarbeit offen, war jedoch darauf bedacht, die Verantwortlichen dafür stets ausserhalb ihrer Abteilung zu finden, zum Beispiel im zweiten Sekretär der Gesandtschaft und späteren CIA-Direktor Allen Dulles.¹⁰⁷⁴ Bedeutender ist ein anderer Punkt. In ihrem Buch – das durch die anschauliche Schilderung von politischen Intrigen und Alltagserfahrungen in der Schweiz während des letzten Kriegsjahres übrigens äusserst interessant ist und zugleich bestens unterhält – gab sich Whitehouse als offen agierende Vermittlerin unverfälschter Informationen. Im Gegensatz zur «underhand work» der amerikanischen Gesandtschaftsangehörigen und der «German method of secret propaganda» identifizierte sie den Kern ihrer angeblich ohne versteckte Absichten auskommenden Aufklärungsarbeit in «a very frank exposition of America's war aims and national ideals» und stützte sich dabei auf die «American policy of absolute openness» von Präsident Wilson.¹⁰⁷⁵ Von der Forschung ist dieses Selbstbild weitgehend unkritisch übernommen und im Kontext der *New Diplomacy* verortet worden, die, von Wilson ausgehend, nach Möglichkeit auf einem offenen und kooperativen Regierungshandeln sowie einer aktiven, aufrichtigen und vertrauenswürdigen Informationspolitik basierte.¹⁰⁷⁶ Im erläuterten Zusammenhang verschleierte Whitehouse jedoch ihre Pläne zum Aufbau einer Tarnfirma für ihre Filmpropaganda. Sie tat dies, indem sie der Gegenseite vorwarf, mit einer immensen «buying power» Zeitungen, Theater und Kinos aufzukaufen,¹⁰⁷⁷ und das eigene derartige Vorhaben verschwieg oder leugnete: «We bought no buildings, business, nor persons, and gave no subsidies to enemies or neutrals. Not one United States cent went to gain publicity of any sort in Switzerland in a secret or illegal manner.»¹⁰⁷⁸ Im

1073 Creel 1920, 276, vgl. auch 318, 324.

1074 Whitehouse 1920, 30–33, 93, 151–155, 174

1075 Whitehouse 1920, 104–106, vgl. auch 10, 17, 36, 52, 303, 311.

1076 Hauser 2008, 222, 226, 228; Manning/Romerstein 2004, 320; Wolper 1992, 229–233.

1077 Whitehouse 1920, 162, vgl. auch 145, 157.

1078 Whitehouse 1920, 145 f., vgl. auch 107, 152 f., 165.

Widerspruch zu dieser öffentlichen Darstellung des eigenen Handelns bezeugen Akten der National Archives in Washington, dass Whitehouse auf Vorschlag des Vorgängerunternehmens der Compagnie Générale du Cinématographe ab Februar 1918 versuchte, Gelder in der Höhe von einer halben Million Franken für eine nach aussen hin schweizerisch geführte Firma aufzutreiben, die – nach deutschem Vorbild – zahlreiche Schweizer Kinos aufzukaufen hätte. Diese Firma sollte in allen wichtigen Städten Kinos unter ihre Kontrolle bringen und zusammen mit exklusiven Unterhaltungsfilmern alliierte Propagandawerke verbreiten. Hierzu stand Whitehouse in Kontakt mit Creel und dem Ministry of Information in London, ebenso sollte das Pariser Maison de la Presse in das Unternehmen einbezogen werden. Bis im Juni 1918 war der Plan weit gediehen,¹⁰⁷⁹ wurde aus unbekanntem Gründen letztlich aber nicht verwirklicht.¹⁰⁸⁰ Ob die Briten oder die Franzosen die Compagnie Générale du Cinématographe ab Juni 1918 selbstständig subventionierten, ist nicht definitiv geklärt. Eine solche Unterstützung ist jedoch zu bezweifeln, da die Compagnie zu diesem Zeitpunkt die (ihrerseits undurchschaubare) Kapitalerhöhung vom Mai 1918 bereits hinter sich hatte.¹⁰⁸¹

Dieses Teilkapitel abschliessend, ist auf eine weitere Achse filmpropagandistischer Arbeit einzugehen, die Erfolg versprechend schien, weil sie multilateral angelegt war. Anfang 1918 war unübersehbar geworden, dass in amtlich-deutschen Kinos und in privaten, als deutschfreundlich verdächtigten Etablissements immer wieder Spielfilme (und vereinzelt auch Wochenschauen) aus den USA oder anderen alliierten Staaten vorgeführt wurden. Dies hatte bei den deutschen Propagandatheatern einerseits «taktische Gründe»; man wollte «den amtlichen Charakter dieser Kinos nicht allzusehr in der Öffentlichkeit hervortreten» lassen.¹⁰⁸² Zum anderen wurde es bei fortschreitender Kriegsdauer für die Kinos in der Schweiz zunehmend schwierig, ihre Programme mit attraktiven Filmen zu füllen.¹⁰⁸³

1079 Schreiben von Frédéric Bates, Genf, vom 16.2.1918, an Vira B. Whitehouse, Bern, National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 373–376; [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372; Schreiben von [Vira B. Whitehouse], Paris, vom 19.6.1918, an Film Division, Ministry of Information, London, National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 380–383.

1080 Whitehouse 1920, 107, 153; vgl. auch Wolper 1992, 234.

1081 Siehe Fussnoten 341 und 1061.

1082 Richard Kiliani, Denkschrift: Unsere Filmpropaganda in der Schweiz, [Berlin], 28.3.1918, BArch, R 901, 71975; Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954.

1083 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 14.7.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949; Ein Rückblick, in: Nebelspalter, 43/52 (29.12.1917), o. S.; siehe Kapitel III.7.

Besonders das Angebot des deutschen Propagandaverleihs liess zu wünschen übrig.¹⁰⁸⁴ Zudem dürfte die Internationalität des Kinoprogramms einer Erwartung vieler Zuschauer in der Deutschschweiz entsprochen und für die Kinounternehmen deshalb einen Wert an sich dargestellt haben.¹⁰⁸⁵ Die Praxis deutscher Propagandakinos, Spielfilme aus Feindstaaten zu zeigen, stiess auf alle Fälle nicht nur in Berlin,¹⁰⁸⁶ sondern auch in den Produktionsländern dieser Filme auf harsche Kritik.

Zunächst wurde Frankreich aktiv und erliess am 18. April 1918 ein kurzzeitiges Film-Exportverbot.¹⁰⁸⁷ Für die Schweiz wurde es per 1. Juli wieder aufgehoben: Fortan mussten jedoch alle für den Schweizer Markt bestimmten Filme an die Französische Botschaft in Bern geliefert werden. Die französischen Stellen in der Schweiz liessen die Filmkopien dann den Verleihfirmen zukommen, sofern diese politisch genehm waren und Gleiches für die zu beliefernden Kinobetreiber garantieren konnten. Mit diesem Manöver versuchten die französischen Behörden zu verhindern, dass französische Produktionen in der Schweiz von deutschen Kinos gespielt (und dort mitunter zur Aufwertung von Propaganda-Programmen genutzt) wurden oder illegal ins feindliche Ausland gelangten.¹⁰⁸⁸ Ähnliche Regeln wurden für den Export in andere neutrale Staaten erlassen.¹⁰⁸⁹ Eine erste nachweisliche Wirkung entfaltete die französische Massnahme in der Schweiz Anfang September 1918, als die Pathé-Filiale in Zürich ihre Geschäftsbeziehungen mit dem renommierten Zürcher Kino Orient kündigte, das zu dieser Zeit gerade in deutsche Hand überging.¹⁰⁹⁰

Auf Betreiben Frankreichs trafen sich ab Juni 1918 in Bern Vertreter der britischen, französischen, italienischen und US-amerikanischen Diplomatie und der Propagandadienste in einem Inter-Allied Committee, um derartige Exportrestriktionen auch auf gemeinschaftlicher Grundlage umzusetzen. Das Ziel blieb die Bekämpfung der feindlichen und die Förderung der eigenen Filmpropaganda. Vor allem aber sollten die Unterhaltungsfilme aus den alliierten Staaten nicht mehr deutschen Kinobetrieben dienen, sondern die Verbreitung der eigenen militärischen Filme vorantreiben. Doch die Beratungen gingen schleppend voran und führten zu Unstimmigkeiten zwischen den Verbündeten. Whitehouse, die zusammen

1084 Siehe Fussnote 1040.

1085 Siehe Kapitel II.1 und Fussnote 1230.

1086 Richard Kiliani, Denkschrift: Unsere Filmpropaganda in der Schweiz, [Berlin], 28.3.1918, BArch, R 901, 71975; siehe Fussnote 1848.

1087 Film-Export aus Frankreich, in: Kinema, 8/24 (15.6.1918), 4.

1088 Zum Filmschmuggel siehe Kapitel II.4.

1089 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BArch, R 901, 71967; Montant 1988, 492, 1173f., 1176.

1090 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 9.9.1918, BArch, R 901, 71967.

mit dem War Trade Board der Gesandtschaft auf amerikanischer Seite an den Verhandlungen beteiligt war, verliess diese wütend für einige Zeit.¹⁰⁹¹ Gegensätzliche Ansichten herrschten etwa bei der Frage, ob Filme amerikanischer Provenienz, die über London und Paris gehandelt wurden, als amerikanische, britische oder als französische Filme anzusehen und von welcher diplomatischen Vertretung sie folglich zu kontrollieren seien. Weiter wurde auch darüber gestritten, welche Kinos genau auf schwarze Listen gesetzt und in Zukunft ohne alliierte Filme auskommen sollten: Lichtspieltheater in deutscher Hand oder auch Unternehmen, die Filme aus Feindstaaten zeigten? Oder sollte der Bann lediglich jene Vorstellungen treffen, die einen grösseren Anteil feindlicher Filme enthielten? Die letztgenannte Position schien sich durchzusetzen, erstens weil man merkte, dass zu restriktive Massnahmen die Verbreitung alliierter Filme behindern würden. Zweitens realisierte man, dass die alliierte Stellung in diesem filmwirtschaftlichen Poker gar nicht so stark war, wie ursprünglich angenommen: Die Angebotsknappheit auf dem Schweizer Filmmarkt – hier setzte der alliierte Hebel logischerweise an – war nämlich nicht derart ausgeprägt, dass die Kinobetreiber einfach alle Bedingungen akzeptiert hätten, nur um ihren Zugang zu den alliierten Filmen nicht zu gefährden. Im Oktober 1918 dauerten die alliierten Verhandlungen noch immer an. Der Waffenstillstand vom 11. November erübrigte sie schliesslich.¹⁰⁹²

Mit dem Kriegsende fand eine Verlagerung der agitatorischen Zielsetzungen vom Politischen ins Wirtschaftliche statt. In der Nachkriegszeit ging es den diplomatischen Stellen der verschiedenen Staaten, wenn sie mit «Filmpropaganda» zu tun hatten, vornehmlich noch um Wirtschaftsförderung im Allgemeinen sowie um die Ankurbelung der eigenen Filmwirtschaft. In einem deutschen Bericht von 1919 heisst es etwa: «Die Propa-

1091 Parallel zu den Verhandlungen mit den Alliierten erliess das amerikanische War Trade Board für die Schweiz und andere Staaten eine unilaterale, mit dem französischen Vorgehen vergleichbare Regelung, wonach die zu exportierenden Filme an die diplomatischen Vertretungen zu liefern waren und die Weiterleitung an solche Empfänger ausgeschlossen war, die «directly or indirectly in the interest of the enemy» agierten. In der Schweiz dürfte die Regelung Ende September 1918 eine gewisse Wirkungskraft entfaltet haben (United States War Trade Board, Instructions Regarding Film: Film Circular No. 1, Washington, D. C., 25.9.1918, National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood [Hg.] 1990, 337–345, hier 344; vgl. auch Creel 1920, 257, 281 f.; Whitehouse 1920, 153, 312–316; Wood 1990, xvi, xxv).

1092 Schreiben des War Trade Board, Bern, vom 11.7.1918, an Vira B. Whitehouse, Bern, inkl. Anlage, National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 384–389; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 26.8.1918, BAArch, R 901, 71967; Schreiben des War Trade Board, Bern, vom 11.10.1918, an Vira B. Whitehouse, Bern, inkl. Anlage, National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 393–399; Measures to Be Taken Immediately by the Allies [Memorandum, 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 390–392; Creel 1920, 324; Whitehouse 1920, 151–153; vgl. auch Montant 1988, 1176–1180; Véra y 1995^b, 61.

ganda ist jetzt fast ausschliesslich auf den rein geschäftsmässigen Betrieb übergegangen, zwecks Eroberung des Filmmarktes überhaupt.»¹⁰⁹³ Und Whitehouse, die Abgesandte des amerikanischen CPI, sah wenige Monate nach Abschluss der Kampfhandlungen die Zeit gekommen, sich von der nunmehr wirtschaftlich ausgerichteten Werbearbeit zu verabschieden: «The propaganda struggle turned into new channels, inspired by after-the-war commercial rivalries; and in this new struggle I felt I had no part.»¹⁰⁹⁴

Vergleich und gegenseitige Überschätzung

Ein Vergleich der organisatorischen Ausgestaltung und der quantitativen Errungenschaften der verschiedenen amtlichen Propagandastellen fällt nicht leicht. Gemeinsam ist den für Filmpropaganda zuständigen ausländischen Organisationen in der Schweiz, dass sie den diplomatischen Vertretungen oder direkt dem Aussenministerium des jeweiligen Landes angegliedert waren oder wie im Fall der USA im Umfeld der Gesandtschaft operierten. Eine Parallele findet sich auch im Umstand, dass es wegen der oft komplexen und multiplen Anbindung an verschiedene amtliche Stellen im Heimatland zu internen Konflikten mit teils beträchtlichen Reibungsverlusten kam. Whitehouse wähnte sich zuweilen in einem «fight» mit «American officials» statt mit den Deutschen, derentwegen sie hergekommen sei.¹⁰⁹⁵ Auch dem vom Auswärtigen Amt und der Gesandtschaft zivil geführten Kessler dürften bei seinem Dauerkonflikt mit Hans von Haefens Militärischer Stelle und dem unterstellten BUFA ähnliche Gedanken durch den Kopf gegangen sein (der Auseinandersetzung lagen tiefere Verwerfungen zwischen der politischen und der militärischen Führung Deutschlands zugrunde).¹⁰⁹⁶ Vor diesem Hintergrund trifft die in der deutschen Forschung behauptete «Militarisierung» der Öffentlichkeitsarbeit in den Jahren 1916 und 1917¹⁰⁹⁷ auf die deutsche Filmpropaganda in der Schweiz sicher nicht zu.

1917 exportierte sowohl das BUFA als auch die französische SCA Filme (Vorführkopien) in einer geschätzten Grössenordnung von monatlich

1093 Adolf Müller, Bericht, Bern, 28.11.1919, BArch, R 901, 71970; vgl. auch BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87; Smend, Lichtspielwesen in der Schweiz [Bericht an das Auswärtige Amt], Bern, 5.6.1920, BArch, R 901, 72197. Ich danke Wolfgang Fuhrmann für den Berliner Quellenhinweis.

1094 Whitehouse 1920, 268.

1095 Whitehouse 1920, 87.

1096 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Berlin, 1.10.1917, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 163; Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern/Spiez, 27.5.1918, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 397 f.; vgl. auch Elsig 2013, 386; Elsig 2017, 372–374.

1097 Kreimeier 1992, 31; vgl. auch Ostermann 2000, 45; Riederer 2006, 21.

1000 bis 2000 Metern in die Schweiz.¹⁰⁹⁸ Es fällt indes auf, dass sich die amtlich-deutsche Filmpropaganda durch ihre vertikal integrierten Produktions-, Verleih- und Aufführstrukturen von den Propagandaorganisationen der anderen Länder abhebt, die höchstwahrscheinlich über keine professionellen Verleihfirmen oder Kinos in der Schweiz verfügten und somit die Kinoprogramme nicht direkt kontrollieren konnten. Stattdessen arbeiteten diese Staaten, wie erwähnt, eng mit Schweizer Verleihfirmen zusammen, wobei die USA als bedeutende Krieg führende Macht in der Schweiz erst sehr spät aktiv werden konnte.

Viele historische Aufzeichnungen über die Kräfteverhältnisse der verschiedenen staatlichen Filmstellen in der Schweiz sind quellenkritisch nicht unproblematisch: Filmwirtschaftliche und propagandistische Akteure praktisch aller Konfliktparteien malten in ihren internen Berichten und auch in veröffentlichten Stellungnahmen immer wieder das Schreckgespenst einer übermächtigen gegnerischen Filmpropaganda an die Wand.¹⁰⁹⁹ Dabei wurde die eigene amtliche Tätigkeit mit fremden Aktivitäten verglichen, die in einem viel weiteren Sinne einer gegnerischen Nation irgendwie zugeordnet werden konnten und oft amtliche sowie privatkommerzielle Initiativen umfassten.

Kessler zum Beispiel schrieb in seinem gedruckt vorliegenden Bericht vom Oktober 1918, die Alliierten würden mithilfe gewaltiger amerikanischer Geldmittel «in grösstem Massstabe Kinopropaganda in der Schweiz treiben und insbesondere auch Theater kaufen».¹¹⁰⁰ Man werde sich «also in nicht mehr ferner Zeit einer gewaltigen Ententeorganisation der Kinopropaganda in der Schweiz gegenübersehen, der durch entsprechende Gegen-

1098 Genauere Angaben sind nicht zu eruieren. Wahrscheinlich schickten BUFA und SCA Filme in ungefähr dem gleichen Umfang in die Schweiz (div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969; Montant 1988, 493 f.; Véray 1995^b, 63).

1099 Kriegsfilm in England und Frankreich, in: Kinema, 5/50 (18.12.1915), 4 f.; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 8.9.1916, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, PA AA, R 122.982; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 14.7.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949; BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87; Schreiben von Frédéric Bates, Genf, vom 16.2.1918, an Vira B. Whitehouse, Bern, National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 373–376; V., Devant l'écran: alerte n° 1, in: Le Temps (Paris), 23.3.1918, 3; Richard Eichberg, Filmpropaganda: Was Deutschland einzuholen hat, in: 8 Uhr-Abendblatt der National-Zeitung, 3.7.1918, abgedruckt in: Wedel 2007, 61 f.; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 9.9.1918, BArch, R 901, 71967; Der deutsche Film für das Ausland, in: Der Kinematograph, 12/620 (20.11.1918), o.S.; [Kessler 1918], 25–35; Creel 1920, 276, 318; Whitehouse 1920, 151, 157; vgl. auch Horne/Kramer 2004, 367; Montant 1988, 1009 f., 1180. Solche tendenziösen Quellenaussagen sind zum Teil ungefiltert in die Forschungsliteratur gelangt (Büttner/Dewald 2002, 184 f.; Elsig 2014^b, 308; Elsig 2014^c, 96 f.; Elsig 2017, 377; Grupp 1994, 817; Montant 1988, 1009 f., 1175; Schubert 1980, 92, 107, 108, 109; Véray 1995^b, 60).

1100 [Kessler 1918], 33.

massregeln entgegenzutreten jetzt die letzte Gelegenheit geboten ist».¹¹⁰¹ Auf US-amerikanischer Seite dagegen hiess es in einem Memorandum von Anfang 1918 über das deutsche Propagandavorhaben: «The plan is of course to control all the cinema houses so as to give Germany a monopoly».¹¹⁰²

Ein weiterer Topos der Feindbeobachtung im Bereich der Filmpropaganda war die Behauptung, dass die Gegenseite in der Lage sei, ihre Filme zu unschlagbar günstigen Konditionen, wenn nicht gar kostenlos, auf den Markt zu werfen.¹¹⁰³

Die Quellenlage zu den für amtliche Filme tatsächlich bezahlten Preisen ist äusserst prekär. Nachweisen lässt sich immerhin, dass Kesslers Verleih in der Schweiz für reguläre BUFA-Kopien 1917 umgerechnet gut 0.70 Franken pro Meter an das BUFA abzuliefern hatte. Das war ein üblicher Filmhandelspreis.¹¹⁰⁴ In Ausnahmefällen wie beim publikumswirksamen Film GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA), der durch eine private deutsche Firma vertrieben wurde, konnte der Preis sogar auf über das Dreifache ansteigen.¹¹⁰⁵ Für Schweizer Kinobetreiber kosteten die aktuellen amtlichen Kriegsfilm aus Deutschland regulär 0.08 Franken pro Meter und Spielwoche. Das lag im unteren Bereich normaler Preise.¹¹⁰⁶ Auch Kinos, die im Besitz der deutschen Propagandaorganisation waren, hatten für die amtlichen Filme (möglicherweise einen reduzierten Betrag) zu bezahlen.¹¹⁰⁷ Desgleichen waren auch bei den Alliierten die Filme in Wirklichkeit nicht kostenlos zu bekommen. Glaubt man der Werbung von Genfer und Zürcher Kinos, war die Miete für britische Filme wie THE BATTLE OF THE SOMME sogar sehr hoch.¹¹⁰⁸

1101 [Kessler 1918], 35.

1102 [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372.

1103 Schreiben von Jean Speck, Zürich, vom 8.7.1916, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71946; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 26.9.1916, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71946; BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 14.5.1918, BArch, R 901, 71956; Creel 1920, 275; vgl. auch Büttner/Dewald 2002, 184; Montant 1988, 1010, 1180; Schubert 1980, 108; Véray 1995^b, 61.

1104 Siehe Kapitel II.4.

1105 Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 2.5.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71948; vgl. auch Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 14.5.1918, BArch, R 901, 71956; siehe Kapitel III.4.

1106 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 8.10.1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 30.12.1916, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, 12.5.1917, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein.

1107 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 9.8.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949.

1108 Au Grand Cinéma, in: La Semaine à Genève, 15.5.1917, 8; Inserat, in: Nebelspalter, 43/26 (30.6.1917), 3. Hohe Verleihpreise in der Schweiz würden zur nachweislichen britischen Hochpreispolitik unter anderem für THE BATTLE OF THE SOMME in den Nie-

Die Gründe für Übertreibungen der erwähnten Art liegen auf der Hand. Zum einen stammten die Schreckensszenarien einer angeblichen gegnerischen Überlegenheit in Sachen Filmpropaganda von Vertretern der Filmindustrie, die sich damit den eigenen Behörden andienten und hofften, im Rahmen nationaler Propagandaprojekte beschäftigt zu werden. Zum anderen handelte es sich um interne Dokumente, in denen Propagandisten mittels alarmistisch abgefasster Berichte über die vermeintlich stärkere Feindpropaganda wohl gezielt die eigene Arbeit bei den vorgesetzten Stellen zu legitimieren und so ihre finanzielle Ausstattung zu sichern oder auszubauen suchten.¹¹⁰⁹ Schliesslich gab es auch öffentliche Kampagnen mit wirtschaftlichem oder politischem Hintergrund, auf die ich im Verlauf dieses Kapitels noch genauer eingehen werde.

Als resümierende Einschätzung der verschiedenen amtlichen Filmaktivitäten in der Schweiz mag Joseph Langs Urteil von 1917 dienen. Er besass den bedeutenden Zürcher Filmverleih Iris-Films sowie ein Kino in Zürich und war bis ins Vorjahr Präsident des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands gewesen. Lang informierte im Dezember die Schweizer Behörden ziemlich detailliert über die ausländischen Aktivitäten und war der Ansicht, Deutschland dominiere die Filmpropaganda in der Schweiz, gefolgt von Österreich-Ungarn und Frankreich. Lang kannte die Verhältnisse auf dem Schweizer Filmmarkt gut und warnte die eidgenössischen Behörden aufgeregt vor einer deutschen Übermacht im Schweizer Kinogeschäft. Mit seiner vertraulichen Informationstätigkeit vertrat Lang seinerseits zwar kommerzielle Interessen – als unabhängiger Verleiher und Kinobetreiber hatte er wohl Angst vor der Konkurrenz einer zu mächtigen, vertikal integrierten deutschen Propagandaorganisation –, politisch aber ist er durchaus als einigermassen «neutral» einzuschätzen, wie er selbst

derlanden passen. In London war man nämlich der Auffassung, dass ein teuer erstandener Propagandafilm von den Kinobetreibern auch intensiv erworben und ausgewertet würde, was ja auch dem Interesse der Propagandaverantwortlichen entsprach (Dibbets/Groot 2010, 446 f.). Nebenbei erwähnt: Auch der einzige Schweizer Propagandafilm *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs), der auf Veranlassung der Armee von einer kommerziellen Filmproduktionsfirma hergestellt und zur Verwertung an den Filmverleih Adors verkauft wurde, war im Verleih recht teuer. Branchenvertreter, denen womöglich das lukrative Geschäft entgangen war, beklagten sich darüber, dass «die Mietpreise für den Film ganz ausserordentlich hohe» seien. Deshalb protestiere man energisch dagegen, dass «ein schweizerischer Militärfilm [...] zum Gegenstand eines Spekulationsobjektes gemacht und für das Volk [...] besonders teuer zu besichtigen» sein werde (Victor Zwicky, Eine ungerechtfertigte Filmspekulation, in: *Kinema*, 8/12 [23.3.1918], 4).

1109 Nach dem Krieg wurde auf deutscher Seite, etwa von Ludendorff, ebenfalls aus durchsichtigen Gründen eine Mitverantwortung der überlegenen gegnerischen Propaganda an der Kriegsniederlage behauptet (Longerich 1987, 69 f.; Ross 2008, 204–213; vgl. auch Montant 1988, 1507; Rother 1995, 139; Schieder/Dipper 1984, 100–106).

betonte.¹¹¹⁰ Auch wenn Lang die Macht der deutschen Filmpropaganda überzeichnete und die französischen Aktivitäten eine Spur zu harmlos darstellte, ist es wohl richtig, ab 1917 von einer Führungsrolle Deutschlands auszugehen. Die Propagandisten Frankreichs und der Donaumonarchie hinkten jedoch nicht allzu weit hinterher. Zumal sie, anders als ihre deutschen Konkurrenten, in der gesamten Schweiz aktiv waren.¹¹¹¹

Im Endeffekt stellt sich dennoch die Frage, wie gut die verschiedenen filmwirtschaftlichen und propagandistischen Akteure über die Aktionen der ausländischen beziehungsweise der jeweils gegnerischen Propagandastellen informiert waren. War bei den genannten Übertreibungen also wirklich immer nur Absicht im Spiel?

Die Informationen, die Lang Ende 1917 den eidgenössischen Behörden zukommen liess, waren einigermassen akkurat. So nannte er zum Beispiel alle Schweizer Kinos im deutschen Einflussbereich mit Namen. Allerdings schrieb er einen Teil dieser Lichtspielhäuser fälschlicherweise der Zürcher Nordischen Films Co. zu statt dem deutschen Staat. Auch war Lang der Ansicht, dass die amtliche Propaganda Deutschlands auf das Engste mit der Nordischen zusammenarbeite, was zu diesem Zeitpunkt genau genommen nicht zutraf. In Wirklichkeit waren Kaderleute der Nordischen damals lediglich auf privater Basis für Kessler tätig.¹¹¹²

Ebenso verfügte Whitehouse über eine Liste mit Kinonamen, die angeblich unter amtlich-deutscher Kontrolle standen. Auch diese Liste gab einen realistischen Eindruck vom deutschen Kinobesitz in der Schweiz, enthielt im Detail aber Fehler.¹¹¹³

Auf der anderen Seite war auch Berlin klar, dass die Bemühungen zur Verschleierung der organisatorischen Ausgestaltung deutscher Propaganda in der Schweiz im Grunde vergebens waren. Ein Untersuchungsbericht vom März 1918 hielt fest, der «amtliche Charakter» der Kessler'schen Kinos sei «heute in der Schweiz jedem halbwegs Kundigen bekannt». Des Weiteren trete durch den Einsitz von Amtspersonen im Vorstand der Ufa

1110 Schreiben von Joseph Lang, Zürich, vom 18.12.1917, an die Handelsabteilung, Eidgenössisches Politisches Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*; vgl. auch Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*.

1111 Elsig kommt zu einer ähnlichen Einschätzung (Elsig 2014^f, 95 f.; Elsig 2017, 371, 375, 378). Was die Anfänge amtlicher Filmpropaganda in den Jahren 1915 und 1916 betrifft, waren Österreich und Frankreich früher in der Schweiz präsent als Deutschland. Und mit *BRITAIN PREPARED* stammte der erste grosse Kriegsfilm, der hierzulande aufgeführt wurde, aus Grossbritannien (siehe Kapitel III.7).

1112 Siehe Fussnoten 1036 und 1123.

1113 [Vira B. Whitehouse?], *Swiss Cinemas*, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372, hier 370 f.

die staatliche Beteiligung «so stark in Erscheinung, dass es ausgeschlossen erscheint, sie [die Ufa] noch als rein privates Unternehmen der Öffentlichkeit und dem Auslande gegenüber gelten zu lassen».¹¹¹⁴ Später war die Rede davon, dass das in der Ufa steckende Regierungskapital auch in der Schweiz ein «öffentliches Geheimnis» sei.¹¹¹⁵

Gelegentlich kam es jedoch zu gröberen Missverständnissen. Die peinlichste Fehleinschätzung in Sachen feindlicher Propagandaaktivitäten leisteten sich die Deutschen selbst. Als ab Sommer 1918 ein gewisser Adelardo Fernández Arias in der deutschsprachigen und vor allem in der französischsprachigen Schweiz zahlreiche Kinos aufzukaufen begann, machte sich unter Kesslers Propagandaleuten Nervosität breit. Der spanischstämmige Arias war Journalist und musste in seinen Dreissigern auf eine durchweg erfolglose Karriere als Regisseur und Schauspieler zurückblicken.¹¹¹⁶ Die deutschen Propagandisten waren überzeugt, dass Arias mit einer «französischen Spezial-Propaganda» betraut war: Die Gegenpartei habe ihm «den Auftrag» gegeben, «unter seinem Namen Theater zu kaufen».¹¹¹⁷ Wöchentlich berichteten Kesslers Leute über neue Kinos nach Berlin, die in rascher Folge in Arias' Hände fielen.¹¹¹⁸ Doch im Oktober 1918 wandte sich dieser angebliche Agent der Entente mit einem Verkaufsangebot überraschend an die Deutschen.

So stellte sich heraus: Arias hatte einige Zeit zuvor offenbar vernommen, dass sowohl von deutscher Seite wie von Adors Compagnie Générale du Cinématographe S.A. eine grosse Nachfrage nach Kinos bestand, und darin ein gutes Geschäft gewittert. Das Geld für die spekulative Investition in der Höhe von knapp einer halben Million Franken kam von seiner Freundin, die aus einer wohlhabenden Magdeburger Familie stammte, gerade volljährig geworden war und nun über beträchtliche Mittel verfügte. Vom Kinogeschäft hatte Arias jedoch keine Ahnung und mit organisatorischem Geschick war er auch nicht gerade gesegnet. Viele der auf der Basis eines Abzahlungsvertrags oder langfristiger Mietverträge übernommenen Lichtspielhäuser lagen nämlich in der Provinz und liefen schlecht. Mit je-

1114 Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz/Liste der Kinotheater in der Schweiz [Geheimerbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954.

1115 Richard Kiliani, Aktennotiz, Berlin, [ca. 1919], BArch, R 901, 71970.

1116 Arias sei ein «absolut talentloser kleiner Schauspieler» und seine Filme, die «an Qualität das Schlechteste und Widersinnigste darstellen, das die internationale Filmproduktion seit zehn Jahren hervorgebracht hat», würden «nirgends in der Welt gespielt», so zumindest die Ansicht eines Angestellten Kesslers (Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 26.8.1918, BArch, R 901, 71967).

1117 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 26.8.1918, BArch, R 901, 71967.

1118 [Curt von Unruh?], Wochenbericht, Bern, 2.9.1918, BArch, R 901, 71967; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 9.9.1918, BArch, R 901, 71967.

dem Monat verschlangen die Kinos Unsummen. Im Oktober stand Arias' gut ein Dutzend Etablissements umfassendes Unternehmen vor dem Zusammenbruch. Er musste die Kinos dringend loswerden.

Für die Filetstücke des zweifelhaften Kinoimperiums, die Lichtspieltheater Lumen und Royal Biograph in Lausanne sowie das Trianon in Genf, zeigten die deutschen Propagandastrategen grosses Interesse, weil sie mit diesen Häusern in der Westschweiz endlich hätten Fuss fassen können. Doch die zuständigen Stellen in Berlin waren Ende Oktober, Anfang November 1918 innert nützlicher Frist nicht mehr entscheidungsfähig. Das Deutsche Kaiserreich war in Auflösung begriffen, in Kiel riefen bereits die Matrosen zum Aufstand.¹¹¹⁹

Fallstudie: Die Pressekampagne gegen Ernest Franzos von 1917/1918

Das Wettrüsten beim Aufbau der einander feindlich gesonnenen Propagandaorganisationen in der Schweiz wurde von publizistischen Scharmützeln begleitet. Dabei berichtete die schweizerische Presse über die Arbeit der alliierten Filmpropaganda vergleichsweise zurückhaltend. Öffentliche Kritik an der filmischen Propaganda Frankreichs oder Italiens zielte meist auf konkrete Filme oder schien in Texten auf, die sich gegen die Umtriebe aller Kriegsparteien wandten.¹¹²⁰ Eine Ausnahme war die ungewollte Publizität für den Amtsantritt der amerikanischen Propagandachefin in der Schweiz. Als sich Vira Whitehouse im Januar 1918 auf dem Weg nach Europa befand, berichteten – wahrscheinlich auf Grundlage amerikanischer Pressemeldungen – schweizerische Zeitungen (unter ihnen vor allem deutschfreundliche Blätter), dass schon bald ein Herr Whitehouse hierzulande amerikanische Propagandaaufgaben übernehmen werde. Die US-Gesandtschaft dementierte umgehend und liess verlauten, dass die Frauenrechtlerin Vira Whitehouse im amtlichen Auftrag in Frankreich, Grossbritannien und der Schweiz die Frauenfrage untersuche. Im unwahren Kommuniqué hiess es weiter: «Es ist weder jetzt, noch war es jemals die Politik der Vereinigten Staaten, überredende Tätigkeit in einem fremden Lande zu entwickeln. Sie stützen sich ganz auf die offene und ehrliche Darstellung ihrer Ziele.»¹¹²¹

1119 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BACh, R 901, 71967; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 15.10.1918, BACh, R 901, 71968; Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 23.11.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, BACh, R 901, 71968;

1120 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 6.5.1917, o.S.; siehe Kapitel III.3.

1121 Amerikanische Propaganda, in: Neue Zürcher Zeitung, 26.1.1918, o.S.; vgl. auch Whitehouse 1920, 6–21; Wolper 1992, 229.

Ganz anders wurde die deutsche Propaganda wahrgenommen. Tatsächliche oder vermeintliche deutsche Propagandaorganisationen in der Schweiz gerieten in den Jahren 1917 und 1918 wiederholt ins Visier der schweizerischen und internationalen Publizistik. Ernest Franzos, ein heute vergessener, damals bedeutender Akteur im Schweizer Kinogewerbe, geriet dabei ins mediale Kreuzfeuer. Und wie sich zeigen wird, konnten publizistische Angriffe auch ganz reale Gefahren bergen.

Franzos stammte aus Wien. 1911 stieg er in Genf ins Kinogeschäft ein, betrieb dort ab 1914 zusätzlich die Verleihfirma Schweizerische Filmgesellschaft und war im Verbandswesen aktiv. Nachdem er bereits mit seinem Genfer Verleih die dänische Nordisk-Produktion in der Schweiz vertrieben hatte, übernahm er im Februar 1916 die Leitung der kurz zuvor gegründeten schweizerischen Geschäftsstelle der Firma mit Sitz in Zürich.¹¹²² Wahrscheinlich ab Februar 1917 fungierte Franzos nebenher auch als Strohmann für Kesslers Lichtspiel A.-G. Er tat dies wohl im Auftrag seines Berliner Vorgesetzten bei der Nordischen Films Co., David Oliver, der privat an der Lichtspiel A.-G. beteiligt war.¹¹²³

Der Skandal um Franzos begann im August 1917 mit einer Attacke der Pariser Filmzeitschrift *Hebdo-Film*. Das Branchenblatt warf der Nordischen, die schon vor Längerem als «purement boche» enttarnt worden sei, und Franzos, ihrem Zürcher «agent», vor, italienische Filme für die Schweiz zu erwerben und diese dann über Deutschland illegal auf den niederländischen Markt zu bringen. Bei dieser Kampagne, die ursprünglich wohl im wirtschaftlichen Interesse französischer Firmen gestartet wurde, liess es sich *Hebdo-Film* auch nicht entgehen, auf das lange Vorstrafenregister von Franzos (er hatte angeblich mehrere Jahre im Gefängnis gesessen)¹¹²⁴ hinzuweisen.¹¹²⁵ Das Schweizer Branchenblatt *Kinema* wies die «schändlichen Verleumdungen über Herrn Franzos», der sich «allsei-

1122 Inserat, in: *Kinema*, 4/24 (6.6.1914), 12; Inserat, in: *Kinema*, 6/6 (12.2.1916), 6f.; siehe Kapitel II.2, II.4 und II.5.

1123 Schreiben der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Berlin, vom 30.7.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71197; Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 30.10.1917, an Harry Graf Kessler, Bern, inkl. Anlage BArch, R 901, 71199; Vertrag zwischen Otto Fürstner und David Oliver [Auszug], Berlin, 1917, PA AA, Bern 1378; siehe Fussnote 342.

1124 Als das Auswärtige Amt im Oktober 1919 das mit den amtlichen Stellen schlecht kooperierende Management der Zürcher Nordischen, die zwischenzeitlich von der Ufa übernommen wurde, in die Zange nahm, wurde auch von deutscher Behörden-seite behauptet, Franzos habe in seinem Vorleben zwei mehrjährige Gefängnisstrafen verbüsst (Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Aktennotiz, Berlin, 11.10.1919, BArch, R 901, 71976).

1125 André de la Reusse, *Encore la Nordisk*, in: *Hebdo-Film*, 2/34 (25.8.1917), 22; vgl. auch [André de la Reusse], *L'affaire de la Nordische*, in: *Hebdo-Film*, 2/35 (1.9.1917), 20f.; [André de la Reusse], *Nordiskouillonades*, in: *Hebdo-Film*, 2/41 (13.10.1917), 16.

tig der besten Sympathien erfreut», indessen zurück.¹¹²⁶ Womöglich liessen die zahlreichen Inserate, die Franzos in diesen Wochen in *Kinema* platzierte, es der Zeitschrift nicht allzu schwerfallen, sich auf die Seite des Angegriffenen zu schlagen.

Einige Monate später, die Kinoaufkäufe von Kesslers Strohmännern hatten sich in der Zwischenzeit herumgesprochen, ging die Debatte um die Nordische und Franzos in eine zweite Runde. Im Vergleich zu 1917 waren die medialen Angriffe im Frühling 1918 nunmehr stärker politisch geprägt: Die Nordische in Zürich, deren Leiter sich ironischerweise Franzos nenne, habe das Schweizer Lichtspielwesen der gegen Frankreich gerichteten deutschen Propaganda dienstbar gemacht, indem die Gesellschaft in der Deutschschweiz und in der Romandie über dreissig Kinos erworben habe.¹¹²⁷ Diese Nachricht schwappte sogleich nach Frankreich zurück und unterstützte dort Forderungen nach verstärkten Propagandaanstrengungen.¹¹²⁸ Inhaltlich war die Meldung mehrfach falsch: Der deutsche Staat war im Besitz von elf Kinos und die Nordische ihrerseits hielt mit dem Zürcher Orient gerade mal ein Edelkino. Auch konnte die Nordische zu diesem Zeitpunkt nicht zu Recht als deutsches Propagandaunternehmen bezeichnet werden, auch wenn deren Zürcher Angestellte Oliver und Franzos nebenher für Kessler arbeiteten und die Berliner Übernahmeverhandlungen mit dem dänischen Eigentümer Ole Olsen bereits weit gediehen waren. Es war schliesslich der *Neuen Zürcher Zeitung* vorbehalten, das Firmengeflecht um Kessler und Franzos sowie die Übernahme der Nordischen durch die Ufa (Juni/Oktober 1918) zu enthüllen und weitgehend korrekt darzustellen.¹¹²⁹

Die Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts in Berlin bekam im Sommer 1918 von der öffentlichen Debatte in der Schweiz Wind und erkundigte sich besorgt darüber bei Kessler. Dieser erkannte die Schädlichkeit der öffentlichen Auseinandersetzung um Franzos und liess über die Gesandtschaft nach Berlin antworten: «Direktor Franzos steht nicht in meinen Diensten. Er war [...] allerdings mit uns in Beziehungen.»¹¹³⁰ Weiter hiess es im Schreiben, dass Franzos' Vorgesetzter bei der Nordischen (David Oliver), Kessler und die Gesandtschaft übereingekommen seien, «in unauffälliger Weise Direktor Franzos zu beseitigen», ihn «in nicht zu ferner Zeit» aus der Schweiz «zu entfernen».

1126 Erwin Lorenz, Die Nordische Filmkompagnie in Zürich, in: *Kinema*, 7/38 (29.9.1917), 7.

1127 La propagande allemande par le cinéma, in: *La Tribune de Genève*, 7.4.1918, 3; Le cinéma et la propagande, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 10.4.1918, 8.

1128 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 14.5.1918, BArch, R 901, 71956.

1129 Aus der Film- und Kinematographenindustrie, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.6.1918 und 2.6.1918, o.S.; Ausländische Firmen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.10.1918, o.S.

1130 Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 24.7.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71967.

Was auch immer diese bedrohliche Aussage genau bedeuten mochte, für Franzos war es jedenfalls ein Glück, dass er Österreicher war. So kam eine Massnahme nicht in Betracht, die beim deutschstämmigen und in Zürich ansässigen Filmhändler Ernst Wilhelm Flegel vom BUFA zur gleichen Zeit erwogen wurde. Flegel hatte in Zürich die Transatlanta Film Gesellschaft gegründet und sich mit seiner im Grunde unbedeutenden «Deutschen Unternehmung» in Werbeanzeigen derart wichtig gemacht, dass in Film- und Kinokreisen die Gerüchteküche zu brodeln und die Schweizer Branchenvertreter über eine neue amtlich-deutsche Unternehmung zu spekulieren begannen.¹¹³¹ Zusätzlichen öffentlichen Ärger neben den Angriffen auf Franzos wollten und konnten sich die deutschen Stellen in Bern und Berlin nun wirklich nicht leisten. Man setzte deshalb kurzerhand Hebel in Bewegung, um «Herrn Flegel zum Heeresdienst heranzuziehen».

Sowohl Flegel als auch Franzos sind mit dem Leben beziehungsweise ihrem Job davongekommen, denn von beiden finden sich im Zürich der Nachkriegszeit einige Spuren. Flegel führte seine Verleihgeschäfte in Zürich fort. Franzos blieb mindestens noch bis Ende 1918 bei der Nordischen/Ufa und in den Jahren 1919 und 1920 betrieb er ebenfalls einen eigenen kleinen Filmverleih in Zürich. Später, in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre, arbeitete er in Deutschland als Produktionsleiter für Lothar Stark, eine Bekanntschaft aus Zürcher Tagen. Wie Franzos war auch Stark als deutscher Strohmann für Kessler tätig gewesen.¹¹³²

Öffentliche Wahrnehmung der (deutschen) Propaganda

Die mediale Affäre um Franzos war sowohl Anstoss als auch Bestandteil einer umfassenderen öffentlichen Auseinandersetzung: der Rede von der angeblich übermächtigen deutschen Filmpropaganda in der Schweiz. Eine wesentliche Mitverantwortung für diese Auseinandersetzung lag natürlich beim tatsächlichen Ausbau der Infrastruktur deutscher Filmpropaganda in Deutschland und in der Schweiz von 1917.

Entwicklungen wie die Gründung der Ufa oder der Aufkauf deutschschweizerischer Kinos wurden von der Schweizer Branchenpresse anfänglich nüchtern registriert. Praktisch kritiklos und ohne die Hintergründe von Stroh Männern auszuleuchten, berichtete *Kinema* regel-

1131 Schreiben von Oberstleutnant von Gillhausen, Berlin, vom 6.7.1918, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71967; vgl. auch Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 25.3.1918, BArch, R 901, 71954.

1132 Inserat, in: *Kinema*, 8/50 (21.12.1918), 9; Filmportal.de, <http://www.filmportal.de> (1.10.2013); siehe Kapitel II.4.

mässig über Handänderungen von Kinobetrieben. Nur einmal hiess es andeutungsvoll, Lichtspieltheater seien «zur Zeit [...] sehr beliebt und gesucht».¹¹³³

Ab September 1917 erschienen dann in der Schweiz und in den Ententestaaten vereinzelt, äusserst kritische Berichte zu den deutschen Propagandaaktivitäten auf Schweizer Gebiet. Die wahrscheinlich mit alliierten Geldern unterstützte *Freie Zeitung*¹¹³⁴ in Bern erinnerte ihre Leser an den amtlichen Charakter des BUFA; das britische Blatt *Kinematograph and Lantern Weekly* vermeldete den feindlichen Besitz von drei Vierteln aller grosser Lichtspieltheater in der Schweiz und die französische Presse berichtete (zu Recht) darüber, dass die Mittelmächte heimlich feindliche Filme aufkauften.¹¹³⁵ Seinen Höhepunkt erreichte der internationale öffentliche Aufschrei über den deutschen Vormarsch im Bereich der Filmpropaganda von März bis Mai 1918. Die französische *Le Temps* zum Beispiel gab die Gründung der Ufa unter staatlichem Patronat und den Kauf schweizerischer Kinos im Rahmen einer angeblich perfektionierten und überaus wirkungsmächtigen deutschen Propagandaarbeit bekannt und forderte eine «contre-attaque énergique».¹¹³⁶ Dem Autor ging es aber nicht alleine um das Gespenst der politischen Indoktrination. Sein Beitrag verfolgte ebenso eine wirtschaftspolitische Argumentationslinie, wie dies angesichts des erwarteten Kriegsendes viele Texte taten. Die bedrängte Stellung der französischen Filmindustrie auf dem internationalen Markt vor Augen, eröffnete *Le Temps* düstere Zukunftsaussichten:

Demain, lorsque nous voudrions exporter un peu de pensée, d'art ou de rêve français, nous nous heurterons non seulement à l'éditeur germanique dont l'abondante production nous fermera le marché, mais encore aux innombrables exploitants germanisés qui écarteront systématiquement nos films et réserveront leur écran à ceux que leur enverra l'Allemagne.

1133 Mephisto, Zürcher Chronik, in: Kinema, 7/20 (19.5.1917), 6; vgl. auch Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, in: Kinema, 6/47 (25.11.1916), 34; Kinoverkauf, in: Kinema, 7/26 (30.6.1917), 6; Radium-Kino, Zürich, in: Kinema, 7/40 (13.10.1917), 12; Theater-Verkäufe, in: Kinema, 7/46 (24.11.1917), 13; G. Borle, Verbands-Nachrichten, in: Kinema, 8/8 (23.2.1918), 1; Universum-Film Akt.-Ges. Berlin, in: Kinema, 8/11 (16.3.1918), 4f.; Vom deutschen Filmtrust, in: Kinema, 8/33 (17.8.1918), 3.

1134 Elsig 2014^ε, 100; Montant 1988, 1108 f.

1135 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 13.9.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71949; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 24.10.1917, BArch, R 901, 71951; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 2.1.1918, BArch, R 901, 71952; siehe Kapitel III.3.

1136 V., Devant l'écran: alerte n° 1, in: Le Temps (Paris), 23.3.1918, 3. Ein ähnlicher Text erschien im Juni 1918 in der italienischen Branchenpresse (Erich von Prittwitz und Gaftron, Wochenbericht, Bern, 22.6.1918, BArch, R 901, 71967).

Parallel dazu wärmten schweizerische und ausländische Blätter, wie erwähnt, die Affäre um Franzos und die Nordische auf. Und die *Gazette de Lausanne* behauptete am 5. Mai 1918 (zu Unrecht), die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. (DLG) arbeite in der Schweiz unter der Hand und zeige hierzulande «films destinés à faire une propagande intense en faveur de la culture et de l'industrie allemande». ¹¹³⁷ Der Beitrag schliesst mit dem Aufruf, es sei eine nationale Pflicht berufener Kreise und der gesamtschweizerischen Presse, die Bevölkerung auf diese drohende Gefahr aufmerksam zu machen, bevor es zu spät sei.

Diese medialen Angriffe waren den deutschen Propagandisten ein Dorn im Auge. ¹¹³⁸ Auf ihre Ängste vor einer öffentlichen Thematisierung der Rollen Franzos' und Flegels bin ich eingegangen. Auch die übrigen Zeitungsberichte, die ohne die Personalisierung der verhassten deutschen Filmpropaganda auskamen, wurden von den Arbeitsstellen der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern überraschend genau registriert und oft besorgt nach Berlin weitergegeben. Als die Debatte im Juli 1918 noch immer heiss lief, berichtete ein Untergebener Kesslers ans Auswärtige Amt, dass «die Öffentlichkeit keine Gelegenheit vorübergehen lässt, ohne uns eins am Zeuge zu flicken» und dass folglich «jeder Anlass vermieden werden muss, der den bestehenden Vermutungen neu Nahrung gibt». ¹¹³⁹

Schon einige Wochen zuvor hatten Kesslers Leute einen Massnahmenplan zur Abwehr der «Campagne gegen unsere Unternehmungen» entwickelt: Um den «Angreifern» die Möglichkeit zu nehmen, im Branchenblatt *Kinema*, «als dem geeignetsten Organ», den «Feldzug» gegen Ufa und DLG «breitzutreten», sprach man «privat» mit dem Chefredak-

1137 La propagande allemande par le cinéma, in: *Gazette de Lausanne*, 5.5.1918, o.S.

1138 Das betrifft sowohl die ententefreundlichen Zeitungsartikel über die deutsche Filmpropaganda in der Schweiz als auch die Äusserungen, die sich auf eine geistige oder wirtschaftliche «Überfremdung» des schweizerischen Kinowesens beriefen und im Folgenden behandelt werden.

1139 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 22.7.1918, BACh, R 901, 71967; vgl. auch Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 13.9.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BACh, R 901, 71949; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.10.1917, BACh, R 901, 71950; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 24.10.1917, BACh, R 901, 71951; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 2.1.1918, BACh, R 901, 71952; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 9.4.1918, BACh, R 901, 71955; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 14.5.1918, BACh, R 901, 71956; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 14.5.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BACh, R 901, 71956; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.6.1918, inkl. Anlage, BACh, R 901, 71967; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 22.6.1918, BACh, R 901, 71967; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BACh, R 901, 71967; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BACh, R 901, 71967; [Erich von Prittwitz und Gaffron?], Wochenbericht, Bern, 24.12.1918, BACh, R 901, 71969.

tor des Blattes.¹¹⁴⁰ An dieser Besprechung stellten die deutschen Beamten der Schweizer Filmzeitschrift unter der Bedingung, dass «scharfe Einsendungen und Eigenartikel zu diesem Thema vermiede[n]» würden, eine «engere geschäftliche Verbindung hinsichtlich der Zuteilung von Inseraten» mit mehreren deutschen Filmunternehmen in Aussicht. Parallel hierzu schlug Kesslers Abteilung den Berliner Stellen vor, nicht nur den zur Ufa gehörenden Firmen, sondern auch weiteren deutschen Filmproduzenten «in vertraulicher Form» die «Insertion in diesem Blatte» nahezu legen. Die Idee, über eine grosszügige Anzeigenzuteilung auf das Branchenblatt gezielt Einfluss zu nehmen, wurde jedoch nicht umgesetzt, was bei der Durchsicht der in dieser Zeit tatsächlich veröffentlichten Inserate klar wird.¹¹⁴¹

Neben diesem Beeinflussungsversuch und der angestrebten «Eliminierung» der Herren Franzos und Flegel sind andere öffentlichkeitswirksame Gegenmassnahmen aus den Quellen nicht ersichtlich. Offenbar standen die deutschen Propagandastellen ihrem Outing durch die schweizerische und internationale Presse machtlos gegenüber.

Der «Schweizerfilm» als utopischer Gegendiskurs und als kinematografische Praxis

Der soeben zitierte, in der *Gazette de Lausanne* vom 5. Mai 1918 veröffentlichte Text gegen die DLG ist interessant, denn er erschien zwei Tage später auch in der *Neuen Zürcher Zeitung*, dort unmissverständlich als Eingabe des Verbands der Schweizerwoche gekennzeichnet. Die Schweizerwoche war eine von der Neuen Helvetischen Gesellschaft initiierte, ab 1917 jährlich wiederkehrende Publicity-Aktion zur Förderung der nationalen Industrie und des Gewerbes im Kampf gegen internationale Konkurrenz und die wirtschaftliche Abhängigkeit vom Ausland: Begleitet von publizistischen Massnahmen, wurden jeweils während einer Woche in den Schaufenstern von Tausenden von Verkaufsgeschäften einheimische Produkte speziell präsentiert.¹¹⁴² In der *Neuen Zürcher Zeitung* war die dort wohl im Original abgedruckte Einsendung der Schweizerwoche weniger scharf formuliert und die Stossrichtung gleichzeitig ausgewogener als in der *Gazette de Lausanne*. Die Deutschschweizer Version sprach nicht von Filmen für die intensive Propaganda, sondern von «deutsche[n] Spiel-, Kultur-, Industrie-

1140 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.6.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967.

1141 Gleiches gilt für das «Projekt», das Schweizer Branchenblatt *Kinema* «anzukaufen», das «unsererseits früher einmal [...] ventiliert wurde» (Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.6.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967).

1142 Guanzini/Wegelin 1989, 65–67; vgl. auch Kury 2003, 48 f.

und Verkehrsfilm[e]n».¹¹⁴³ Ausserdem wandte sich der Text in der *Neuen Zürcher Zeitung* gegen eine unzulässige Beeinflussung durch das Ausland im Allgemeinen und erwähnte neben den deutschen, wenn auch knapper, französische und britische Propagandaaktivitäten. Diese Passagen fehlten in der *Gazette de Lausanne*. Die Zuspitzung und einseitige Politisierung des Texts dürfte zur Hauptsache auf die Rechnung der Redaktion der *Gazette* gehen, da andere Westschweizer Zeitungen die Passagen über die französischen und britischen Aktivitäten beibehielten.¹¹⁴⁴

Die Kampagne der Schweizerwoche war Ausdruck einer Erweiterung oder Abzweigung der Debatte um die angebliche Übermacht deutscher Filmpropaganda. Die Schweizer Ängste vor einer deutschen Beeinflussung und Dominanz im Gebiet der Kinematografie mündeten in einen patriotischen Diskurs, der sich für eine vereinte, geistig-kulturelle und vor allem wirtschaftliche Gegenwehr starkmachte. Die Ansicht, dass der Krieg die Potenziale des Mediums deutlich aufgezeigt habe und es für die Schweizer, ja für die Schweiz nun höchste Zeit sei, im Film- und Kinogewerbe eine bedeutendere Rolle zu übernehmen, wurde von sehr unterschiedlichen Kreisen mit je eigenen Interessen vertreten. Insgesamt gewann das Medium Film hierbei an öffentlichem Ansehen und Anerkennung.

Wie bereits erwähnt,¹¹⁴⁵ plädierten die bildungsbürgerlichen Kinoreformer in der zweiten Kriegshälfte und in der Nachkriegszeit vermehrt für eine Stärkung des schweizerischen Einflusses auf Filmherstellung, -handel und -aufführung. Sie meinten damit in erster Linie den Ausbau eines ›belehrenden‹ und nicht zuletzt ›Vaterlandsliebe‹ lehrenden, dokumentarischen Filmschaffens auf nicht-kommerzieller Grundlage und zogen hierfür auch staatliche Unterstützung in Betracht. Insofern wandten sich die Vertreter der Kinoreform vehement gegen das Kinodrama, das «auswärtige Ware» sei und «verpestete moderne Weltstadtluft» in die Schweiz wehe, wobei in diesem Zusammenhang der Gedanke einer kulturell wie wirtschaftlich verstandenen «Überfremdung» der Schweiz an Kontur gewann.¹¹⁴⁶

Auch die bürgerliche Presse vertrat ähnliche Anliegen, liess aber die grundsätzliche kinoreformerische Ablehnung des populären Spielfilms vermissen. In einem nicht gezeichneten, zweiteiligen Beitrag der *Neuen*

1143 Der Kinematograph im Wirtschaftskampf, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.5.1918, o.S.

1144 Le cinéma dans la vie économique, in: *La Tribune de Lausanne*, 6.5.1918, 3.

1145 Siehe Kapitel II.5 und III.1.

1146 Christian Beyel, Kinoreform und Gemeindegewerbe, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, 58/2 und 58/3 (1919), 33–41 und 49–61, hier 40; vgl. auch Hans Abt, Zur Kinofrage, in: *Schweizerische Rundschau*, 17/2 und 17/3 (1916/1917), 105–112 und 185–201, hier 112, 189.

Zürcher Zeitung vom Juni 1918 heisst es mit Blick auf die britischen, französischen, italienischen und vor allem deutschen Aktivitäten:

Während man früher gewohnt war, den Wert oder Unwert des Film und der Kinotheater durchaus unter dem Gesichtspunkte der Belehrung einerseits oder der ungesunden Aufpeitschung der Sensationslust andererseits zu beurteilen, hat sich im Laufe des Krieges der Film vielfach als ein wirksames Propagandamittel im Sinne politischer und militärischer Beeinflussung der öffentlichen Meinung erwiesen, und er ist denn auch in diesem Sinne im kriegführenden Ausland überall ausgiebig herangezogen und von beiden Seiten auch zur Bearbeitung der Neutralen stark benützt worden.¹¹⁴⁷

Und die Schweiz werde sich «nicht nur während, sondern auch nach dem Kriege fortgesetzt einer von allen Seiten auf sie eindringenden, für die geistige Unabhängigkeit der breiten Massen keineswegs ungefährlichen propagandistischen Werbetätigkeit durch das Mittel des Films» zu erwehren haben. Der Autor war skeptisch, was die Realisierungschancen eines kapitalkräftigen Grossunternehmens im Bereich der Filmproduktion betraf, das in der Lage sein würde, «gewissen, unerwünschten Einflüssen des Auslandes unter schweizerischen Gesichtspunkten erfolgreich entgegenzutreten». Es sei aber durchaus erstrebenswert und wünschenswert «wenigstens auf dem Gebiete des Filmverleih- und Handelsgeschäftes und der Kinematographentheater ausländische Einflüsse nicht allzusehr die Oberhand gewinnen» zu lassen. Einige Monate später schrieb im gleichen Blatt vermutlich Willy Bierbaum, dass es für die Kinobranche in der Schweiz wertvoll wäre, eine Schweizer Filmproduktion zu besitzen «als widerstandsfähigen Wall gegen die Überflutung durch ausländische Unternehmungen, die für die Schweiz bedrohlich wird».¹¹⁴⁸

Mit solchen Forderungen rannten Kinoreformer und bürgerliche Presse bei der Schweizer Kino- und Filmbranche, die ihrerseits auf ein gesteigertes Renommee der Kinematografie und auf Aufträge und Produktionsmöglichkeiten hoffte, natürlich offene Türen ein. In diesem Sinne gab der anonyme, der Branche nahestehende Verantwortliche für die Filmrubrik im *Nebelspalter* zu bedenken:

Einzelne Länder haben es mit bewundernswerter Geschicklichkeit verstanden, ihre kinematographische Kunst in den Dienst des Krieges zu stellen und so weit herum auch im Ausland Kriegspropaganda zu treiben. [...] Der Kinematograph könnte ein Mittel werden, schweizerisches Wesen und schwei-

1147 Aus der Film- und Kinematographenindustrie, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.6.1918 und 2.6.1918, o. S.

1148 b. [= Willy Bierbaum?], *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.7.1918, o. S.

zerische Eigenart gerade in diesen Kriegszeiten, da das Arbeitsgebiet der Kinematographie etwas beschränkt ist, auszunutzen, indem unsere spezifisch schweizerischen Erzeugnisse im kinematographischen Bilde [ins Ausland] hinausgeschickt würden.¹¹⁴⁹

Dass die Kriegsparteien «mit ihren militärischen Filmen in den neutralen Ländern um Anerkennung werben», setzte Viktor Zwicky bereits im Sommer 1917 in der Fachzeitschrift *Kinema* als bekannt voraus.¹¹⁵⁰ Nach dem Krieg werde die ausländische Filmproduktion, so Zwicky weiter, vom militärischen auf das industrielle Gebiet und den Handel übergehen und «entsprechende Propagandafilme» herstellen. Der Autor wünschte sich, dass «unsere Schweiz in dieser Hinsicht in keiner Weise hinter den anderen Ländern zurückstehen» werde, und schloss mit der Maxime: «[S]orgt für Industriefilme, in denen schweizerische Eigenart zur Geltung kommt [...]!» Einige Monate später forderte derselbe Autor, der hauptberuflich für den *Tages-Anzeiger* arbeitete,¹¹⁵¹ in einem programmatischen Beitrag vermehrte Anstrengungen auch im Spielfilmschaffen. Das «mit malerischen Winkeln, weiten Ausblicken auf herrliche Panoramen, kühnen Gebirgs-partien, lachenden Seen, lieblichen Flussläufen, entzückenden Dörfern [...] und altertümlich-trutzigen Städtebildern reich gesegnete Schweizerland» sei geradezu prädestiniert, einen «hervorragend schönen, vielleicht auf der ganzen Welt in dieser Mannigfaltigkeit unerreichten Hintergrund für Dramen, Schauspiele, Humoresken und Sinnbilder» abzugeben.¹¹⁵² Damit «uns jetzt die wirkungsvollsten Gebirgsbilder» von ausländischen Filmgesellschaften nicht «vor der Nase weg[gefilmt]» würden, schlägt Zwicky dringend die Gründung eines privaten, kapitalkräftigen Filmkonzerns vor sowie protektionistische Massnahmen der Regierung, etwa in Form eines «schweizerische[n] Urheberrecht[s] für jede Art Landschaftsaufnahmen in unserem Grenzberreiche».¹¹⁵³

1149 Der Krieg und der Kino, in: Nebelspalter, 43/48 (1.12.1917), o. S.

1150 Victor Zwicky, Der Kino im Dienste der Wohltätigkeit und der Propaganda, in: *Kinema*, 7/32 (11.8.1917), 1–3, hier 2f.; vgl. auch Otto Gräser, Die Filmpropaganda im Dienste des schweizerischen Verkehrswesens, in: *Kinema*, 7/33 (18.8.1917) und 7/34 (25.8.1917), 1–3 und 1 f.

1151 Zwicky 1965, 4.

1152 Victor Zwicky, Möglichkeiten der Filmindustrie in der Schweiz, in: *Kinema*, 7/47 (1.12.1917), 1–3, hier 2; vgl. auch Victor Zwicky, Kino und Volk, in: *Kinema*, 6/32 (12.8.1916), 2f.

1153 Dominik Schnetzer hat solche Beiträge des Branchenblatts *Kinema* als ein nationalistisches «Zusichkommen» der Zeitschrift beschrieben. Auf die ausländischen Einflüsse im Schweizer Kinowesen als ein Ausgangspunkt dieser Entwicklung oder auf die ähnlich verlaufenden Auseinandersetzungen jenseits der Branchenpresse geht Schnetzer jedoch kaum ein. Wenn er *Kinema* zugleich als eine «auf hohem Niveau reflektierende Medienbeobachterinstanz» oder als «bürgerliche», dem nicht-fiktionalen Film zugewandte Stimme in der Schundfilm-Debatte bezeichnet, so unterschätzt diese Sicht die

Was die Filmauswertung in der Schweiz betrifft, meinte der Filmspezialist vom *Nebelspalter* mit Verweis auf eine namentlich nicht genannte «deutsche Filmgesellschaft»:

Die Tatsache, dass nach und nach einige der bedeutendsten schweizerischen Kinotheater in ausländische Hände übergegangen sind, drängt uns aber, danach zu trachten, dass wir als Schweizer gleichwohl uns nicht ausser Kurs im Kinowesen setzen lassen müssen. Wir haben ein eminentes Interesse daran, gerade auf diesem Gebiet keine Einseitigkeit eintreten zu lassen, denn die Kriegszeit hat uns ja deutlich gezeigt, dass die einseitige Beeinflussung nie und nimmer von gutem sein kann.¹¹⁵⁴

Im Frühsommer 1918 gab endlich auch das Branchenblatt *Kinema* seine anfängliche Zurückhaltung, was die explizite Benennung der weitherum wahrgenommenen Missstände im Schweizer Verleih- und Kinosektor anbelangte, teilweise auf und veröffentlichte eine kritische Zuschrift. Der mit «Ikarus» zeichnende Urheber monierte, dass in den Beiträgen des Blattes und in den abgedruckten Sitzungsprotokollen des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbands die «interessantesten Debatten, welche einem Redaktor viel Stoff bieten würden, [...] mit keiner Zeile erwähnt» seien.¹¹⁵⁵ Der Leserbriefschreiber machte auch deutlich, welche Debatten er genau meinte: Mit dem Schlagwort «nordische Gefahr» sprach er die branchenintern heiss diskutierten deutschen Kinoaufkäufe in der Schweiz an sowie die unmittelbar bevorstehende offizielle Übernahme der Berliner Nordischen Films Co. G.m.b.H. und ihrer ausländischen Filialen durch die Ufa. Obschon die Redaktion der Zeitschrift die Kritik in einem Kommentar abwiegelte und die «Bekämpfung einer «nordischen Gefahr», sofern von einer solchen wirklich gesprochen» werden könne, für übereilt und zwecklos hielt, war der Abdruck des kritischen Leserbriefs ein deutlicher Schritt auf die aufgebrachten Schweizer Verleiher und Kinobetreiber zu.¹¹⁵⁶

Die Stimmung in der Branche war schon seit Längerem angespannt. An der wöchentlich stattfindenden Filmbörse im Zürcher Café Steindl eskalierte im Mai 1917 ein Streit zwischen einem Kinobesitzer aus Schaffhausen und dem Verleiher amtlich-deutscher Propagandafilme Max Stoehr. Als Wiener wollte sich Letzterer die im Disput geäusserte Beleidigung «Sie Sauschwob» nicht gefallen lassen und entgegnete in einer Einsendung an

an den profanen Brancheninteressen orientierte Hauptstossrichtung des Blattes, das natürlich auch mit rhetorischen Kniffen operierte und sich bei dominanten Wertvorstellungen punktuell anzubiedern wusste (Schnetzer 2009, 149 f., vgl. auch 155).

1154 Die Beeinflussung durch den Kino, in: *Nebelspalter*, 44/20 (18.5.1918), o. S.

1155 Eingesandt, Aus unserer Leserkreise, in: *Kinema*, 8/22 (1.6.1918), 1.

1156 Emil Schäfer, Anmerkung der Redaktion, in: *Kinema*, 8/22 (1.6.1918), 1–3.

Kinema, der Urheber der Verbalinjurie besitze selbst wohl kaum Schweizer Bürgerrecht und sei «im täglichen Berufe» übrigens «Pferdemetzger». ¹¹⁵⁷ Dieser gab in einer der nächsten Ausgaben der Branchenzeitschrift zurück, als «urchiger Schweizerbürger» bereue er die Worte keineswegs und neben seiner kinematografischen Beschäftigung «schlachte» er «wie andere, auch Rindvieh und Schweine». ¹¹⁵⁸

Auch hinter den Kulissen der öffentlichen Auseinandersetzung wurden die Messer gewetzt. Joseph Lang, eine zentrale Figur im Schweizerischen Lichtspieltheater-Verband, gelangte im Dezember 1917 als Besitzer der Zürcher Iris-Films A.-G. vertraulich an die Handelsabteilung des Eidgenössischen Politischen Departements. Er gab den Behörden, wie oben angesprochen, einen Überblick über die Propagandastellen der verschiedenen Krieg führenden Staaten, wobei er die deutschen Aktivitäten in der Schweiz als besonders umfassend und gefährlich darstellte. Die deutsche Propaganda wolle «mit allen Mitteln noch mehr Geschäfte [Kinos] in ihre polypenartigen Arme» bekommen, dementsprechend drohe «unser[em] Land» eine «Germanisierung an allen Ecken und Enden». ¹¹⁵⁹ Es ist zwar nicht ersichtlich, ob Lang hier als Lobbyist seiner eigenen Interessen als Kinobesitzer, Filmverleiher und -produzent oder verdeckt als Sachwalter des Verbands agierte, auf alle Fälle dürften sowohl Lang als auch andere Akteure auf dem kleinteiligen Schweizer Film- und Kinomarkt wenig Freude am Auftreten eines grossen Players gehabt haben, der Aufführung, Verleih und Filmproduktion in einer Hand vereinte.

Insgesamt waren die im kinoreformerischen, bürgerlichen oder filmgewerblichen Umfeld entstandenen Artikel, in denen Überfremdungsängste aufscheinen, ein Bekenntnis zur einheimischen Filmkultur. Diese galt weitherum als eine Notwendigkeit und sollte gefördert werden. Dementsprechend funktionierte der Begriff der «schweizerischen Eigenart» – je nach Zusammenhang mit unterschiedlicher Gewichtung – teils als geistig-kultureller Wert zur Bekräftigung nationaler Identität, teils als Verkaufsargument der Produkte- und Tourismuswerbung, teils als Aspekt im volkswirtschaftlichen Kampf mit dem Ausland, teils als landschaftlicher *production value* beim Aufbau einer einheimischen Filmindustrie oder auch als schützenswertes Gut bei der Abwehr ausländischen Kinobesitzes. Auch wenn sich die Positionen im Detail unterschieden, deckten sie

1157 Aus dem Leserkreis, in: *Kinema*, 7/19 (12.5.1917), 3.

1158 Hr. J. Meier-Tritschler in Schaffhausen, in: *Kinema*, 7/21 (26.5.1917), 7.

1159 Schreiben von Joseph Lang, Zürich, vom 18.12.1917, an die Handelsabteilung, Eidgenössisches Politisches Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*; vgl. auch Walter Thurnheer/Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 11.12.1917, BAR, E27#1000/721#13898*.

zusammengenommen ein argumentatives Feld ab, wie es, allgemeiner und ohne Filmbezug, in vielen damaligen Veröffentlichungen aufschien, die sich gegen eine als bedrohlich wahrgenommene kulturelle und wirtschaftliche «Überfremdung» der Schweiz wandten.¹¹⁶⁰ Die enge Verbindung zwischen der Abwehr des Fremden und der nationalen Selbstvergewisserung wird etwa in Carl Albert Looslis weitverbreiteten Schriften von 1917 deutlich.¹¹⁶¹ Der Berner Journalist und Schriftsteller betonte die zentrale Verantwortung der ausländischen (allen weit voran: der deutschen) Propaganda für das Darniederliegen eines alle Sprachregionen einenden «Schweizergeistes».¹¹⁶² Zur Behebung dieses Missstands verlangte Loosli die planmässige gegenseitige Annäherung der verschiedenen Schweizer Regionen. Aussenpolitisch pochte er auf eine entschiedene Anwendung der schweizerischen Neutralität. Und neben wirtschaftspolitischen Massnahmen plädierte er auf kulturellem Gebiet unter anderem für eine staatliche Kunst- und Verlagsförderung.¹¹⁶³

Damit waren die um 1917 aufkeimende Utopie eines Schweizer Filmschaffens und die ersten konkreten Schritte in diese Richtung, auf die ich gleich eingehen werde, klar mit dem damals auflebenden Schweizer Nationalismus verknüpft. Diesen begreift auch der Historiker Alexandre Elsig als Reaktion auf den bedrohlichen Kriegsverlauf, die wirtschaftlichen Abhängigkeitsverhältnisse sowie auf die zunehmende ausländische Propaganda. Zu den vielgestaltigen schweizerischen Gegenreaktionen, die im Zeichen einer staatlich und zivilgesellschaftlich getragenen «geistigen Mobilisierung» standen, zählt Elsig das Vortragsbüro der Armee (gegründet 1914), die Neue Helvetische Gesellschaft und den richtungsweisenden, vor einer ihrer Ortsgruppen gehaltenen Vortrag Carl Spittelers (*Unser Schweizer Standpunkt* 1914),¹¹⁶⁴ die politische Zensur auf nationaler Ebene (eingeführt 1915),¹¹⁶⁵ nationale Jubiläumsfeiern (Morgarten 1915, Bruder Klaus 1917), die Schweizerwoche oder die Schweizer Mustermesse (beide ab 1917).¹¹⁶⁶

1160 Zu den unterschiedlichen Facetten des schweizerischen Überfremdungsdiskurses, der in der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre, besonders ab 1917, an Fahrt gewann, existiert einige Literatur (Jost 1992, 89–95, 137 f.; Kury 2003, 48, 94 f., 103; Kury 2014, 291, 304; Kreis 2014, 242–256; Rossfeld 2014, 170).

1161 Loosli 1917^a; Loosli 1917^b; vgl. auch H. M., Wir Schweizer und unsere Beziehungen zum Ausland, in: Allgemeine Schweizerische Militärzeitung, 63/30 (28.7.1917), 282; P. P., Bon sens et patriotisme, in: La Tribune de Lausanne, 17.8.1917, 1.

1162 Loosli 1917^a 12, vgl. auch 15.

1163 Loosli 1917^b, 97 f.

1164 Vgl. auch Jost 1992, 11 f., 74 f.

1165 Zur eidgenössischen Filmzensur siehe Kapitel III.3.

1166 Elsig 2013, 393; Elsig 2014^a, 12; Elsig 2014^c, 73, 85, 87; Elsig 2017, 379; vgl. auch Kreis 2014, 105 f.

Natürlich brach sich 1917 das nationale Hochgefühl nicht einfach Bahn. Vielmehr haben wir es mit diskursiven Verschiebungen gradueller Art zu tun. Dies gilt besonders für den Filmbereich. Und Schweizer Patriotismus schloss Parteilichkeit im Krieg nicht *a priori* aus, wie etwa die politisch äusserst einseitige Programmgestaltung eines Westschweizer Kinobereichs am nationalistisch angehauchten schweizerischen Kinotag von 1917 zeigt.¹¹⁶⁷ Ausserdem waren die erwähnten filmkulturellen, -politischen und -wirtschaftlichen Vorstellungen und die entsprechenden praktischen Gehversuche des Schweizer Filmgewerbes im Jahr 1917 nicht vollkommen neu. Vereinzelt traten sie schon seit den frühen 1910er-Jahren hervor. 1912 und 1914 entstanden beispielsweise zwei bescheidene Wilhelm-Tell-Verfilmungen von Schweizer Produzenten mit Berneroberrländer respektive Innerschweizer Theatergruppen.¹¹⁶⁸ Im Sommer 1913 wurde den Produzenten von *DIE BEFREIUNG DER SCHWEIZ UND DIE SAGE VON WILHELM TELL / WILHELM TELL / GUILLAUME TELL* (DE 1913, Deutsche Mutoskop- und Biograph, Friedrich Fehér) Filmaufnahmen auf dem Rütli hingegen verwehrt. Es ist anzunehmen, dass neben dem angeführten Grund, Dreharbeiten kämen einer «Entweihung» der historischen Stätte gleich, auch die Nationalität der Produktionsfirma zur Ablehnung der Aufnahmen durch die altehrwürdige Rütlikommission beitrug.¹¹⁶⁹ In der sich entwickelnden medialen Beschäftigung mit dem Fall zielte der Spott des *Nebelspalter*s jedenfalls ganz klar nach Berlin.¹¹⁷⁰ Des Weiteren hat die filmhistorische Forschung mit Blick auf die Schweizerische Landesausstellung von 1914 den Zusammenhang zwischen der Nachfrage von Ausstellern nach Werbefilmen, kinoreformerischen Bestrebungen und der Gründung der ersten Filmproduktionsfirmen in der Schweiz aufgezeigt.¹¹⁷¹

Dennoch möchte ich die zweite Kriegshälfte als Formierungsphase einer diskursiven Beschäftigung mit dem Schweizer Filmschaffen, mit seinem angeblich besonderen Wert und seiner (allzu oft sehr vage bestimmten) Wesensart begreifen. Diese Auseinandersetzung sollte bei wechselnder Intensität während Jahrzehnten anhalten und von einer kinematografischen Praxis begleitet werden, die ebenfalls im Ersten Weltkrieg einsetzend ihren Höhepunkt im Kontext der Geistigen Landesverteidigung der späten 1930er- und frühen 1940er-Jahre fand und sich in vielen

1167 Siehe Fussnote 1970.

1168 Dumont 1987, 28f., 31.

1169 Wilhelm Tell im Film, in: *Kinema*, 3/50 (13.12.1913), 1f.; vgl. auch Charles Gos, Guillaume Tell au cinéma, in: *L'Impartial*, 16.10.1913, 1; Dumont 1987, 30; Kohler 2008, 176–178.

1170 Fritz Boscovits jun., Die Berliner Verfilmer an der Tellsplatte, in: *Nebelspalter*, 39/42 (18.10.1913), o.S.

1171 Siehe Fussnote 457.

Fällen durch eine exzessive Bezugnahme auf die alpine Topografie der Schweiz auszeichnete.¹¹⁷²

Auf diese praktischen Bestrebungen der Schweizer Filmindustrie während des Ersten Weltkriegs soll nun noch ein genauerer Blick geworfen werden: Ab 1917 entstanden in der Schweiz eine Reihe von längeren Filmen die sich deutlich auf die Diskussionen um ein neuartiges, vom Ausland unabhängiges, patriotisches Filmschaffen bezogen. Dieser Bezug konnte auf der Machart der Filme, auf den entsprechenden Werbetexten oder auf der Rezeption der Werke beruhen.

Ein Auftrag des schweizerischen Generalstabs an die Basler Eos-Film von Robert Rosenthal führte zur Entstehung des ersten und in den 1910er-Jahren einzigen Schweizer Propagandafilms. Das abendfüllende, dokumentarische Werk *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) porträtiert die verschiedenen Truppengattungen der Schweizer Armee beim Drill oder bei Gefechtsübungen und präsentiert dabei einige alpine Landschaftsaufnahmen. Der Grund, warum die Armee sich das Bewegtbild erst gegen Kriegsende als Propagandamittel dienstbar machte, dürfte in der fehlenden Erfahrung im Umgang mit dem Medium sowie in den in dieser Zeit zunehmenden sozialen Spannungen und der sich verstärkenden militärkritischen Stimmung im Land gelegen haben. Letztere äusserte sich etwa in der Ablehnung der militärischen Landesverteidigung am Parteitag der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz im Juni 1917. Der Generalstab und die Eos-Film waren Anfang 1917 in Verhandlungen getreten; schliesslich wurde vereinbart, dass der Film auf Kosten der Eos hergestellt und von dieser, nach Zulassung durch die militärische Zensur, für kommerzielle Aufführungen (ausserhalb der Organisationen der Armee) frei verwendet werden durfte. Eine weitere Bedingung war die Nennung der amtlichen Auftraggeberschaft im Film.¹¹⁷³ Als das Werk im Frühjahr 1918 herauskam¹¹⁷⁴ und

1172 Aepli 1981, 27–30, 38–59, 77–154; Guido 2002; Haver 2005; Haver/Jaques 2003, 82–94; Jaques 2001; Jaques 2006; Jaques 2011; Jost 2004^b; Pithon 1992; Pithon 2002; Schnetzer 2009; Tortajada 2008; Zimmermann 2005, 70–78, 121–132.

1173 Grob 2002, 18–26; vgl. auch Elsig 2017, 379.

1174 Der mit rund 1600 Metern Länge deutlich über eine Stunde dauernde Film feierte am 1. März 1918 in Genf und Lausanne Premiere (Inserat, in: *Journal de Genève*, 1.3.1918, 5; Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 2.3.1918, 5; Bb. [= Willy Bierbaum], *Die schweizerische Armee im Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.4.1918, o. S.; Inserat, in: *Nebelspalter*, 44/14 [6.4.1918], o. S.). Der in der Literatur angegebene Erstaufführungstermin vom 5. April 1918 und die angebliche Spieldauer von 50 Minuten sind unrichtig (Dumont 1987, 34; Grob 2002, 22). Die heute überlieferte Fassung geht auf einen militärischen *re-release* des Films zum zwanzigsten Jahrestag des Kriegsbeginns zurück. Abgesehen davon, dass *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE* neu übersetzte, zweisprachige Zwischentitel erhielt (Deutsch und Französisch), wurde der Film 1934 offenbar nicht wesentlich



23 DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE (CH 1918)

in zahlreichen Ortschaften aufgeführt wurde, stiess DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE in der Deutschschweiz wie in der Romandie auf ein euphorisches Publikum. Auch die Filmkritik war mehrheitlich begeistert.¹¹⁷⁵ Der branchennahe Filmkolumnist des *Nebelspalters* war der Ansicht, die Armeeleitung habe mit ihrem Film «einen Weg zur Annäherung des Militärs an die Zivilbevölkerung gefunden». Der Streifen solle auch «andere[n] Zweige[n] des eidgen. Staatslebens» zum Vorbild werden, denn durch die Zusammenarbeit staatlicher Stellen und privater Filmfirmen könne «der Kinematograph zum Wohle des Landes dienen, indem er die Beziehungen zwischen Volk und Behörden enger schmieden hilft [...]»¹¹⁷⁶

umgearbeitet (Schreiben von Georges Passavant, Basel, vom 20.7.1934, an das Eidgenössische Militärdepartement, Bern, inkl. Anlage, BAR, E27#1000/721#4400*).

1175 Le film de l'armée, in: La Tribune de Lausanne, 28.2.1918, 2; Erich von Prittitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 11.3.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71953; L'armée suisse au Palace, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 20.3.1918, 3; Unsere Armee im Kinotheater, in: Tages-Anzeiger, 10.4.1918, o.S.; Inserat, in: La Liberté, 8.5.1918, o.S. Einige Rezensenten, die dem Film insgesamt positiv gegenüberstanden, empfanden ihn als etwas trocken oder zu lang (Der schweizerische Armeefilm, in: Zürcher Morgenzeitung, 5.4.1918, o.S.; Bb. [= Willy Bierbaum], Die schweizerische Armee im Film, in: Neue Zürcher Zeitung, 6.4.1918, o.S.; Kinder ohne Kino, in: Nebelspalter, 44/17 [27.4.1918], o.S.).

1176 Ein Armeefilm, in: Nebelspalter, 44/6 (5.2.1918), o.S.

Die linke Presse indes hatte für die «militaristische Reklame neuer Art» nur Spott und Hohn übrig: Eine in Zürich stationierte Kompanie, die den Film zu reduziertem Preis geschlossen im Kino hätte besichtigen sollen, verweigerte angeblich den Kinobesuch. Dem sozialdemokratischen *Volksrecht* zufolge fand die Mannschaft keinen Gefallen daran, «erst vor dem Filmphotographen sich drillen zu lassen und dann gegen gutes Eintrittsgeld sich im Film wieder zu bewundern».¹¹⁷⁷

Was die Wahrnehmung in der Deutschschweiz und in der Romanie anbelangt, ist der schweizerische Armee-Film für die gesamte Kriegszeit ein singulärer Fall, bei dem sich in der Rezeption eines politischen Filmwerks keine wesentlichen sprachregionalen Differenzen ausmachen lassen. Der unter anderem mit Plakaten¹¹⁷⁸ öffentlichkeitswirksam beworbene und über den sprachregionalen Graben hinweg mehrheitlich positiv aufgenommene Film war sowohl ein kommerzieller als auch ein propagandistischer Erfolg. Offenbar spielten die sozialen Spannungen und die Armeefeindlichkeit nicht wesentlich in die Rezeption des Films hinein. Ein bedeutender Teil des Schweizer Kinopublikums war nach fast vier Jahren Krieg und angesichts der anhaltenden, aber zunehmend kritisch beurteilten Propaganda der Kriegsparteien gewissermassen reif für das patriotisch aufgeladene Werk. Der Armee-Film traf die von aufkommenden Überfremdungängsten und Unabhängigkeitsrhetorik geprägte Zeitstimmung genau und – so ist anzunehmen – beförderte sie auch.

Filme einheimischer Produzenten über die Schweizer Armee gab es schon früher¹¹⁷⁹ und auch diese Filme oder ihre Ankündigungen beschwo-

1177 Die Belagerungsarmee revoltiert, in: *Volksrecht*, 13.4.1918, o.S. Die dauerhafte Truppenpräsenz in der Folge der Zürcher Novemberunruhen von 1917 stiess in linken Kreisen auf Kritik. Über diese lokale Frage hinausweisend, hat der Historiker Rudolf Jaun eine allgemeine, politisierte und zunehmend schärfere Skandalisierung der Schweizer Armee durch die sozialdemokratische Presse nach 1915 festgestellt (Die Belagerung dauert an, in: *Volksrecht*, 5.4.1918, o.S.; Jaun 2014^d; Jaun 2014^e, 189; vgl. auch Buomberger 2014, 338). Die linke Kritik am Armee-Film ist ein Ausdruck davon. Der grosse Erfolg und die überwiegend positive Besprechung des Films könnte aber darauf hindeuten, dass die Armeekritik der linken Presse gesellschaftlich nicht sehr breit verankert war.

1178 Stadt-Casino Basel, Die schweizerische Armee [Programmzettel], Basel, 19.3.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 743 A 9; Georges Darel/Sonor, L'armée suisse [Plakat], Genf, [März 1918], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_GUER_1, abgedruckt in: *Elsig* 2014^e, 88; Salle de la Réformation, Grand film officiel pris par ordre du commandant de l'armée [Plakat], Genf, März [März 1918], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_GUER_14; [Otto Baumberger]/Specks Palast Theater, Die schweizerische Armee [Plakat], Zürich, [April 1918], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_GUER_199, abgedruckt in: Dumont 1987, 32; vgl. auch Giroud 2015, 375–378.

1179 Die ersten Filme über schweizerische Truppen datieren aus den 1890er-Jahren (Cosandey et al. 1996, 199 f., Jaques 2007; Joseph 2008, 30 f.). Und geradeso wie schweizerische Unternehmen widmeten sich auch ausländische Firmen diesem Thema, das beim Publikum offensichtlich auf Interesse stiess. Heute noch zugänglich sind beispielsweise

ren zuweilen und in der zweiten Kriegshälfte zunehmend Schweizer Vaterlandsliebe.¹¹⁸⁰ Doch im Unterschied zu DIE SCHWEIZERISCHE ARMÉE VON 1918 handelte es sich bei Filmen wie LE DÉFILÉ DEVANT LE GÉNÉRAL WILLE À NEUCHÂTEL (CH 1915, Royal Biograph),¹¹⁸¹ DÉFILÉ VON BATAILLON 92 IN CHUR AM 25. SEPTEMBER 1915 (CH 1915, Eos)¹¹⁸² oder ÉVOLUTION DE L'ARMÉE SUISSE / DIE SCHWEIZERISCHE ARMÉE, BEREIT DAS VATERLAND ZU VERTEIDIGEN (CH 1916, Burlingham),¹¹⁸³ die allesamt überliefert sind, um private Produktionen. Sie wurden von der Armee oder lokalen Kommandanten vielleicht bewilligt, nicht aber im offiziellen Auftrag der Armee hergestellt. Diese Filme zeigen in aneinandergereihten Einstellungen Paraden oder einfache militärische Übungen. Verglichen mit dem grossen Armeefilm von 1918, für dessen Kameraleute gar Übungen mit scharfer Munition abgehalten wurden und der in Ansätzen über eine moderne Montage-technik verfügt (in der Sequenz zu den Infanterie-Mitrailleuren),¹¹⁸⁴ haben die rein kommerziellen Werke aus der Zeit vor 1918 thematisch und vi-

DER DEUTSCHE KAISER IN DER SCHWEIZ / DER DEUTSCHE KAISER IN DER SCHWEIZ (DE 1912, Welt-Kinematograph) sowie der GAUMONT ACTUALITÉS-Beitrag À LA CHAUX-DE-FONDS (CANTON DE NEUCHÂTEL) DÉFILÉ D'UN RÉGIMENT DE SOLDATS SUISSES (FR 1917, Gaumont). Solche Produktionen unterschieden sich nicht grundlegend von den kurzen einheimischen Aktualitätenfilmen über die Schweizer Armee.

- 1180 Im Bereich nicht-fiktionaler Filme mit patriotischem Potenzial entstanden in der Schweiz des Weiteren Naturaufnahmen, die oft alpine Landschaften oder Bergbesteigungen darstellten. Ab 1916 wurden auch mehrere kurze, aktuelle Filme über Internierte und die Betreuung von Flüchtlingen hergestellt. Diese waren jedoch ambivalent, konnten als Verkörperung einer humanitären Schweiz oder aber als politische Sympathiebekundung für die dargestellten Kriegsoffer gelesen werden (siehe Kapitel III.6). Im Allgemeinen war das Schweizer Aktualitätenfilmschaffen bis in die frühen 1920er-Jahre von lokalen Initiativen geprägt und nicht sehr leistungsfähig (Haver/Jaques 2003, 59 f.)
- 1181 Laut Programmankündigung wurde der Film vom Lausanner Kino Royal Biograph editiert (Royal Biograph, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 9.7.1915, 14; vgl. auch Cosandey et al. 1996, 203 f.; Joseph 2008, 39–42). Der Film ist in der späteren Kompilation ARMÉE SUISSE, 1914–1918 (CH 1918?) erhalten geblieben.
- 1182 Die Eos-Film produzierte ausserdem die (nicht überlieferten) Filme SCHWEIZERISCHE GRENZBESETZUNG 1914–15 (CH 1915), DER SCHWEIZERISCHE ARMÉE-GEPÄCK-MARSCH (CH 1916) sowie möglicherweise 2. SCHWEIZERISCHER GEPÄCKMARSCH IN BIEL (CH 1917). Die grosse Erfahrung der Eos mit militärischen Aufnahmen dürfte für den Auftrag des Generalstabs 1917/1918 verantwortlich gewesen sein (Inserat, in: Kinema, 5/10 [13.3.1915], o. S.; Der schweizer. Armee-Gepäck-Marsch, in: Kinema, 6/43 [28.10.1916], 8; Chr. Karg, in: Kinema, 6/40 [7.10.1916], 23; Schweiz, in: Kinema, 7/38 [29.9.1917], 7).
- 1183 Théâtre Lumen, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 27.4.1916, 15; Au Grand Cinéma, in: La Semaine à Genève, 13.1.1917, 14; Inserat, in: Kinema, 7/13 (31.3.1917), 12; Inserat, in: Kinema, 7/37 (15.9.1917), 12 f. Ich danke Severin Rüegg für den Hinweis auf die im Schweizerischen Bundesarchiv überlieferte Kopie des Films aus dem Bestand des Zentrums Elektronische Medien der Schweizer Armee. Bei dem von Dumont erwähnten (und Albert Roth-de Markus zugeschriebenen) Titel L'ARMÉE SUISSE AUX FRONTIÈRES handelt es sich um eine alternative Bezeichnung für diesen Burlingham-Film (Dumont 1987, 40).
- 1184 Siehe Kapitel III.7.

suell nicht viel zu bieten. Sie sind auch entsprechend kurz und erreichten eine nur bescheidene öffentliche Resonanz.

Auch im fiktionalen Bereich erschienen ab 1917 einige Werke mit starken patriotischen Untertönen, etwa das genrebegründende Werk *DER BERGFÜHRER / LE GUIDE ALPIN* (CH 1917/1918, Schweizer Express-Films, Eduard Bienz).¹¹⁸⁵ Anlässlich der Vorpremiere «dieses echten Schweizerfilms» liessen die Basler Produzenten verlauten, sie wollten mit *DER BERGFÜHRER*, der ein Beziehungsdrama und die Reize der Alpen in «feinsinniger» Weise vereine, das «Publikum seiner Heimat näher[bringen]». ¹¹⁸⁶ Ausserdem solle dieser Bergfilm in der sehlichst erwarteten Friedenszeit «im Auslande ein nicht zu unterschätzendes Propaganda-Mittel werden, um den Fremdenverkehr in unserer Heimat zu heben». Folgerichtig wurde *DER BERGFÜHRER* in Brancheninseraten angekündigt als «ein Film für Schweizer, die ihre Berge lieben, und ein Film für die Fremden, die unsere Berge kennen lernen wollen». ¹¹⁸⁷ Zwicky sah in dem Streifen ein «Pionierstück des schweizerischen Heimatdramas», für ihn ein wichtiges Filmgenre mit Zukunft. ¹¹⁸⁸

Im Folgejahr entstand mit *ZU SPÄT!* (CH 1918/1919, Schweizer National-Film, Friedrich Burau) ein zweites Bergmelodram. Kopf der Produktion war Friedrich Burau, ein deutscher Regisseur am Stadttheater Basel, der sich mit seiner Firma die «Herausgabe einer Anzahl speziell schweizerischer Films (Dramen, Lustspiele, Naturbilder etc.)» zum Ziel gesetzt hatte, um «die schweizerische Filmproduktion zu heben» und «die Schönheiten unseres Landes nach allen Seiten zur Geltung zu bringen». ¹¹⁸⁹ Die Kamera führte wie beim ersten alpinen Spielfilm der Basler Konrad Lips. *ZU SPÄT!* lief während der Schweizer Mustermesse im April 1919 im Basler Kino der Rosenthal-Brüder und fand in vielen Zeitungen ein überschwängliches Echo. ¹¹⁹⁰ Die *Luzerner Neuesten Nachrichten* fanden es erfreulich, einen Film zu sehen, der nicht nur «Schweizerfabrikat» ist, sondern dessen Handlung auch in den «Schweizerbergen» spielte, dies besonders, wenn man «an die vielen ausländischen Filme zweifelhafter Güte denkt, die jahraus, jahrein in der Schweiz abgerollt werden». ¹¹⁹¹

1185 Dumont 1987, 47–49; Haver/Jaques 2003, 84; Pithon 2002; Schnetzer 2009, 134–144; Zimmermann 2005, 75, 142. Elsig schreibt den Film irrtümlich Joseph Lang als Produzenten zu (Elsig 2017, 379).

1186 Inserat, in: *Kinema*, 7/45 (17.11.1917), o.S.; *Der Bergführer*, in: *Kinema*, 7/43 (3.11.1917), 7.

1187 Inserat, in: *Kinema*, 7/47 (1.12.1917), o.S.

1188 Victor Zwicky, Möglichkeiten der Filmindustrie in der Schweiz, in: *Kinema*, 7/47 (1.12.1917), 1–3, hier 2.

1189 ma., Schweizer National-Filme, in: *Kinema*, 8/35 (31.8.1918), 10; vgl. auch Dumont 1987, 51 f.

1190 Schweiz, in: *Kinema*, 9/18 (3.5.1919), 14.

1191 *Luzerner Neueste Nachrichten*, zit. in: Inserat, in: Schweizer Cinéma Suisse, 2/8 (28.2.1920), 1.

Nicht alle Filme, die im Zeichen des aufkommenden Schweizer Nationalstolzes und der wirtschaftlichen Unabhängigkeitsbestrebungen entstanden, kamen so gut an. Die Idee, vermehrt einheimische Filme zu produzieren, stiess zwar weitherum auf Wohlwollen, doch die konkreten Ergebnisse vermochten nicht überall zu überzeugen. Besonders die schweizerischen Komödien waren für die Filmkritik unbefriedigend.¹¹⁹² Aber auch *DER BERGFÜHRER* enttäuschte die hohen «Erwartungen» kinoreformerischer Kreise, die in der Basler *National-Zeitung* eine geharnischte Kritik platzieren konnten: «[U]nser neuer schweizerischer Film» enthält im Grunde nichts anderes «als die üblichen psychologischen und künstlerischen Unmöglichkeiten, alle die Äusserlichkeiten und Effekthaschereien, welche leider die alte Auffassung rechtfertigen, dass das Kino eine Stätte niederer und demoralisierender Eindrücke sei».¹¹⁹³ Die Filmbranche fühlte sich ungerecht behandelt, gestand aber ein, dass «aller Anfang schwer ist».¹¹⁹⁴

Zugegeben, Kinoreformer mögen nicht die geeigneten Gewährsleute bei der Beurteilung von Filmen sein und Patriotismus äussert sich bekanntlich in verschiedenen Erscheinungsformen. Ich möchte die erwähnten kritischen Stimmen aber dennoch als ein erstes Indiz für die Rekonstruktion des Produktionshintergrunds der neuartigen Schweizer Filme auffassen. Und dieses Indiz deutet darauf hin, dass es sich bei den ab 1917 entstandenen patriotischen Filmen um eine vorrangig kommerziell motivierte, lediglich oberflächliche Anpassung bewährter Formen an eine Thematik handelte, die im Schwange war.

Die erwachende Schweizer Filmindustrie produzierte nicht nur Filme, sondern machte sich auch an den Aufbau eigener Filmstars.¹¹⁹⁵ Die aus gutem Hause stammende 23-jährige Baselbieterin Julie Helene «Leny» Bider zum Beispiel verkörperte – nach einem ersten Auftritt im Militärschwank *FRÜHLINGSMANÖVER / MANŒUVRES DE PRINTEMPS* (CH 1917, Iris, Charles Decroix)¹¹⁹⁶ – die weibliche Hauptrolle in *DER BERGFÜHRER*. Sie wurde als «der aufgehende schweizerische Filmstar» Leny Harold gezielt in die Öffentlichkeitsarbeit für den Film eingespannt.¹¹⁹⁷ Dass Leny Bider neben ihren ausländischen und international beliebten Konkurrentin-

1192 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 2.9.1917, o.S.; b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 18.7.1918, o.S.

1193 *National-Zeitung*, zit. in: Paul E. Eckel, Ein schweizerischer Film, in: *Kinema*, 8/6 (9.2.1918), 4. Bei dem mit «Dr. F.H.» zeichnenden Autor des Beitrags in der *National-Zeitung* handelt es sich wohl um Fritz Hauser, einen sozialdemokratischen Grossrat und ab 1919 Vorsteher des basel-städtischen Erziehungsdepartements mit Beziehungen zur Kinoreform-Szene (vgl. auch Meier-Kern 1993, 104–107).

1194 Paul E. Eckel, Ein schweizerischer Film, in: *Kinema*, 8/6 (9.2.1918), 4.

1195 Inserat, in: *Kinema*, 7/19 (12.5.1917), 5.

1196 Dumont 1987, 46 f.

1197 Inserat, in: *Kinema*, 7/51 (29.12.1917), 11.



24–26 Anzeigen mit Abbildungen der Schauspielerinnen Henny Porten, Leny Bider und Pina Menichelli in der Branchenpresse von 1917

nen¹¹⁹⁸ eine Chance auf längerfristigen Erfolg gehabt hätte, ist angesichts der prekären schweizerischen Marktbedingungen zwar zu bezweifeln, kann aber nicht ausgeschlossen werden. Denn das Leben der modernen, auch als Mode-Designerin tätigen Frau nahm ein frühes und tragisches Ende. Am Nachmittag des 7. Juli 1919 schoss sich Leny Bider im Zürcher Nobelhotel Bellevue, wo sie seit einiger Zeit residierte, mit ihrem Revolver in den Kopf. Am Morgen desselben Tages war ihr geliebter Bruder, der Schweizer Flugpionier Oskar Bider, nach einer durchzechten Nacht mit seinem Flugzeug tödlich verunfallt.¹¹⁹⁹

Wie aber ist diese nationalistische Filmpraxis der letzten Kriegsjahre und der frühen Nachkriegszeit in einem grösseren filmhistorischen Kontext zu verorten? In seinem Standardwerk zur Schweizer Filmgeschichte entwickelt Dumont – vermutlich gestützt auf die im Zweiten Weltkrieg publizierten Erinnerungen Hans Korgers¹²⁰⁰ – die These, wonach die Schwei-

1198 Inserat, in: Kinema, 7/30 (28.7.1917), 1; Inserat, in: Kinema, 7/9 (3.3.1917), 1.

1199 Dettwiler-Riesen 2009; Dettwiler-Riesen 2010; Dumont 1987, 49; vgl. auch Schriber 2011.

1200 Korger behauptet einerseits, die Schweiz sei im Ersten Weltkrieg mit «verlogenen» Propagandafilmen der Krieg führenden Staaten überschwemmt worden. Andererseits sei den «hiesigen [Verleih-]Firmen, die sich nicht restlos in den Dienst irgend einer Partei stellten», der «Bezug guter Filme» verunmöglicht worden. So hätten sich diese «Schweizerfirmen» gezwungen gesehen, selbst Filme herzustellen. Dieser «erste ernsthaft gemeinte Versuch, eine Schweizer Filmproduktion zu schaffen», habe jedoch keinen nachhaltigen Erfolg gehabt (Korger 1940, 55f.). Joseph Lang, den Korger als Beispiel eines die ausländische Propaganda ablehnenden Schweizer Verleihers nennt, hatte in Tat und Wahrheit neben zahlreichen italienischen Filmen auch Produktionen aus Frankreich, Dänemark, Deutschland und Österreich-Ungarn im Angebot. Langs Firma Iris-Films verlieh unter anderem deutsche patriotische Dramen, die mit gehässigen Feindbildern operierende, beim Schweizer Publikum wohl erfolgreiche italienische Kriegsposse MACISTE ALPINO / MACISTE ALS ALPINIST / MACISTE ALPIN (IT 1916, Itala,

zer Kinos, Filmlabors und Verleiher, die wie Eos-Film und Iris-Films für eine «neutrale Programmation» eingestanden seien, wegen eines «organisierten Boykott[s]» der Krieg führenden Staaten und der ausländischen Filmfirmen dazu gezwungen waren, ab 1915 ihre eigenen fiktionalen Werke herzustellen. Die der Propaganda überdrüssigen Kinos hätten so die «ersten autochthonen Erzeugnisse» dieser und der in der Folge entstehenden Produktionsfirmen ins Programm nehmen können.¹²⁰¹ Quellenhinweise für seine Annahmen liefert Dumont nicht.

Die These lässt sich meines Erachtens auch gar nicht belegen. Wie erwähnt, gab es in der Schweiz erst ab Frühjahr 1918 zögerliche Versuche von alliierter Seite, den Kinos der Gegenpartei den Filmnachschub systematisch zu kappen. Und diese Massnahmen entfalteten ihre Wirkung – wenn überhaupt – erst kurz vor Kriegsende. Ansonsten hofften die Propagandastellen und die kommerziellen Anbieter ausländischer Filme in der Schweiz auf eine möglichst weite Verbreitung ihrer Ware, wobei ihnen die politische Ausrichtung der Geschäftspartner weitestgehend egal war.¹²⁰² Verschiedene Fallstudien der vorliegenden Arbeit werden auch zeigen, dass die aufwendig produzierten, propagandistischen Aktualitätenfilme und die kommerziellen Kriegsdramen, die oft mit visuellem Spektakel und diffamierenden Feindbildern aufwarteten, in der Schweiz bis in die letzten Kriegsjahre finanziell erfolgreich waren.

Aber Dumont hat mit seiner Behauptung insofern recht, als das Aufblühen der einheimischen Spielfilmproduktion mit der Ablehnung ausländischer Propaganda in Teilen der Bevölkerung zusammenhing. Nur waren es nicht idealistische Unternehmer, welche die ausländischen Machenschaften von allem Anfang an quasi aus innerer Überzeugung zurückwiesen und nach riskanten Geschäftsalternativen suchen mussten. Vielmehr war es die öffentliche Meinung, welche die Beeinflussungsversuche und wirtschaftliche Dominanz des Auslands im Kriegsverlauf zunehmend infrage stellte. Tatsächlich haben wir es beim Schweizer Filmgewerbe der

Luigi Maggi/Romano Luigi Borgnetto) und einzelne französische Kriegsaktualitäten (Inserat, in: *Kinema*, 7/7 [17.2.1917], 25–30; siehe Kapitel III.3). Korger war während Jahrzehnten im schweizerischen Kinogewerbe tätig und dürfte mit den Umständen zur Zeit des Ersten Weltkriegs vertraut gewesen sein. Dennoch zog er es in seiner Publikation von 1940 vor, auf das weite Feld von Verdienstmöglichkeiten für die schweizerischen Firmen in der Kriegszeit kaum einzugehen. Wahrscheinlich wollte Korger in seinem filmhistorischen Rückblick, der in der Hochphase der Geistigen Landesverteidigung entstand, die Filmproduzenten und Verleiher der frühen 1940er-Jahren als verlässliche Patrioten darstellen und den Ersten Weltkrieg als den Ursprung nationaler Gesinnung im Schweizer Filmschaffen aufleben lassen (Korger 1940, 53, 62, 70–76).

1201 Dumont 1987, 33f., vgl. auch 36.

1202 Am Schluss dieses Kapitels werde ich noch auf ein Phänomen eingehen, das man als «neutrale» Programmation bezeichnen könnte.

zweiten Hälfte der 1910er-Jahre mit einer Gruppe agil agierender Unterhaltungsunternehmen zu tun, die ihr Geschäftsgebaren und ihre Produkte schnell an die aktuelle politische Situation, an die gegebenen Marktbedingungen und Geschäftsperspektiven sowie an die (vermuteten) Publikumsbedürfnisse anpassten. Bei den ab 1917 immer deutlicher geäußerten wirtschaftlichen und kulturellen Überfremdungsängsten und den öffentlichen Unabhängigkeitsbeteuerungen hatten die Filmfirmen ja allen Grund dazu, ihre Produktpalette mit patriotisch angehauchten Werken auszustatten.

Überblickt man die Gründungen schweizerischer Filmproduktionsunternehmen¹²⁰³ und die in der Schweiz erschienenen Filme,¹²⁰⁴ ist eine erste Gründungswelle von Unternehmen, die zuerst vor allem dokumentarisch tätig waren, im Zusammenhang der Schweizerischen Landesausstellung von 1914 zu verzeichnen.¹²⁰⁵ Abgesehen von einigen Einzelprojekten, nahmen schweizerische Firmen, wie die Lumen-Werke des Lausanner Kinobesitzers Albert Roth-de Markus, die bisher als Produzentin nicht-fiktionaler Filme und als Kopierwerk tätige Eos-Film, der Zürcher Filmverleih Iris-Films A.-G. oder die neu gegründete Firma von Konrad Lips, zwischen 1915 und 1917 eine regelmässige Spielfilmproduktion auf. Zunächst entstanden kürzere oder längere Komödien und später auch Dramen, allesamt aber ohne besonderen patriotischen Fokus. Albert Roth-de Markus ist der beste Beweis dafür, dass Schweizer Filme nicht hergestellt wurden, um ausländische Kriegsfilme – derer er sich exzessiv bediente¹²⁰⁶ – zu ersetzen, sondern um sie zu ergänzen. Für Eos und Iris scheint der Einstieg in die Spielfilmproduktion unabhängig vom Krieg schlicht eine Ausweitung ihres Geschäftsfeldes dargestellt zu haben.¹²⁰⁷ Ab 1917 erschienen dann die ersten ausgesprochen patriotischen Spielfilme. Sie wurden neben konventionellen Filmen von etablierten Firmen hergestellt, aber auch von neu gegründeten Unternehmen, die am Film-Boom partizipieren wollten. Die erste Blüte des fiktionalen Schweizer Filmschaffens hielt, besonders in der Westschweiz, bis Mitte der 1920er-Jahre an.

Die Vor- und Nachgeschichte einiger wichtiger Akteure des patriotischen Schweizer Filmschaffens – dies ein letztes Indiz – lässt vermuten, dass deren schweizerische Gesinnung nicht unbedingt eine Herzensangelegenheit war: Der Bundesratssohn Louis Ador, dessen Firma den langen Armeepropagandafilm von 1918 verlieh, war im Krieg bekanntlich die zentrale Figur bei der Distribution von alliierter Propaganda. Robert Rosenthal, der bedeutende deutschstämmige Produzent von Basler Komödi-

1203 Siehe Kapitel II.4.

1204 Bundesamt für Statistik (Hg.) 2008; Dumont 1987.

1205 Siehe Fussnote 457.

1206 Siehe Fussnote 1223.

1207 Auch in Deutschland wurden Verleihfirmen als Filmproduzenten aktiv (Müller 1994, 138).

en, Industrie- und Landschaftsaufnahmen sowie mehrerer kleiner Werke und des langen Films über die Schweizer Armee, war im Krieg als Informant für Kesslers deutsche Propagandaorganisation tätig.¹²⁰⁸ Und im Sommer 1919 diente sich Rosenthal zusammen mit Friedrich Burau (*ZU SPÄT!*) den amtlich-deutschen Stellen in der Schweiz an. Sie schlugen vor, mit ihren eigenen, in den ehemaligen Feindstaaten unverdächtigen Schweizer Firmen «den national wie kaufmännisch gleich erfolgreichen Vertrieb deutscher Films auf dem Weltmarkt zu übernehmen». Zusätzlich wollten sie, so Burau in seinem Brief, ihre bereits bestehende Filmproduktion mit deutschen Geldern ausbauen, um «mit einem Stab bewährter Mitarbeiter und deutscher Darsteller mustergültige, unbedingt konkurrenzfähige deutsche Films unter Ausnutzung der unerschöpflichen landschaftlichen Möglichkeiten der Schweiz und Deutschlands herzustellen».¹²⁰⁹ Dieses Programm unterschied sich beträchtlich von den öffentlich verlautbarten Absichten der Burau'schen Schweizer National-Film. Da aus den hochfliegenden Plänen, für die Deutschen von Basel aus ein internationales Filmvertriebsimperium mit neutralem Anstrich aufzubauen, natürlich nichts geworden ist, sah sich Rosenthal halt auf der anderen Seite nach Einkunfts-möglichkeiten um. So stieg er 1921 mit seiner Eos-Film als Vertreter für US-amerikanische Paramount-Filme und ab 1926 zusätzlich für die deutsche Ufa-Produktion ins Verleihgeschäft ein.¹²¹⁰ Auch Konrad Lips und Eduard Bienz, die für *DER BERGFÜHRER* verantwortlich zeichneten, waren in dubiose Machenschaften verwickelt. Lips versuchte beispielsweise 1922 mit katholischen Kreisen anzubandeln, um sich die Herstellung gross angelegter «historisch-religiöse[r] Dichter-Werke» finanzieren zu lassen.¹²¹¹

Die Entwicklungen auf dem Schweizer Film- und Kinomarkt der 1910er- und frühen 1920er-Jahre lassen sich am besten erklären, wenn man das kinematografische Unterhaltungsgewerbe als ein überwiegend von Angebot und Nachfrage bestimmtes Handlungsfeld begreift. Das war auch während des Kriegs nicht grundlegend anders. Bei den Akteuren (Produzenten, Verleihern und Kinobetreibern) handelte es sich grösstenteils – das werden die folgenden Fallstudien weiter verdeutlichen – um mehr oder weniger seriöse, vom Geschäftssinn getriebene Entrepreneurre mit dem nötigen (politischen) Opportunismus und einer agilen Anpassungsfähigkeit. Nur bei wenigen (meist amtlichen) Beteiligten lassen sich

1208 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BArch, R 901, 71967.

1209 Schreiben des Deutschen Konsulats, Basel, vom 11.8.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71943.

1210 Eos-Film Aktiengesellschaft 1938.

1211 Die Kinematographie im Dienste der katholischen Kirche, in: Die Ostschweiz, 8.8.1922, o. S.; vgl. auch Gerber 2010, 73 f.

politische Hintergedanken ausmachen, die für das Handeln dieser Akteure ausschlaggebend gewesen sein dürften. Doch auch in diese propagandistischen Aktivitäten, die sich in der Schweiz zur Hauptsache auf den eng begrenzten Zeitraum der Jahre 1916 bis 1918 beschränkten, spielten auf den unterschiedlichen Ebenen von Produktion, Verleih und Aufführung immer wieder kommerzielle Erwägungen hinein, die synergetisch wirken oder auch gegenläufige Impulse hervorbringen konnten.

«Neutrale» Programmation und andere Geschäftsstrategien

Diese These wird bestätigt durch einen Blick auf die Programmstrategien unabhängiger Verleih- und Kinobetriebe. Wir haben gesehen, dass nur ein winziger Teil der in der Schweiz tätigen Kinos unter direkter Kontrolle ausländischer Propagandastellen stand. Wie also verhielten sich die kommerziellen Kinounternehmen¹²¹² angesichts eines grossen Angebots von Propagandafilmen aus den verschiedenen Krieg führenden Staaten und einer bedeutenden, erst in der Schlussphase des Kriegs nachlassenden Nachfrage nach diesen Filmen aufseiten des Publikums?¹²¹³ Selbstverständlich führten viele selbstständige Schweizer Kinos die Propagandastreifen auf! Doch es gab Unterschiede.

Ebenso wie es in der lateinischen Schweiz für politisch unverdächtige Unterhaltungsfilm aus Deutschland und Österreich-Ungarn seit Kriegsbeginn nur noch wenige Aufführungsmöglichkeiten gab,¹²¹⁴ so waren im französischsprachigen und im italienischsprachigen Landesteil auch die Vorführung von Propagandafilmen der Mittelmächte praktisch ausgeschlossen.¹²¹⁵ In der Westschweiz zeigte lediglich das Kino Palace in La Chaux-de-Fonds von 1916 bis 1918 ein halbes Dutzend solcher Filme. Im Übrigen ist bei einem Kino in Tavannes eine einzige entsprechende Vorstellung belegt.¹²¹⁶ Dabei wurden einige der im Palace gezeigten Filme in den Werbeinseraten des Kinos nicht einmal angekündigt¹²¹⁷ und ein österreichisch-ungarischer Film über die zehnte Isonzoschlacht lief im direkten Vergleich mit einem

1212 Zur Nutzung des Films als Propagandamittel jenseits der bestehenden Kinoinfrastruktur siehe Kapitel II.2.

1213 Siehe Kapitel III.7 und III.8.

1214 Siehe Kapitel II.4.

1215 Für das Tessin gilt dies in geringerem Masse. Vor allem österreichisch-ungarische Propagandafilme waren in der italienischsprachigen Schweiz in kleinem Umfang zu sehen (siehe Fussnote 1050).

1216 Die detaillierten Verleihlisten der amtlichen Max Stoehr Kunst-Films A.-G. sind von April 1917 bis Anfang Februar 1919 fast lückenlos überliefert (div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969).

1217 Inserat, in: L'Impartial, 29.10.1917, 8; Inserat, in: L'Impartial, 14.1.1918, 8.

italienischen Film über die Kämpfe am Fluss Isonzo, wobei ein Referat eines alliiertenfreundlichen Pfarrers die Vorführung begleitete.¹²¹⁸ Gelegentlich kam es in der lateinischen Schweiz auch zu nicht-öffentlichen Kinovorstellungen deutscher Vereine im privaten Rahmen. Eine solche führte 1917 in Genf jedoch zu Ausschreitungen und einem Skandal.¹²¹⁹

Die öffentliche Meinung in der Westschweiz war der Entente und ihren Verbündeten freundlich gesonnen und viele Romands waren deutschfeindlich eingestellt. Zusätzlich rezipierte das Westschweizer und das Tessiner Kinopublikum, wie ich im Schlusskapitel meiner Arbeit zeigen werde, die fiktionalen und nicht-fiktionalen Kriegsfilm (stärker als in der Deutschschweiz) als politische Werke. Für deutsche Propagandafilme fehlte es in der lateinischen Schweiz also schlicht an einer Nachfrage und die Provokation eines öffentlichen Aufruhrs galt es unter allen Umständen zu vermeiden.

Die Problematik oder gar Unmöglichkeit, deutsche Propaganda entgegen den lokal vorherrschenden politisch-kulturellen Präferenzen zu betreiben, war den deutschen Stellen in der Schweiz bewusst.¹²²⁰ Folglich wurde der in Berlin zuweilen geäußerte Wunsch, mit der Filmpropaganda auch in der Westschweiz Fuss zu fassen, nicht mit Nachdruck verfolgt und gelegentliche Vorhaben, wie im Fall der geplanten Übernahme der Kinos von Arias, erlitten allesamt Schiffbruch.¹²²¹

Allerdings hatten die Kinobetreiber in der lateinischen Schweiz die Wahl, viele oder wenige der kriegsbezogenen Spielfilm und der Propagandafilme der Alliierten in ihr Programm zu nehmen. Hierbei spielte möglicherweise die Orientierung an spezifischen Publikumssegmenten eine Rolle, denn es gibt einige vage Hinweise darauf, dass namentlich das Mittel- und Oberschichtpublikum auf politische Stoffe sehr positiv angesprochen haben könnte.¹²²² Auf jeden Fall war der Lausanner Albert Rothde Markus einer jener Westschweizer Kinobetreiber, die in ihren Programmen einen Schwerpunkt auf französische *dramas patriotiques* und auf die Kriegsaktualitäten aus Frankreich legten. Daneben fanden in den Räumlichkeiten seines Nobelkinos Théâtre Lumen auch immer wieder politische Vorträge mit und ohne Begleitfilme statt. Mit seinem Faible für ein einseitig politisiertes Filmprogramm war er in der Westschweiz aber nicht allei-

1218 Siehe Kapitel III.7.

1219 Siehe Kapitel III.8.

1220 Siehe Kapitel III.8.

1221 Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; Richard Kiliani, Denkschrift: Unsere Filmpropaganda in der Schweiz, [Berlin], 28.3.1918, BArch, R 901, 71975; Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 14.8.1918, an die Ufa, Berlin, BArch, R 901, 71967.

1222 Siehe Fussnote 1948.

ne und das Kino Lumen spielte auch nach 1916, als Roth-de Markus das Unternehmen verkaufte, wiederholt propagandistische Programme.¹²²³

In der Deutschschweiz war die nationale Zusammensetzung der aufgeführten Filme in der Summe viel ausgeglichener, auch wenn hier viele Menschen mit Deutschland sympathisierten. Was die Internationalität des Programmangebots anbelangt, wurde das Deutschschweizer Kinopublikum in der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre geradezu verwöhnt. Der durchschnittliche Kinogänger in Städten wie Zürich, Basel oder Bern hatte einen unvergleichlichen Überblick über die aktuelle filmische Weltproduktion, der den Menschen in der lateinischen Schweiz sowie in den Krieg führenden Staaten verwehrt blieb.

In den einzelnen Kinos der Deutschschweiz kam es aber durchaus zu Spezialisierungen des Programmangebots.¹²²⁴ Solche Programmausrichtungen mochten zum Teil mit den politischen Präferenzen der Kinobetreiber zusammenhängen. Ich gehe indes davon aus, dass sie bei regulären Lichtspieltheatern im urbanen Raum vorab Ausdruck einer breiten, heterogenen Programmlandschaft waren, in der es für einzelne Kinos tendenziell möglich war, spezifische Publikumsbedürfnisse und Zuschauergruppen anzusprechen. In grösseren Städten gab es nämlich ein Auskommen für Kinos, die beispielsweise zweitklassige Programme zu leicht günstigeren Eintrittspreisen zeigten oder die einen Schwerpunkt auf die Werke eines bestimmten Produktionslands legten. Bei der Zusammenstellung von Filmprogrammen genauso prägend dürften zudem die gut eingespielten Geschäftsbeziehungen zwischen den Kinos und bestimmten Verleihern gewesen sein, mit denen sie oft zusammenarbeiteten und die sich ihrerseits zum Teil auf Produktionen einzelner Länder spezialisiert hatten.¹²²⁵

So gab es auch in der deutschsprachigen Schweiz Kinobetriebe, die sich bei der Zusammenstellung ihrer Programme an der politischen oder kulturellen Zugewandtheit eines Teils des Publikums zu einer der Nachbarnationen orientierten und in diesem Landesteil mehrheitlich deutsche Produktionen

1223 Théâtre Lumen, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 12.5.1915, 8; Inserat, in: La Revue (Lausanne), 24.5.1915, 4; M.-E. T., Conférence Henri Robert, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 5.11.1915, 16; Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 28.4.1916, 15; Conférence de M. Rinaudo-Deville, in: La Tribune de Lausanne, 16.1.1917, 2; Erich von Prittwitz und Gaftron, Wochenbericht, Bern, 23.9.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 1.4.1921, 4; Dumont 1987, 40; Kuert 1998, 197; Langer 1989, 42–44.

1224 Laut Untersuchungen zum Kinoplatz Basel, die von deutscher Seite damals vorgenommen wurden, setzten im Frühling und Sommer 1918 die deutschen Propagandakinos Greifen und Odeon sowie das Cardinal-Theater bei ihrer Programmation tendenziell auf deutsche Filme. Fata Morgana, American Biograph und Clara-Kino hatten ausgleichene bis frankreichlastige Programme und das Central spielte viele US-amerikanische Produktionen (Kaiserlich Deutsches Konsulat, Bericht, Basel, 5.7.1918, BArch, R 901, 71967; Kaiserlich Deutsches Konsulat, Bericht, Basel, 3.10.1918, BArch, R 901, 71967).

1225 Siehe Kapitel II.4.

spielten. Doch selbst die vom Auswärtigen Amt in der Schweiz betriebenen Lichtspieltheater nahmen aus unterschiedlichen Gründen, auf die ich oben eingegangen bin, regelmässig auch Filme der Gegenpartei ins Programm.

Vom Renommee her entsprachen dem Lausanner Kino Théâtre Lummen in der Deutschschweiz die Betriebe des umtriebigen und prominenten Kinobesitzers Jean Speck. Er war mit seinen beiden luxuriösen Kinos Palace und Orient, die er in Zürich zur Kriegszeit besass, zeitweilig der bedeutendste Kinobetreiber der Stadt. Obwohl Speck im Sommer 1916, als es in der Schweiz noch keine deutsche Infrastruktur für die Filmpropaganda gab, der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft wohl aus persönlichen Gründen anbot, eine amtliche Filmvertriebsstelle aufzubauen,¹²²⁶ und obwohl er, der aus Süddeutschland stammte und 1910 das Zürcher Bürgerrecht erhielt, damals der deutschen Propagandatätigkeit bezichtigt wurde,¹²²⁷ war Speck in Wirklichkeit keinesfalls ein Erfüllungsgesilf der deutschen Propagandastrategen. Freilich zeigte Speck viele Propagandawerke aus Deutschland und der Donaumonarchie, etwa *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME* (DE 1916/1917, BUFA) und *DIE 10. ISONZOSCHLACHT*. Auch betrieb er für diese propagandistischen Spitzenproduktionen, die in seinen Kinos meist ihre Schweizer Premiere feierten, einen immensen Werbeaufwand (siehe Abb. 22).¹²²⁸ Andererseits brachte er im Orient und im Palace, zum Beispiel mit *BRITAIN PREPARED* oder mit *MÈRES FRANÇAISES / EIN MUTTERHERZ / MÈRES FRANÇAISES* (FR 1917, *Éclipse*, René Hervil/Louis Mercanton), mehrere wichtige, propagandistisch intendierte oder so wahrgenommene Filme aus den Ententestaat-

1226 Jean Speck ging es bei seiner Initiative wahrscheinlich vor allem darum, seinen Neffen Eugen Sterk, der bei ihm arbeitete und am Unternehmen angeblich beteiligt war, vom Kriegsdienst im Deutschen Heer zu befreien. Denn Sterk hatte sich kurz zuvor, als er sich auf Fronturlaub in Zürich befand, mit einem identischen Vorschlag, der eine militärische Freistellung implizierte, an das Preussische Kriegsministerium gewandt. Um Worte nie verlegen, behauptete Jean Speck in seiner eigenen Eingabe, es falle ihm «als altem Manne schon sehr schwer», sich während des Kriegs «alleine zu behelfen», und er sei bei Umsetzung des vorgeschlagenen Plans deshalb auf eine Beurlaubung seines «Kompagnons» Eugen Sterk angewiesen. Bei Abfassung dieser Zeilen war Speck gerade einmal 56 Jahre alt und sollte in den knapp zwanzig Jahren, die er noch lebte, mehrere neue Kinos eröffnen. Auch Sterk überstand den Krieg und begründete 1920 ein eigenes Kinounternehmen, das noch heute in Baden existiert (Schreiben von Jean Speck, Zürich, vom 8.7.1916, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, BArch, R 901, 71946; vgl. auch Schreiben von Eugen Sterk, Zürich, vom 28.6.1916, an das Preussische Kriegsministerium, Berlin, BArch, R 901, 71946).

1227 Siehe Kapitel II.2 und III.3

1228 [Otto Baumberger]/Speck's Palast Theater, *Die grosse Somme-Schlacht* [Plakat], Zürich, [Februar 1917], Schule für Gestaltung, Basel, 7162; Carl Moos/[Kino Palace], *Die 10te Isonzoschlacht* [Plakat], Zürich, Juni [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 22218, abgedruckt in: Elsig 2014⁴, 97; Inserat, in: Nebelspalter, 44/7 (16.2.1918), o. S.; vgl. auch Inserat, in: Kinema, 8/17 (27.4.1918), 4.

ten sowie den grossen Schweizer Armee-Film von 1918.¹²²⁹ Der Akzent von Specks Programm lag weder auf den Produktionen einer bestimmten Nation noch auf Kriegsfilmen im Allgemeinen.¹²³⁰ Stattdessen bot Speck seiner Kundschaft einfach die sensationellsten Filme, von denen alle Welt sprach. Nichts anderes erwartete das Publikum von den besten Häusern am Platz.

Ein Zürcher Kino, das sehr gerne eindrucksvolle Kriegsfilme zeigte (und in einem neuen Gebäude noch heute existiert), war das Central an der Weinbergstrasse. Regelmässig enthielten seine Programme sowohl deutsche als auch französische Kriegswochenschauen, was in den Anzeigen des Kinos hervorgehoben und beworben wurde.¹²³¹ Daneben spielte das Kino längere offizielle Kriegsaktualitätenfilme, im Juni 1917 etwa eine Produktion italienischer Herkunft und in der Folgewoche eine deutsche Aktualität des amtlichen Verleihs von Max Stoehr. Und wiederum einige Wochen später setzte das Central die von Joseph Lang verliehene, derbe Kriegskomödie *MACISTE ALPINO / MACISTE ALS ALPINIST / MACISTE ALPIN* (IT 1916, Itala, Luigi Maggi/Romano Luigi Borgnetto) auf das Programm.¹²³²

Das Kino Central gehörte im Sommer 1917 einem Hans Zubler, der in Basel und Zürich den Monopol-Film-Verlag Gloria Zubler & Cie. betrieb. Auch diese Filmverleihfirma hatte ein national durchmischtes Programm mit einem verhältnismässig hohen Anteil an aufsehenerregenden Kriegsstücken. In ein und demselben Inserat bot der Verleih mehrere patriotische Dramen und Komödien aus Italien, unter der obskuren Eigenbezeichnung «Basilisk-Film» mindestens einen Film aus Frankreich sowie ein Drama, mehrere Komödien und Messter-Kriegswochenschauen aus Deutschland an.¹²³³ Diese «neutrale» Ausrichtung hinderte Zubler dann aber nicht daran, sein Zürcher Kino, das Central, sowie zwei seiner Basler Theater, das Greifen und das Odeon, ab September 1917 an die deutsche Propagandaorganisation abzutreten.¹²³⁴

1229 Gaumont, *L'Angleterre est prête* [Programmheft], Paris, Mai 1916, BArch, R 901, 71946; Inserat, in: *Kinema*, 7/3 (20.1.1917), o.S.; [Otto Baumberger]/Specks Palast Theater, *Die schweizerische Armee* [Plakat], Zürich, [April 1918], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_GUER_199, abgedruckt in: Dumont 1987, 32; rr., *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16.9.1918, o.S.

1230 Auch bei den Filmen ohne Kriegsbezug, die sein Programm deutlich dominierten, hatte Speck beeindruckende Werke aller grossen Filmnationen im Programm.

1231 Inserat, in: *Nebenspalter*, 42/7 (12.2.1916), o.S.; Inserat, in: *Nebenspalter*, 43/17 (23.6.1917), o.S.; vgl. auch rr., *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.1.1917, o.S.; siehe Fussnote 1536.

1232 Inserat, in: *Nebenspalter*, 43/25 (23.6.1917), o.S.; Inserat, in: *Nebenspalter*, 43/26 (30.6.1917), o.S.; Inserat, in: *Nebenspalter*, 43/33 (18.8.1917), o.S.

1233 Inserat, in: *Kinema*, 6/14 (8.4.1916), 2.

1234 Mehrgleisig fuhr desgleichen Christian Karg. Einerseits verkaufte er 1917 der deutschen Propagandastelle seine Schweizer Kinos, andererseits arbeitete er eng mit dem französischen Filmhandel zusammen und Verlieh etwa das patriotische Drama *MÈRES FRANÇAISES*. Zudem verkaufte Karg Mitte 1918 seine Westschweizer Kinos an den auf alliierte Propaganda spezialisierten und ins Kinobetriebsgeschäft expandierenden Ver-

In anderen Städten gab es ähnliche Spezialisierungen. In Bern zum Beispiel zeigte das Kino St. Gotthard mit *THE BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS / DIE GROSSE ENGLISCHE OFFENSIVE IM WESTEN UND DAS VORGEHEN DER <RIESEN-TANKS> / TANKS À LA BATAILLE DE L'ANCRE* (GB 1917, WOCC), *MÈRES FRANÇAISES, GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE, DIE 10. ISONZOSCHLACHT* und *U.S. NAVY OF 1915 / DIE AMERIKANISCHE FLOTTE / LA FLOTTE AMÉRICAINE* (US 1915, Howe) die Top-Produktionen aller grosser Kriegsparteien.¹²³⁵ Und die Lichtspielhäuser Metropol und Zentral verfolgten bezüglich Wochenschauen eine identische Programm- und Werbestrategie wie das Zürcher Central. In Inseraten von Ende Februar 1916 heisst es: «Kriegs-Berichte von allen Fronten. Deutsche und französische Bilder» und «Tout est indiqué en allemand et en français».¹²³⁶ Eine besondere Reklameidee hatte Johann Meier-Tritschler, der in Schaffhausen zwei Kinos besass. Im März 1916 kündigte er in einem grossen Inserat einen «Schaffhauser Kinotag» an.¹²³⁷ Der Gewinn einiger Vorstellungen sollte Fürsorgeeinrichtungen in den Krieg führenden Ländern zugutekommen. Eine verquere Vorstellung schweizerischer Neutralität zelebrierend, sammelte das eine Kino Meier-Tritschlers für die deutsch-österreichische Seite, das andere für die italienische.¹²³⁸ Und in Davos zeigten die beiden lokalen Kinos, die übrigens gemeinsam unter Kontrolle französischstämmiger Eigentümer standen, was Kriegsfilm betrifft, zwar vor allem amtlich-deutsche Propagandawerke und orientierten sich damit womöglich an einem eher deutschfreundlichen Publikum, bestehend aus Einheimischen und deutschen Internierten. Hin und wieder aber war die Programmation auf beide Kriegsparteien ausgerichtet. Nachdem im April 1917 der deutsche Film *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* gezeigt worden war, stand im Oktober 1917 der grosse britische Kriegsfilm *THE BATTLE OF THE SOMME* auf dem Programm und in *The Courier* hiess es: «The Neutrality of Davos and of Switzerland is illustrated by such showing of living pictures of the war from

leih Adors (siehe Kapitel II.2, II.4 und III.5). Dennoch wurden die wichtigsten explizit deutschfeindlichen Spielfilme nicht über Ador, sondern über ganz normale, kommerzielle Verleihe in der Westschweiz verbreitet, wie beispielsweise das World Films Office (Inserat, in: *Kinema*, 8/5 [2.2.1918], 15; Schreiben von Charles Renaud-Charrière/Select-Films Co., Genf, vom 25.3.1919, an das Polizeiinspektorat Basel-Stadt, Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; siehe Kapitel III.3 und III.5).

1235 Kinoschau, in: *Berner Intelligenzblatt*, 11.2.1917, 4; Kinoschau, in: *Berner Intelligenzblatt*, 31.5.1917, 4; Inserat, in: *Der Bund*, 13.6.1917, 6; R., Ein neuer Kriegsfilm, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.6.1917, 4; Kinoschau, in: *Berner Intelligenzblatt*, 26.4.1918, 4.

1236 Inserate, in: *Berner Intelligenzblatt*, 27.2.1916, 8; vgl. auch Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.5.1915, 4; Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 3.10.1915, 12.

1237 Inserat, in: *Schaffhauser Intelligenzblatt*, 13.3.1916, o.S.

1238 Zu politisch einseitigen Geldsammelaktionen im Spannungsfeld von Propaganda und Kommerz, von Wohltätigkeit und Vereinswesen siehe Kapitel II.2.

all sides and sources. We have already had the German official Somme film in Davos as well as French war pictures. Now we are to have English.»¹²³⁹

Wie die Filmproduzenten zeichneten sich die Schweizer Verleih- und Kounternehmen durch eine hohe Anpassungsfähigkeit an die Zeitumstände aus. In einem Umfeld, das von amtlicher Propaganda und einer grossen Publikumsnachfrage sowohl nach nicht-fiktionalen Kriegsfilmen wie auch nach fiktionalen Kriegsstoffen geprägt war, entwickelten die gewerblichen Akteure erfolgreiche Geschäftsstrategien. Wie ich gezeigt habe und in den folgenden Kapiteln punktuell noch genauer ausführen werde, waren die vorhandenen Marktlücken zahlreich und die gewinnbringenden Kooperationsmöglichkeiten mit amtlichen Propagandastellen schier grenzenlos: Kommerzielle Akteure in der Schweiz vertrieben Filme mit mehr oder weniger krimineller Energie ins Krieg führende Ausland,¹²⁴⁰ desgleichen verkauften sie unter Umgehung geltender Verleihverträge propagandistische Filme der einen Partei zu über-
teuerten Preisen an die Propagandastellen der Gegenpartei,¹²⁴¹ sie veräusserten teils schlecht rentierende Kinos an die deutschen Propagandastellen (Christian Karg,¹²⁴² Zubler und andere, Arias scheiterte), sie fungierten als Strohmänner oder Informanten (Franzos, Rosenthal, Stark, Stoehr und weitere), sie beteiligten sich finanziell an den deutschen Propagandakinos (Oliver), sie verliehen amtliche und kommerzielle Kriegsfilme (unter anderem Ador, Franzos, Karg, Lang und Stoehr) oder führten diese Filme in ihren Kinos auf (Roth-de Markus, Speck und praktisch alle anderen Schweizer Kinobesitzer).¹²⁴³

Die Westschweizer Kinos zeigten quasi als Zugeständnis an die politisierte öffentliche Meinung im Krieg praktisch keine deutschen Filme mehr. In der Deutschschweiz dagegen war man offener, dem Utilitarismus der Branche waren folglich kaum Grenzen gesetzt. Insofern war es für gewisse Schweizer Unterhaltungsunternehmer ganz normal, mit den amtlichen

1239 Local News and Views, in: Davoser Blätter/The Courier/Courrier de Davos, 6.10.1917, 4. Diese Erkenntnisse zu Davos stammen von Ines Brändli. Sie hat in einer studentischen Arbeit, die im Rahmen meiner Lehrveranstaltung zum Schweizer Kino während des Ersten Weltkriegs im Herbstsemester 2014 an der Universität Zürich entstand, das Davoser Kinoprogramm von 1914 bis 1919 auf der Grundlage der Lokalpresse rekonstruiert.

1240 Siehe Kapitel II.4.

1241 Siehe Kapitel III.3.

1242 Siehe Fussnote 1234.

1243 Hinzu kam etwa für Sterk bei der angestrebten Zusammenarbeit mit den deutschen Stellen das private Motiv, dem Kriegsdienst zu entgehen. Auch für die amtlichen Propagandisten selbst dürfte dieser Motivationshintergrund bei ihrem Engagement in der kriegsverschonten Schweiz eine gewisse Rolle gespielt haben. Die biografische Forschung zu Kessler hat über seinen Gesundheitszustand spekuliert, der für den Wechsel von der Front in die Schweiz verantwortlich gewesen sein könnte (Riederer 2006, 25 f.). Und der 1915 in der Schweiz filmpropagandistisch tätige Österreicher Erwin von Janischfeld wurde von Egon Erwin Kisch kurz nach dem Krieg als «Erwin von Ja-nicht-ins-Feld» verspottet (Egon Erwin Kisch, Der Adjutant vom KPQ, in: Arbeiter-Zeitung, 29.4.1919, 5, zit. in: Hall 1983, 137; siehe Fussnote 1046).

und kommerziellen Akteuren verschiedener, miteinander verfeindeter Produktionsländer zusammenzuarbeiten und deren Produkte zu verwerten.

Im deutschsprachigen Landesteil bürgerte sich bei manchen Verleihbetrieben und Kinos eine Strategie der Angebotsgestaltung ein, die ich «neutrale» Programmation nennen möchte. Sie zeichnete sich nicht durch ein neutrales Abseitsstehen im Propagandakrieg aus, sondern durch die Verbreitung propagandistischer Kriegsdarstellungen beider Machtblöcke zu mehr oder weniger gleichen Teilen.

Ganz im Sinne der gegen Kriegsende hierzulande aufblühenden nationalistischen Befindlichkeit und Rhetorik rief der branchennahe Kolumnist des *Nebelspalters* das Schweizer Publikum im Mai 1918 dazu auf, nur «neutrale» Kinos zu besuchen:

Wenn [...] dem Besucher eines bestimmten Kinotheaters stets nur die Produkte einer Gruppe von Produzenten [...] gezeigt werden, dann kann darin gar leicht eine Beeinflussung erkannt werden. Das Kinopublikum wird sich dabei eben damit behelfen müssen, dass es stets darauf achtet, [...] sich möglichst [...] jenen [Kinos] zuzuwenden, welche sich bemühen, auch im Bilde durchaus schweizerisch-neutral zu bleiben.¹²⁴⁴

Aus filmhistorischer Distanz besehen, sind politisch indifferente Programmstrategien der Unterhaltungsbranche der Regelfall. Ausnahmen haben spezifische historische Ursachen. Auch in der Westschweiz war die Politisierung des Gesamtprogrammangebots, die sich in dem fast totalen Wegfall von Filmproduktionen aus den Mittelmächten ausdrückte, kein überzeitliches Phänomen, sondern hing mit der starken Parteinahme in der Westschweizer Öffentlichkeit während des Weltkriegs zusammen. Noch wenige Jahre zuvor war es auch in der Romandie normal, dass die kinematografische Kriegsberichterstattung die Frontstellungen gewissermassen überschritt und über verschiedene Parteien der damaligen Konflikte berichtete, wie eine Programmkündigung eines Genfer Kinos von 1911 zeigt: «Parmi les nouveautés cinématographiques figurant au programme de l'Apollon, [nous] mentionnons des vues de la guerre italo-turque; celles montreront [...] la revue des troupes italiennes de débarquement, la mobilisation en Turquie, et la cavalerie ottomane s'appêtant à la résistance.»¹²⁴⁵

Im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung gegen die Totalitarismen der 1930er-Jahre fanden die schweizerischen Landesteile unter veränderten politischen Vorzeichen sowohl innenpolitisch als auch kinematografisch schliesslich wieder zusammen.

1244 Die Beeinflussung durch den Kino, in: *Nebelspalter*, 44/20 (18.5.1918), o.S.; vgl. auch Kriegsbilder im Kino, in: *Nebelspalter*, 44/23 (8.6.1918), o.S.

1245 Spectacles et concerts, in: *Journal de Genève*, 6.10.1911, 5.

Telegramm!

Soeben von Rom eingetroffen!

Telegramm!

Central-Theater, Weinbergstrasse

Ab Mittwoch den 20. Juni als Extra-Einlage ohne Preiserhöhung

Die 10. Riesenschlacht am Isonzo

Die italienische Frühjahrsoffensive 1917. — L'offensive Italienne du Printemps 1917.

Allein-Aufführungsrecht. Einzige Original-Aufnahme des Ital. Generalstabes.

Die Kinooperatore in Lebensgefahr. — Der Herzog von Aosta an der Front. — 600 km Schützengräben vom Adriatischen Meere bis zum Isonzo. — Im Sperrfeuer während eines Angriffes. — Bei Hudi Log. — Explosion eines Geschosses im Friedhof von Görz. — Angriff mit Brandgranaten. — Explosion von Bomben. — Der heissumstrittene Monte Nero. — Kämpfe über dem Wolkenmeer in 3000 m Höhe. — Das Ringen im ewigen Eise.

5 Akte

Nou für Zürich!

5 Akte

3 Akte

3 Akte

MIA MAY

in ihrer letzten Novität

Heiratsbureau Lindenbaum

Urfolles Lustspiel mit

57688

Die Silhouette des Teufels

Schadchen

Orient-Cinema

Telephon 7684

Haus du Pont

Bahnhofplatz

Pracht-Programm vom 20. bis 26. Juni:

8 Akte Das 3 Akte
Findelkind ? ?

Die Tragödie einer späten Liebe.

Der Spassvogel

Ein heitres Lustspiel in 1 Akten

als Hauptdarstellerin 57890
Erl. Gigetia, die ital. Künstlerin

Deutsche u. französ. Kriegsberichte u. das übrige Programm.

Olympia Kino

Bahnhofstr. 51 Mercatorium Pelikanstr. 1

Vom 20. Juni bis 20. Juni 1917

4 Akte! 4 Akte!



Die beliebte
Künstlerin
**Henny
Porten**

In ihrem besten Werk.

Abseits vom Glück.

2 Akte! 2 Akte!
Das Taschentuch.

Höchst spannendes Detektiv-Drama. 50896

ROLAND

LICHTSPIELTHEATER

Langstrasse III Teleph. 114.68 Tramhalte

Die erhabene
Heldentage

20. bis 26. Juni

Alle Eintr.
sind besetzt

JUDEX

X. Episode: Das Geheimnis von Jacquelin

XI. Die Undine

XII. Die Liebe verzehlt! (Schluss)

3 Akte An der 3 Akte

Schwelle des Todes

Drama aus den schwedischen Bergen

Verzahrte Liebeswerbung

Shikurs im Zillertal, prächt. Naturbild

LICHTSPIELE

EDEN

Dumorgy 13 - ZÜRICH - Telephon 600

Angenehmer kühler Aufenthalt. — Erste'ständige Musikbegleitung

Vom 20. bis inkl. 26. Juni 57973

Stuart Webbs

In dem kaskaden Meisterwerk:

Der Hilferuf

Wieder einmal wurde ein von Verbrecherhand Ausserst kunstvoll und dicht geknüpfter Knoten von dem genialen Detektiv STUART WEBBS spielend leicht entwirrt.

Eine Perle heiterer Filmkunst

Blondköpfchen

Fränkisches Lustspiel in 3 Akten
Von einer reizenden Künstlerin dargestellt, ist diese köstliche Verwechslungs-Komödie des Betfalls im voraus sicher, sowie das übrige Programm.

Speck's Palace

Kaspar-Escherhaus

Ab heute täglich

Die 10.

Isonzoschlacht

Erster offizieller österreichischer
Kriegsfilmbild

Von 14 Operatoren in den vordersten Stellungen
aufgenommen.
Trommelfeuer — Gewehrschuss durch das Sperrfeuer der Italiener — Luftkämpfe — Kaiser Karl bei seinen Truppen. 38222

Verführungen: 2, 4, 6, 8 Uhr.

ALS EINLAGE:

Eine Frühlingsblume

Romantisches Spiel mit Fräulein

Pearl White

in Biedermeier-Kostüm nach der Novelle von GEORGE SAND.

Lichtbühne

Badenerstrasse 14.

Vom 20. bis inkl. 26. Juni 1917: 58095

4 Akte **Erstaufführung** 4 Akte

des grossen Detektiv- und Schwingler-Romanes

Das Geheimnis des Meeres

eders

Die Diamantenschmuggler

verfasst von H. C. Helland.

In der Hauptrolle: Alwin Neuss.

Als Meister-Detektiv: Tom Shark.

5 Akte **Familientragödie** 5 Akte

Regina Badet

In dem grossen Filmwerk:

Die Rache oder: Lebendig begraben

Zahle

die schönsten Stühle für den herrlichen abendliche Spezialitäten. Sonntag, 16. Juni 4.1. ei. rechte Karte gemalt. (50709)

Unterhaltene Wein-u. Mostfässer

444 u. 424444. (50709)

Bevor Sie

Einigen Sachen unermesslich verlangen. telephonieren oder schreiben Sie an den allgemein bekannten

Goldsand

III.3 Öffentliche Auseinandersetzungen mittels Filmen und über Filme

Die Diskurse und Praktiken, die Öffentlichkeit ausmachen, waren in den 1910er-Jahren auf vielgestaltige Weise mit dem Kino verknüpft. Als *Medium* war der Film in den Jahren vor dem Krieg zu einem zunehmend gewichtigen Bestandteil eines massenmedialen Ensembles geworden, in dem politische Themen und Meinungen debattiert und verhandelt wurden. Diesem Ensemble gehörten bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, wie die Fallstudie zu PATHÉ-JOURNAL / [PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE] (FR 1911/1912, Pathé) gezeigt hat,¹²⁴⁶ in erster Linie die Zeitungen und weitere textbasierte Publikationen an und im visuellen Bereich – neben dem Film – verbreitete Bildmedien wie Illustrierte oder Ansichtskarte.

Ausserdem waren das Kino oder einzelne Filme auch *Gegenstand* einer transmedialen öffentlichen Auseinandersetzung. Dies gilt gerade für die Jahre ab 1915 in zunehmenden Masse, als den Akteuren öffentlicher Kommunikation im Kontext der ausländischen Kriegspropaganda immer klarer wurde, dass der Film und das Kino in den Debatten über den Krieg ihren Status als *quantité négligeable* verloren hatten.¹²⁴⁷

Ein Kommunikationsereignis, das im Jahr 1915 von Bern ausgehend weite Kreise zog, zeigt dies exemplarisch.

Fallstudie: Die Berner Kino-Affäre von 1915

On peut penser du bien ou du mal des spectacles cinématographiques, mais c'est une vérité générale que de dire qu'ils n'ont pas coutume d'être fréquentés par l'élite intellectuelle du public. La scène qui s'est passée à la fin d'août dernier dans l'obscurité d'une salle bernoise et dont les [...] principaux personnages ont comparu ce matin en police correctionnelle, offre le mélange d'une révoltante brutalité et d'une sottise affligeante; l'impression pénible, qui se dégage de cette triste affaire est à peine atténuée par le fait que ceux qui ont commis ces actes [...] ne sont ni l'un ni l'autre des Suisses.¹²⁴⁸

1246 Siehe Kapitel III.1.

1247 Siehe Kapitel I.3.

1248 L'affaire du cinéma de Berne, in: Gazette de Lausanne, 9.11.1915, o.S.

◀ 27 Anzeigenschlacht in der Schweizer Presse – In der zweiten Junihälfte 1917 wurde im *Tagblatt der Stadt Zürich* sowohl ein italienischer als auch ein österreichisch-ungarischer Propagandafilm zur zehnten Isonzoschlacht angepriesen (Inserate, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 20.6.1917, o.S.).

Der Einstieg der *Gazette de Lausanne* in die Berichterstattung über das juristische Nachspiel der Berner Kino-Affäre war süffisant und evozierte bekannte kinofeindliche Gemeinplätze. Es ist wohl nicht falsch, diese Äusserungen des etablierten Printmediums auch als Spitze gegen das aufstrebende Bewegtbildmedium zu lesen, das sich in diesen Jahren verstärkt in das kompetitive Geschäft mit Kriegsnachrichten und öffentlicher Aufmerksamkeit drängte. Aber was war in der Schweizer Bundeshauptstadt im Spätsommer 1915, gut ein Jahr nach Kriegsausbruch, eigentlich geschehen?

Am frühen Abend des 31. August 1915 flimmerten im Berner Kino Zentral¹²⁴⁹ dokumentarische Aufnahmen deutscher Kriegsgefangener über die Leinwand. Höchstwahrscheinlich handelte es sich beim kurzen Film um den fünften Teil der französischen Aktualitätenfilmserie *SÉRIE SPÉCIALE / SPEZIAL-AUFNAHMEN* (FR 1914?, Gaumont).¹²⁵⁰ Eine im Saal anwesende Frau, aus Frankreich stammend und mit einem angesehenen Berner Geschäftsmann verheiratet, unterhielt sich während der Vorführung mit ihrer Freundin. Es fiel das Wort «Boche», ein Begriff, der «nach allgemeiner Ansicht» die «Nichtachtung der deutschen Nation und deutschen Wesens, sowie [...] eines jeden Deutschen überhaupt» zum Ausdruck bringt, wie das Gericht später feststellen sollte.¹²⁵¹ Ein vor der Dame sitzender Kinobesucher deutscher Staatsangehörigkeit, ein «kräftiger und sportgewandter», knapp 30-jähriger Kaufmann namens Hermann Albert Wagner entgegnete ihr, auf die Neutralität der Schweiz verweisend: «Écoutez Madame, ici nous sommes en Suisse».¹²⁵² Zum weiteren Verlauf der Ereignisse widersprechen sich die Zeugenaussagen. Nach Angabe der gebürtigen Französin fuhr der Mann fort, sie solle ihren dreckigen Mund halten und betitelte sie weiter mit «Schwein, Sau, Hure».¹²⁵³ Sie selbst habe mit «Sauhund vous-même»

1249 Das Zentral wurde 1908 als eines der ersten ortsfesten Kinos der Stadt am Amthausgässchen eröffnet, einen Steinwurf vom Bundeshaus entfernt. Mit rund 180 Plätzen gehörte es schon bald zu den Kleinkinos, konnte sich aber als legendäre «Revolverküche» bis ins Jahr 1971 halten, als die Liegenschaft abgerissen wurde (Romagosa 1995).

1250 Die *SÉRIE SPÉCIALE* wurde von der privaten Produktionsfirma Gaumont hergestellt; jedoch ist, wie bei anderen nicht-fiktionalen Filmen über Kriegsschauplätze, von einem hohen Mass an amtlicher Kontrolle und Beeinflussung auszugehen. Der Film selbst und seine Machart waren in der juristischen und medialen Nachbearbeitung des Skandals kein Thema mehr. Dennoch werde ich auf die ästhetischen Eigenheiten der *SÉRIE SPÉCIALE* in Kapitel III.6 eingehen. Zur Identifizierung des in Bern gezeigten Films siehe Fussnote 1610.

1251 Korrektionelles Gericht, Sitzungsprotokoll, Bern, 22.11.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371.

1252 W. Zumstein, Strafanzeige, Bern, 3.9.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371.

1253 Rollier, Einvernahmeprotokoll, Bern, 8.10.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371. Auch auf dem Polizeiposten sei sie «wie ein Hund» behandelt worden (Rollier, Einvernahmeprotokoll, Bern, 8.10.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371); der Inspektor habe ihr gesagt: «Vous n'avez pas le droit de parler de

geantwortet. Daraufhin, so die Frau, «versetzte er mir [...] mehrere starke Faustschläge auf den Kopf [...] und spuckte mir [...] ins Gesicht». Nach einer weiteren Eskalation stürzte er «wieder auf mich los und schlug wie ein Wütender mit der Faust auf mich ein mit allen Kräften, wie bei einem Faustkampf, [...] er [...] wollte mich einfach töten». Wagner gab hingegen zu Protokoll, der Auslöser des Streits sei die laute Äusserung der Frau gewesen: «Ah voilà, les Boches, ces Allemands, ces sales Boches.»¹²⁵⁴ Sämtliche Anwesende hätten sich empört. Der Portier sei geholt worden, um Ruhe zu schaffen. Doch die Dame liess sich nicht besänftigen und «brüllte» angeblich: «J'ai seulement dit, que tous les Allemands sont des sales Boches.» Als der Deutsche von seiner eher klein gewachsenen Kontrahentin tätlich angegriffen wurde, setzte er sich, nach eigener Aussage, zu Wehr. Und zwar derart, dass sein Opfer «nicht unerhebliche Wunden» und eine «traumatische Neurose» davontrug, was einem späteren medizinischen Gutachten zufolge zu einer über zwanzigtägigen Arbeitsunfähigkeit führte.¹²⁵⁵

Auch über das Verhalten des im Saal sonst noch anwesenden Publikums widersprachen sich die späteren Aussagen. Einige Zeugen legten dar, dass während der Schlägerei «ein [weiterer] Herr, ein grosser und ziemlich fester, nach hinten ging und ebenfalls dreinschlug» oder dass «das Publikum schrie: fein, schön, bravo».¹²⁵⁶ Andere zeichneten das Bild einer Zuschauerschaft, die lieber das Spektakel auf der Leinwand, das erst nach einiger Zeit gestoppt wurde, ungestört weiterverfolgt und sich durch Zwischenrufe entsprechend geäussert habe. Jemand holte schliesslich die Polizei.

Gut zwei Monate darauf standen im November 1915 die Hauptbeteiligten in Bern vor dem Richter – und vor zahlreich anwesendem Gerichtspublikum. Die Zuschauer kamen dabei auf ihre Rechnung, als etwa ein Zeuge «zur Heiterkeit der Anwesenden eine drastische Schilderung der Vorgänge» gab.¹²⁵⁷ Die französischsprachige Dame wurde im November 1915 nach zwei Verhandlungstagen vom Korrektionellen Gericht wegen Tätlichkeit, Beschimpfung und «Skandals» (Störung der öffentlichen Ordnung) zu ei-

Boches ici où on respecte les Allemands; allez à Lausanne; allez en France» (L'affaire du cinéma de Berne, in: Gazette de Lausanne, 9.11.1915, o.S.; vgl. auch L'affaire du cinéma de Berne, in: Le Confédéré, 13.11.1915, 1).

1254 W. Zumstein, Strafanzeige, Bern, 3.9.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371.

1255 Korrektionelles Gericht, Sitzungsprotokoll, Bern, 22.11.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371. Zur Verteidigung des männlichen Angeschuldigten gab dessen Rechtsanwalt zu bedenken, dass das Trauma nicht erwiesen sei und noch weniger mit dem Vorfall im Kino in Zusammenhang gebracht werden könne. Die Frau sei «als Französin ohnehin temperamentvoll, als [ehemalige] Bühnenkünstlerin empfindlich, nervös, ja oft direkt hysterisch» (a., «Boche», in: Berner Intelligenzblatt, 23.11.1915, 3).

1256 Korrektionelles Gericht, Sitzungsprotokoll, Bern, 8.11.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371.

1257 «Boche», in: Berner Intelligenzblatt, 9.11.1915, 3.

ner Busse von 70 Franken und zur hälftigen Übernahme der Verfahrenskosten verurteilt. Das Urteil gegen Wagner lautete aufgrund der Misshandlung der Frau auf 20 Tage Gefängnis bedingt, wobei eine Provokation durch den Ausdruck ›Boche‹ explizit als Milderungsgrund anerkannt wurde; weiter hatte der Mann wegen der öffentlichen Ruhestörung eine Busse von 40 Franken sowie die andere Hälfte der Gerichtskosten zu tragen.¹²⁵⁸

Ganz nebenbei bemerkt: Es war nicht das letzte Mal, dass Hermann Albert Wagner mit Schweizer Gerichten zu tun hatte. Beim zweiten Mal war die Angelegenheit weitaus ernster und folgenreicher. Genau anderthalb Jahre nach dem Schuldspruch zur Kinoaffäre wurde Wagner vom Bundesstrafgericht in Bern wegen Nachrichtendienstes für Deutschland zu drei Monaten Gefängnis und 300 Franken Busse verurteilt. Wagner war, wohl eher als Randfigur, in Spionageabwehr-Aktivitäten der deutschen Gesandtschaft in Bern verwickelt gewesen. Er hatte Briefe an einen Gesandtschaftsvertreter weitergeleitet, die mit der späteren Aufdeckung eines Spions im damals zu Deutschland gehörenden Strassburg mutmasslich zusammenhingen. Der Spion, der die Schweizer Staatsangehörigkeit besass, wurde zum Tode verurteilt.¹²⁵⁹

Die mediale Berichterstattung zum Berner Kinostreit setzte Mitte September 1915 ein, um ihren Höhepunkt während des Gerichtsprozesses im November zu erreichen.¹²⁶⁰ Bemerkenswert ist, dass ebenfalls bereits im September die Satirezeitschrift *Nebelspalter* ein Gedicht zur Affäre brachte, was dafür spricht, dass der Berner Vorfall schon vor der eigentlichen Publizitätswelle im November allgemein bekannt war.¹²⁶¹ Die Deutschschweizer Presse

1258 Korrektionelles Gericht, Sitzungsprotokoll, Bern, 22.11.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371.

1259 Notwendige Orientierung der Öffentlichkeit, in: Berner Intelligenzblatt, 4.2.1917, 4; Der Prozess Wagner-Pfänder, in: Berner Intelligenzblatt, 22.5.1917, 3.

1260 Berne, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 15.9.1915, 3; L'incident du cinéma, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 16.9.1915, 6; Wylerfink, Z'Bärn, in: Nebelspalter, 41/39 (25.9.1915), o.S.; Bern, in: Kinema, 5/39 (2.10.1915), 4f.; La dactylographe allemande du Département militaire, in: L'Impartial, 18.10.1915, 1; Die Szene im Kinematographen, in: Berner Tagblatt, 8.11.1915, 3; Nationale Leidenschaft im Kino, in: Berner Tagwacht, 8.11.1915, o.S.; Ein Zwischenfall im Kino, in: Der Bund, 8.11.1915, 3f.; Aus dem Gerichtssaal, in: Neue Zürcher Zeitung, 8.11.1915, o.S.; «Boche», in: Berner Intelligenzblatt, 9.11.1915, 3; O., Die Szene im Kinematographen, in: Berner Tagblatt, 9.11.1915, 4; L'affaire du cinématographe, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 9.11.1915, 14; L'affaire du cinéma de Berne, in: Gazette de Lausanne, 9.11.1915, o.S.; A., La pointe du jour, in: La Tribune de Lausanne, 10.11.1915, 3; Aus dem Gerichtssaal, in: Neue Zürcher Zeitung, 11.11.1915, o.S.; L'affaire du cinéma de Berne, in: Le Confédéré, 13.11.1915, 1; L'affaire du cinéma, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 18.11.1915, 14; Une réplique, in: Gazette de Lausanne, 18.11.1915, o.S.; a., «Boche», in: Berner Intelligenzblatt, 23.11.1915, 3; Prozess Wagner-Bürgi, in: Der Bund, 23.11.1915, 3; L'affaire du cinéma de Berne, in: Gazette de Lausanne, 23.11.1915, o.S.; A., La pointe du jour, in: La Tribune de Lausanne, 23.11.1915, 3; Im Berner Kino-Skandal-Prozess, in: Kinema, 5/48 (4.12.1915), 4f.; Berne, in: Gazette de Lausanne, 19.1.1916, o.S.

1261 Der *Nebelspalter* reimte: «Im Kino – Dame elegant –/Urpötzlich brüllt: ›Sales Boches.‹/Die Nachbarn ziemlich ungalant/Erwidern mit ›Halt's Gosch.‹/Der Raum ist finster,

war, von Ausnahmen abgesehen, um Zurückhaltung und Objektivität bemüht. Viele Westschweizer Zeitungen, auch hier mit Ausnahmen, schlugen hingegen einen schärferen Ton an oder setzten Gerüchte in Umlauf, die sich als haltlos erwiesen. Ohne dass die Schuldfrage oder Ereignisdetails juristisch schon geklärt gewesen wären, behauptete beispielsweise das *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, dem Opfer sei vom rabiaten Aggressor die Nase gebrochen worden.¹²⁶² Während die deutschsprachige Presse diese Falschmeldung der «welsche[n] Blätter» kritisierte, monierten diese, dass dem Skandal in Bern zu wenig öffentliche Aufmerksamkeit geschenkt werde.¹²⁶³

Über eine mangelnde mediale Resonanz – auch international – liess sich nun wirklich nicht klagen: Die *Strassburger Post* sah die Berner Affäre als Beispiel für angeblich verbreitete französische Umtriebe in der Schweiz, was die schweizerische Presse unisono zurückwies.¹²⁶⁴ Zudem berichtete der Berner Korrespondent einer Zeitung in Niederländisch-Indien recht ausgewogen (jedoch mit einigen Fehlern im Detail) über den seiner Ansicht nach unschönen Eklat. Das Augenmass, mit dem die Schweizer Behörden in einer für das Land politisch schwierigen Lage auf ausländische Propaganda reagieren würden, legte er der überängstlichen Regierung in Batavia als Vorbild ans Herz.¹²⁶⁵

Die handgreifliche Auseinandersetzung um die Kriegsgefangenen-aufnahmen im Berner Kino Zentral und die öffentliche Beschäftigung mit dem eskalierenden Streit im Kinosaal stehen im Kontext der damals zwischen den schweizerischen Landesteilen herrschenden Spannung, die sich aus der unterschiedlichen kulturellen und aussenpolitischen Orientierung der einzelnen Sprachgebiete speiste. Ausserdem waren im Land zahlreiche Angehörige Krieg führender Staaten anwesend.¹²⁶⁶ So ist es naheliegend, die durchaus ungewöhnliche Berner Kino-Affäre gleichsam als Stellvertreterkrieg zu interpretieren, den die französischstämmige Kinozuschauerin und ihr deutscher Sitznachbar in der schweizerischen Bundeshauptstadt auf neutralem Boden unter sich austrugen. Auch Zeitgenossen sahen die Affäre in diesem Zusammenhang:

niemand sieht,/Doch alles ist empört./«Sales Boches, Sales Boches.» so tönt es bis/
Man plötzlich klatschen hört./Die Dame heult, und niemand weiss,/Wie's war bei der
Geschicht'./Ins Kinodunkel leuchtet nun/Das Polizeigericht» (Wylerfink, Z'Bärn, in:
Nebenspalter, 41/39 [25.9.1915], o.S.).

1262 L'incident du cinéma, in: *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 16.9.1915, 6.

1263 Bern, in: *Kinema*, 5/39 (2.10.1915), 4f.; vgl. auch L'affaire du cinéma de Berne, in: *Le Confédéré*, 13.11.1915, 1; L'affaire du cinéma, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 18.11.1915, 14.

1264 Une réplique, in: *Gazette de Lausanne*, 18.11.1915, o.S.

1265 G.W., Het film-gevaar, in: *Het Nieuws van den Dag vor Nederlandsch-Indië* (Batavia/Jakarta), 14.1.1916, o.S. Ich danke Klaas de Zwaan für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Niederländischen.

1266 Siehe Kapitel III.1 und III.8.

Réduite à ses dimensions judiciaires, l'affaire [...] est un simple fait-divers qui aurait probablement passé à peu près inaperçu si cette scène scandaleuse n'avait eu pour auteurs principaux un homme et une femme appartenant à des nations ennemies, ce qui a donné à leur peu édifiante querelle un retentissement hors de proportion avec son objet.¹²⁶⁷

Aus einer spezifisch filmhistorischen Perspektive betrachtet, ist die Berner Kino-Affäre von 1915 erstens aber auch Ausdruck der in diesen Jahren wachsenden Bedeutung des Kinos im Allgemeinen und der Rolle, die Filme speziell in den politischen Debatten der Kriegszeit zu spielen begannen. Damit wurden das Kino als Institution und einzelne Filme zuweilen auch Gegenstand heftiger öffentlicher Auseinandersetzungen. Zweitens scheint in der Affäre das Potenzial des Films als Propagandamittel auf. Der Berner Kinostreit ereignete sich denn auch genau in der Zeit, als man sich in den Krieg führenden Staaten Gedanken über den Einsatz von Filmen für staatliche Propagandazwecke zu machen begann. Und es ist hierbei auch kein Zufall, dass es Darstellungen von Kriegsgefangenen waren, die den Berner Skandal ins Rollen brachten. Gegnerische Kriegsgefangene sollten sich nämlich zu einem der zentralen Motive filmischer Propaganda im Ersten Weltkrieg entwickeln (siehe Abb. 36). Drittens steht die Berner Affäre schliesslich für die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen solcher Propaganda in der Schweiz und die grosse Bandbreite von Publikumsreaktionen – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des erwähnten sprachregionalen Grabens. Die filmische Repräsentation von Kriegsgefangenen sowie den letztgenannten Punkt werde ich anhand der Berner Affäre und anderer Kommunikationsereignisse weiter unten noch vertiefen.¹²⁶⁸

Strukturen der Kommunikation

Den kommunikativen Verlauf des Berner Kino-Skandals kann man durch den klassischen sozialwissenschaftlichen Analyseraster, der auf einer Unterscheidung der drei Öffentlichkeitsebenen *Encounter*-, *Veranstaltungs*- und *Medienöffentlichkeit* basiert,¹²⁶⁹ als eine stufenweise Bewegung hin zu einer umfassenden Medialisierung lesen. Bei Betrachtung der einzelnen kommunikativen Teilereignisse der Affäre und ihrer Zusammenhänge untereinander zeigt sich – neben der inhaltlichen Ausprägung der Debatte –, dass die kommunikative Struktur in ihrer chronologischen Entwicklung stetig <öf-

1267 L'affaire du cinéma de Berne, in: Gazette de Lausanne, 23.11.1915, o. S.

1268 Siehe Kapitel III.6 und III.8.

1269 Zu den theoretischen Grundlagen, die auf Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt zurückgehen, siehe Kapitel I.2 und I.3.

fentlicher» oder «massenmedialer» wurde. Individuelles Filmerleben führte im Kinosaal zu einem Gespräch zwischen den beiden das Kino gemeinsam besuchenden Frauen. In diese «Diskussion» schalteten sich weitere Personen ein, zunächst der später verurteilte Frauenschläger, aber auch weitere Teile des Publikums, die sich, je nach Überlieferung, an der Handgreiflichkeit beteiligten oder durch verbale Einwürfe zur Ruhe aufriefen. Diesen kommunikativen Ereignissen auf Encounter- und Veranstaltungsebene folgte die öffentliche und gut besuchte Gerichtsversammlung. Die mediale Berichterstattung, zumindest ihr quantitativer Höhepunkt im November 1915, schloss zeitlich und inhaltlich an die Gerichtsverhandlungen an oder beschäftigte sich selbstreflexiv mit der medialen Wahrnehmung der Affäre. Ab Mitte November kam es schliesslich zu einer Internationalisierung der massenmedialen Auseinandersetzung, die Ende August in einer Frühlabendvorstellung des kleinen Berner Kinos Zentral ihren Anfang genommen hatte.

In seiner kommunikativen Struktur unterscheidet sich der Entwicklungsverlauf des Berner Kino-Skandals von dem anderer Kommunikationsereignisse. Viele Debatten um Filme, seien es öffentliche Kampagnen gegen einzelne Werke oder seien es Versuche der affirmativen Rezeptionsvorgabe, wie ich sie im Folgenden anhand anderer Beispiele untersuchen werde und wie sie in der anschliessenden Fallstudie zu *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* / *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (DE 1917, BUFA) zum Vorschein kommen,¹²⁷⁰ funktionierten genau umgekehrt, nach dem Top-down-Prinzip. Die öffentliche Kommunikation wurde in diesen Fällen meist zu propagandistischen Zwecken auf massenmedialer Ebene – etwa durch Inserate – initiiert und strahlte in die nicht-medialen Ebenen von Öffentlichkeit aus.

Ensemble der Bildmedien

Öffentliche politische Kommunikation ist durch Medien unterschiedlichster Art geprägt. In diesem breiten medialen Ensemble gewannen verschiedene Bildmedien seit der Zeit um 1900 an Gewicht. Dazu zählt auch der Film, wobei es unabdingbar und fruchtbar ist, das Bewegtbild im medialen und kulturellen Kontext verwandter Formen zu analysieren. Vielleicht könnte man, einen Gedanken André Gaudreaux aufnehmend, gar so weit gehen, die mit dem Krieg befassten und oft in Propagandadiskursen verorteten Bildmedien der 1910er-Jahre als ein *paradigme culturel* aufzufassen, das mehrere verwandte *séries culturelles* vereint.¹²⁷¹ Bildaushang, Ansichtskarte, Illustrierte, weitere bebilderte Publikationen und Filme zählen zu den ver-

1270 Siehe Kapitel III.4.

1271 Gaudreaux 2008, 113–116; Gaudreaux/Gauthier 2012, 233 f.; siehe Einleitung.

breitetsten Medien und Vertriebskanälen, die in diesem Zusammenhang von Interesse sind.¹²⁷² Alle diese visuellen Darstellungsformen beschäftigten sich in den 1910er-Jahren mit denselben Ereignissen und Themen, sie verbreiteten ähnliche, in einigen Fällen gar identische Bilder, die bisweilen von denselben Propagandaorganisationen hergestellt wurden. Sicher, es gibt bedeutende medienspezifische Eigenheiten. Es stellen sich bei dieser Gruppe visueller Informations- und Unterhaltungsmedien mit Propagandapotenzial aber auch ähnlich gelagerte produktionspolitische, ästhetische oder rezeptionshistorische Fragen, beispielsweise zum Verhältnis kommerzieller und propagandistischer Produktionsintention, zu Bildmotiven und Symbolen, zur Relation von Bild und Text (Bildunterschriften oder Zwischentitel, Paratexte) oder zum historischen Präsentationskontext.

Das Berliner BUFA verbreitete beispielsweise im Zusammenhang mit der deutschen Eroberung der baltischen Insel Saaremaa Mitte Oktober 1917 propagandistisches Bildmaterial auf allen Kanälen: Fotografische Druckvorlagen wurden in Deutschland an kommerzielle Ansichtskartenproduzenten vergeben und weitere amtliche Bilder erschienen international in Illustrierten, so Anfang November in der *Schweizer Illustrierten Zeitung*.¹²⁷³ Beim amphibischen Landungsunternehmen waren auch Kameralleute des BUFA vor Ort. Der Film *OESEL GENOMMEN / DIE BESETZUNG DER INSEL OESEL* (DE 1917, BUFA)¹²⁷⁴ wurde noch im Oktober sehr zeitnah fertiggestellt, ab Anfang November in zwei Kopien auf dem Schweizer Markt angekündigt und am 22. November in Zürich erstaufgeführt.¹²⁷⁵ Vergleicht man die Bilder in den Illustrierten und auf den Ansichtskarten sowie das Filmmaterial, sind zahlreiche identische Motive zu erkennen, etwa das Einschiffen deutscher Soldaten, die in langer Kolonne eine steile Gangway hochgehen. Weit verbreitet waren auch Aufnahmen des Umladens

1272 Vgl. auch Bruhin 2014; Elsig 2014^s, 90–92; Elsig 2017, 249–257, 291–294; Garncarz 2010, 47–51; Giroud 2015; Kreis 2013, 6–16; Ross 2008, 34, 36; La Suisse en cartes postales: 14–18 (Patrick Bondallaz; Alexandre Elsig), <http://14-18.ch> (16.2.2015).

1273 Paul Hoffmann & Co., Zur Besetzung der Insel Oesel [Ansichtskarte, Reproduktion], Berlin, [1917], Privatarhiv Gerber; Zur deutschen Eroberung der russischen Inseln Oesel und Dagö, in: Österreichs Illustrierte Zeitung (Wien), 27/4 (28.10.1917), 71; Die deutsche Truppenlandung auf der Insel Oesel, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/44 (3.11.1917), o. S.; Das Ausladen der Pferde, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/44, 578; Operation gegen die Insel Ösel: Beladen eines Landungsbootes mit Pferden [Fotografie], 1917, BArch, Bildarchiv, Bild 146–1977–101–42.

1274 Lange Zeit galt einzig eine Version des Films aus den 1930er-Jahren als überliefert (Barkhausen 1982, 185, 189 f.; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^s, 444 f.). Seit dem Digitalisierungsprojekt European Film Gateway/EFG 1914 ist diese Ansicht überholt.

1275 Die Landung auf Oesel im Film, in: Kinema, 7/43 (3.11.1917), 6; Inserat, in: Kinema, 7/44 (10.11.1917), 3; Erich von Prittitz und Gaffron, Wochenbericht, Zürich, 27.11.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71951; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 4.12.1917, BArch, R 901, 71951; Filmportal.de, <http://www.filmportal.de> (1.11.2013).

von Pferden von Grossschiffen auf Landungsboote vor Saaremaa. In einigen Fällen zeigen die Fotografien und der Film die identische Situation, sie wurden also gleichzeitig, aber aus leicht verschobener Perspektive aufgenommen.¹²⁷⁶ Die Foto- und Filmteams müssen zuweilen aus dem gleichen Beiboot heraus fotografiert und gefilmt haben. Bemerkenswert ist dabei, dass in einer Abbildung in der *Schweizer Illustrierten Zeitung*, anders als auf der deutschen Ansichtskarte oder im Film, eine gross auf einem militärischen Transportschiff angebrachte Identifizierungsnummer – wohl aus Geheimhaltungsgründen – wegretouchiert wurde.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die deutschen Ösel-Fotografien in der Schweiz auch öffentlich ausgehängt wurden. Denn das Berliner BUFA versandte neben seinen Filmen wöchentlich Zehntausende von Fotos für Aushangzwecke, Ansichtskarten und Flugblätter ins Ausland. Von den Gesandtschaften und Konsulaten ging das Bildmaterial dann nicht nur an Redaktionen, sondern eben auch an Aushangstellen, Kioske oder Vertrauensleute. Im April 1918 erreichten die Schweiz pro Woche rund 20'000 fotografische Abzüge verschiedener Formate und über 10'000 Ansichtskarten. Die Fotografien wurden an rund 500 von der Gesandtschaft in Bern¹²⁷⁷ erfassten Orten ausgestellt.¹²⁷⁸

Solche Aushangstellen wurden zumeist privat betrieben. Ein wahrscheinlich deutschstämmiger Ladenbesitzer in Meiringen, der – von den Schweizer Behörden unter Druck gesetzt – bei seinem propagandistischen Tun kalte Füsse bekam, versuchte von der deutschen Gesandtschaft eine schriftliche Zusicherung zu erwirken, dass man sich für ihn einsetzen werde:

Die zwei grossen Schaufenster meines Magazins sind mit deutschen Kriegsbildern belegt, die regelmässig ausgewechselt werden und sowohl seitens der einheimischen Bevölkerung als auch der französischen, belgischen und englischen Internierten [denen das Ansehen der Bilder zum Teil verboten war] mit höchstem Interesse besichtigt werden. Nun gibt es aber auch hier Leute, denen die deutsche Propaganda schwer auf die Nerven geht und diese brachten es fertig, dass vor 14 Tagen der Platzkommandant [...] bei mir vortsprach und mich ersuchte, das Schaustellen dieser Bilder in Zukunft unterlassen zu wollen. Ich legte meinen Standpunkt dar und erklärte entschieden und höflich, seinem Wunsch nicht entsprechen zu können. Nun kam vorige Woche ein Kollege des Herrn Hauptmann [...] und schlug einen etwas schär-

1276 Ähnliches kann bei DIE 12. ISONZOSCHLACHT / DER DURCHBRUCH AM ISONZO (DE 1917, BUFA) festgestellt werden (siehe Kapitel III.6).

1277 Die Bild-Propaganda wurde nicht von Harry Graf Kessler, sondern von der Presse-Abteilung der Gesandtschaft wahrgenommen (Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 15.6.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, PA AA, Bern 1375).

1278 BUFA, Tätigkeitsbericht, Berlin, 21.4.1918, BArch, R 901, 71955; BUFA, Tätigkeitsbericht, Berlin, 21.4.1918, BArch, R 901, 71956.

feren Ton an [...]. Da ich jedoch die Überzeugung habe, man müsse auch an hiesigem Ort zeigen, dass der Deutsche nicht so leicht beigibt, verblieb ich nach wie vor bei meiner Weigerung. Nichtsdestoweniger möchte ich Sie höflich bitten, mir den Rücken zu stärken [...].¹²⁷⁹

Am Bildaushang entzündete sich auch in Zürich ein Streit, dessen tieferer Grund wohl ein simpler Nachbarschaftskonflikt war, der in der aufgeheizten Stimmung der letzten Kriegsjahre aber ausser Kontrolle geriet und sich schliesslich auch um die Institution Kino als Propagandamittel drehte. Gewisse Parallelen zur Berner Kino-Affäre sind an den Akteuren festzumachen, an einer von den Behörden als psychisch labile Person beschriebenen Französin und einem deutschstämmigen Mann, sowie an den im Kriegs- und Propagandakontext erhitzten Gemütern. Anders als in Bern gelangte die Zürcher Auseinandersetzung im Herbst 1917 jedoch nicht in die Massenmedien. Insofern stützt sich meine Darstellung ausschliesslich auf Zürcher Polizeiakten.¹²⁸⁰ Die aus dem Elsass stammende, ältere und alleinstehende Frau betrieb eine Confiserie am Neumühlequai gleich neben dem Kino Palace von Jean Speck, das im Kaspar-Escher-Haus eingemietet war. Die Beziehung zwischen den beiden Nachbarn war nicht die beste. Die Ladenbesitzerin beschuldigte den Kinobetreiber, seine Angestellten sowie von diesen angestiftete Kinder mehrfach bei der Polizei wegen kleiner Vandalenakte gegen ihr Geschäft. Sie selbst hatte sich, glaubt man der Gegenseite, vor das Kino gestellt und sich vor versammelter Kundschaft lauthals und beleidigend über Specks Vergangenheit als einfacher Schuhmacher ausgelassen. Als Speck die Zürcher Polizei auf ein im Schaufenster der Confiserie ausgestellt «neutralitätswidrig[es]» Kriegsbild und zum Verkauf dargebotene französische Ansichtskarten aufmerksam machte,¹²⁸¹ war die Situation nicht mehr zu retten. Zahlreiche Beschwerdebriefe erreichten in den folgenden Tagen die Zürcher Polizei und die Ladenbesitzerin wandte sich sogar an die eidgenössischen Behörden in Bern. Beide Konfliktparteien beschuldigten sich gegenseitig der Spionage. Speck stehe mit dem deutschen Generalkonsulat, das ebenfalls im Kaspar-Escher-Haus domiziliert war, in enger Verbindung. Auch zwei Geschäftspartner

1279 BUFA, Tätigkeitsbericht, Berlin, 21.4.1918, BArch, R 901, 71955.

1280 Mathys/Stadtpolizei Zürich, Rapport, Zürich, 25.9.1917, inkl. Anlage, StArZH, V.E.c.30, 1917, 897; vgl. auch Schreiben der Polizei-Abteilung, Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement, Bern, vom 19.9.1917, an die Direktion der Justiz und Polizei des Kantons Zürich, Zürich, inkl. Anlage, StArZH, V.E.c.30, 1917, 897. Ich danke Sabine Ledermann für den Hinweis auf diesen Fall.

1281 Von den Propagandakarten machte die Französin auch selbst Gebrauch. Sie sandte eine Karte mit verletzenden Kommentaren an einen deutschen Coiffeur, der ein Bekannter Specks war und es – zumindest in der Angstvorstellung der Frau – auf ihr Ladenlokal abgesehen hatte.

Specks wurden von der Französin beschimpft («Sie sind auch mit dem Speck bekannt! Pfui!»), wobei die Dame angeblich auf den Boden spuckte. Während der aus Deutschland stammende Kinobetreiber, der zwar deutsche Propagandafilme spielte, für die deutschen Propagandaaktivitäten aber keine besondere Bedeutung besass und immer wieder auch Produktionen der Gegenseite vorführte,¹²⁸² hatte die Französin mit ihrer Beschimpfung seiner Geschäftspartner hingegen eine «gute» Wahl getroffen. Es handelte sich nämlich um Hermann Flegenheimer, genannt Fellner, und Max Stoehr, zwei zentrale Akteure der deutschen Filmpropaganda. Das war kein Zufall, hatte doch der amtliche Filmverleih Max Stoehr Kunst-Films A.-G. seine Büros desgleichen im Escher-Haus. Nachdem die Zürcher Polizei den Aushang der propagandistischen Bilder aus Frankreich untersagt und beide Streithähne vorgeladen und ohne ordentliches Verfahren «in die Schranken des Anstandes zurückgewiesen» hatte, wurde der Fall Anfang Oktober 1917 ad acta gelegt.

Die lokale, nicht auf den klassischen Massenmedien Presse und Film basierende Form von Öffentlichkeit wurde, wie erwähnt, sowohl von Deutschland wie auch von den Alliierten über den Bildaushang bearbeitet.¹²⁸³ Die amerikanische Propagandastelle in Bern entwickelte sogar den (schliesslich nicht umgesetzten) Plan, schriftliche Informationen über die eigenen militärischen Erfolge, einer angeblichen deutschen Praxis folgend, auf Plakaten zu veröffentlichen. Um aber mit dem schweizerischen Neutralitätsgebot nicht in Konflikt zu geraten, sollten Plakatkampagnen für Filme dazu genutzt werden. Die militärischen Erfolgsmeldungen hätten also auf Plakaten verbreitet werden sollen, die amerikanische Filme mit einem Bezug zum Ereignis bewarben.¹²⁸⁴

Ein medienübergreifendes und weitverbreitetes Phänomen war auch die damals sogenannte Gräuelpropaganda in den alliierten Ländern und in den neutralen Staaten. Der deutschfeindliche Diskurs über erfundene und reale deutsche Kriegsverbrechen und den Militarismus als Ausdruck deutscher Wesensart bereitete deutschen Propagandaverantwortlichen Kopfzerbrechen. Das Bewegtbildmedium scheint in diesem thematischen Zusammenhang von allen Konfliktparteien als besonders wirkmächtig eingeschätzt worden zu sein.¹²⁸⁵ So verzichtete das BUFA im Sommer 1917 sogar darauf, «Filme, die Ordensverleihungen und Parademärsche bringen», ins neutrale Ausland und die Schweiz zu senden, da eine Militärparade an sich auf

1282 Siehe Kapitel III.2.

1283 Whitehouse 1920, 146 f.

1284 Whitehouse 1920, 178.

1285 Siehe Kapitel III.4, III.5 und III.6.

die Schweizer «nicht gerade propagandistisch» wirke und sich «die gegnerische Propaganda besonders gegen die Person des Kaisers und des Kronprinzen» richte und ein «Phantasiegebild des deutschen welt- und kulturgefährlichen Militarismus der Neutralen» aufbaue.¹²⁸⁶ In dieser Situation war es besonders ungeschickt, dass auf kommerziellem Weg eine technisch offenbar fehlerhafte *MESSTER WOCHE* in der Schweiz zur Aufführung gelangte. Die «eckigen abgerissenen Bewegungen» paradierender deutscher Soldaten sorgten beim Schweizer Publikum für eine «überwältigende unfreiwillige Komik» und «anhaltendes frenetisches Gelächter».

Gegen solche deutschfeindlichen Vorstellungen versuchte die deutsche Propaganda auch in ihren eigenen Produktionen immer wieder aktiv Gegensteuer zu geben. Die *MESSTER WOCHE* 1915, No. 9 (DE 1915, Messter, siehe Abb. 39a–f) enthält beispielsweise ein Sujet zur Sabotagetätigkeit von *Francs-tireurs* in den von Deutschland eroberten französischen und belgischen Gebieten und soll wohl die rücksichtslose Besetzungsherrschaft rechtfertigen. Der auf den ersten Blick unscheinbare Wochenschau-Beitrag hat es in sich, war die durch den Film reproduzierte Angst vor Freischärlern doch Mitursache und Legitimation für deutsche Kriegsverbrechen.¹²⁸⁷ Im deutschen Propagandastreifen *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME* (DE 1916/1917, BUFA) heisst es zu Bildern aus dem zerstörten, nun in deutscher Hand befindlichen Péronne ironisierend: «Selbst in dieser Wüste herrscht die deutsche Ordnung – genannt «Militarismus!»»; und der Film *BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 4. TEIL / AUF DEM SCHLACHTFELD IM WESTEN* (DE 1918, BUFA) brachte nach Aufnahmen geschändeter deutscher Soldatengräber die Texttafel: «Wer sind nun die Barbaren – ??!»¹²⁸⁸

Die Themensetzung in den Bildmedien orientierte sich auch immer wieder an bestimmten umkämpften Städten und bedeutenden Kunstdenkmälern. Während beispielsweise eine der Schlüsselszenen im französischen Kriegsdrama *MÈRES FRANÇAISES / EIN MUTTERHERZ / MÈRES FRANÇAISES* (FR 1917, *Éclipse*, René Hervil/Louis Mercanton) vor der mit Sandsäcken verbarrikadierten Kathedrale von Reims spielte,¹²⁸⁹ legitimierte

1286 Schreiben des BUFA, Berlin, vom 7.7.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949.

1287 Vgl. auch Horne/Kramer 2004, 136–158.

1288 Französische und britische Gräber im deutsch besetzten Gebiet erscheinen im Film hingegen unversehrt. Rother erwähnt weitere Beispiele der deutschen ««Wir Barbaren»-Propaganda» (Rother 1995, 128, 132).

1289 Vgl. auch Die neuste Aufnahme von der Reimser Kathedrale, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/32 (11.8.1917), 429; Der Nord-Eingang zur Kathedrale nach dem Brande, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 7/27 (6.7.1918), 341; Der Domplatz mit dem bis jetzt noch unversehrten Standbild der Jungfrau von Orleans, in: Mars, 138 (Februar 1918), 5; Die Kathedrale zu Reims, in: Mars, 161 (Juli 1918), 1.

BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME die Beschiessung des gotischen Bauwerks damit, dass auch die französische Artillerie Gotteshäuser in deutsch besetztem Gebiet angreife, und suggerierte eine militärische Nutzung der Kathedrale von Reims.

Auf weitere medienübergreifende Zusammenhänge werde ich im Laufe meiner Untersuchung zurückkommen, speziell in den Fallstudien zu GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE und DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO (Ö-U 1917, Sascha). Aus der zweitgenannten Produktion, einem teilweise gestellten Kriegsfilm, publizierte die Presse etwa einzelne Bilder und gab diese als Aufnahmen echter Kampfhandlungen am Isonzo aus.¹²⁹⁰

Die eben beschriebene kommunikative Praxis verschiedener Bildmedien lässt sich als ein Kreisen um bevorzugte Themen beschreiben, wobei sich die unterschiedlichsten visuellen Erzeugnisse politischen Fragen und Schwerpunkten propagandistischer Diskurse widmeten, die ansonsten auch in Textmedien intensiv bearbeitet wurden. Über eine derartige Themen-Fokussierung hinaus gehen zwei Erscheinungen von Kinoöffentlichkeit, die sich jedoch nicht in allen Fällen kategorisch von der thematischen Fokussierung und voneinander abgrenzen lassen. Es sind dies öffentliche Debatten über bestimmte Filme sowie Filme, die scheinbar auf andere Filme «antworten».

Debatten um Filme

Um einzelne Filmproduktionen entspannen sich zur Zeit des Ersten Weltkriegs in der Schweiz zum Teil heftige kommunikative Konflikte.¹²⁹¹ Im Grunde ging es bei den zahlreichen Auseinandersetzungen darum, die Rezeption von Filmen sowie die Wahrnehmung der von ihnen behandelten Themen – und damit die öffentliche Meinung insgesamt – zu beeinflussen: Sei dies im Sinne des Filmwerks oder sei es, um angeblicher Propaganda der Gegenseite etwas entgegenzusetzen. Die Berliner Akten der deutschen Propagandaorganisation im Auswärtigen Amt belegen, dass den Zuschauerreaktionen und der Besprechung von Filmen in der Schweiz ein grosser Stellenwert beigemessen wurde.

Versuche der *affirmativen* Rezeptionssteuerung lassen sich ähnlich wie bei GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, auch für OESEL GENOMMEN nachweisen: «Beim Anblick dieses Films lernt man erst begreifen, was es heisst, ein Heer mit seinem riesigen Tross

1290 Siehe Kapitel III.4 und III.7.

1291 Zu den Kampagnen gegen die Propagandabestrebungen bestimmter Staaten im Allgemeinen siehe Kapitel III.2.

über See zu senden.»¹²⁹² Diese Formulierung hinsichtlich der Eroberung der baltischen Insel ist als Interpretationsanleitung an das Schweizer Publikum zu verstehen. Sie orientiert sich an einem Text in der deutschen Branchenpresse, der desgleichen die logistische Meisterleistung des amphibischen Landungsunternehmens und somit die materielle und geistige Stärke Deutschlands betont.¹²⁹³ Der zitierte Wortlaut stammt aus einem Brancheninserat der Zürcher Max Stoehr Kunst-Films A.-G., des amtlich geführten deutschen Propagandaverleihs, und wurde von Schweizer Kinobios für ihre auf das breite Publikum zielenden Anzeigen übernommen. Dies gilt etwa für das Zürcher Kino Eden, das einige Wochen zuvor von Kesslers Propagandaorganisation übernommen worden war.¹²⁹⁴

Auf einer nicht-medialen Ebene von Öffentlichkeit können als Interpretationshilfen für Filme auch die unterschiedlichen Massnahmen aufgefasst werden, die auf eine Steuerung der Publikumsstimmung während der Vorführung zielten. Auf solche Möglichkeiten, etwa auf den mutmasslichen Einsatz von Claqueuren durch die Alliierten, werde ich später eingehen.¹²⁹⁵

Aktionen gegen Filme waren vermutlich noch zahlreicher. Im Bereich jenseits der Massenmedien ist der Nachweis gezielter Öffentlichkeitsarbeit jedoch besonders schwer zu erbringen: So ist bei einer Demonstration vor einem Genfer Kino, das im August 1917 in privater Vorstellung *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* zeigte,¹²⁹⁶ oder bei der Zerstörung von Plakaten für eine Aufführung von *CIVILIZATION / CIVILISATION / CIVILISATION* (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker/Thomas H. Ince/Raymond B. West) im März 1919 in Zürich¹²⁹⁷ eher von spontanen Aktionen auszugehen. Diese wurden durch die mediale Bearbeitung von kommerziellen und propagandistischen Akteuren dann aber quasi auf eine massenmediale Ebene gehoben. Bei der Kampagne gegen *CIVILIZATION* ging es übrigens nur vordergründig um die Abwehr eines Films mit «kriegshetzerischer Tendenz».¹²⁹⁸ Dem Schweizerischen Lichtspieltheater-Verband, der die

1292 Inserat, in: Kinema, 7/44 (10.11.1917), 3.

1293 Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁸, 444 f.

1294 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 30.11.1917, o.S.

1295 Siehe Kapitel III.8.

1296 Siehe Kapitel III.8.

1297 Allgemeine Rundschau, in: Kinema, 9/13 (29.3.1919), 3–5.

1298 Die Zürcher Kinematographen-Theater-Besitzer, An das Zürcher Kino-Publikum, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 4.3.1919, 14. Der Film *CIVILIZATION* handelt von einem kriegsführenden Staat, von dessen Herrscher und dem Offizier Graf Ferdinand, die angesichts der (selbst verantworteten) Schrecken des Kriegs – früher oder später – die Liebe zu Jesus und zum Frieden finden. Der pazifistische Gehalt des Films wurde in der gegebenen filmischen Umsetzung von der *Neuen Zürcher Zeitung* etwa als «simplizistische politische Auffassung» angesehen, als naiv und gar als unfreiwillig parodistisch beschrieben (Ein amerikanischer Kriegsfilm, in: Neue Zürcher Zeitung, 5.3.1919, o.S.). Vor allem aber identifizierte der zutiefst ambivalente Film den kriegerischen Staat sehr deutlich

öffentliche Kampagne kombiniert mit Behördeneingaben lancierte, ging es nämlich vor allem darum, aus kommerziellen Gründen gegen einen nicht im Verband organisierten Konkurrenten vorzugehen.¹²⁹⁹ Die deutschen diplomatischen Stellen verfolgten die Affäre jedenfalls genau, gingen gegen das «Produkt gemeinster Kriegshetze» selbst aber nicht aktiv vor.¹³⁰⁰ Allem Anschein nach übte jedoch die US-amerikanische Diplomatie politischen Druck aus, damit die umstrittenen Vorführungen in verschiedenen Schweizer Städten wirklich stattfinden konnten.¹³⁰¹

Bereits anlässlich der Aufführungen von *BRITAIN PREPARED / ENGLANDS MILITÄRMACHT / L'ANGLETERRE EST PRÊTE* (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House) in Zürich erschien Mitte Juli 1916 in der *Zürcher Morgen-Zeitung* ein längerer Artikel. Bei diesem Beitrag handelte es sich um einen eigentlichen Umdeutungsversuch des Filmwerks. Denn durch den Zeitungsartikel sollte bei den Rezipienten des Films sowie in der breiteren Medienöffentlichkeit die vermutete Propagandawirkung des Streifens unterminiert werden: Mit dem Film, so der Beitrag, wolle die britische Regierung dem neutralen Publikum «ihre Macht vor Augen führen».¹³⁰² Doch gerade diese «neueste englische Propaganda» werde die Schweizer «in der Neutralität bestärken». Hierbei machte die behauptete Diskrepanz zwischen propagandistischem Schein und kriegerischem Sein den Angelpunkt der Argumentation aus:

Wenn eine so gewaltige kriegerische Anstrengung und Leistung, wie sie uns in Wort und Bild [...] gezeigt wird, zu keinen grösseren Offensiverfolgen führt, als die englische Armee vereint mit der französischen in den letzten

mit Deutschland (Offiziere tragen hochgedrehte Schnurrbärte, die Soldaten Pickelhauben). Die dargestellten Kriegsverbrechen entsprachen den üblichen Gräueltatvorwürfen an die Adresse Deutschlands (Torpedierung eines Passagierschiffes, rohes Vorgehen gegen Zivilisten, Bombardierung von Verwundetentransporten). Die Aufführung dieser Szenen des «Schund- und Hetzfilm[s]» empfand man in der Deutschschweiz weitherum und selbstverständlich auch bei den deutschen Stellen einige Monate nach Kriegsende als deplatziert (Civilisation, in: Kinema, 9/13 [29.3.1919], 3–5; vgl. auch Die Zürcher Kinematographen-Theater-Besitzer, An das Zürcher Kino-Publikum, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 4.3.1919, 14; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71969; W. Spoendlin, Die freie Schweiz, in: Neue Schweizer Zeitung [Zürich], 25.3.1919, o.S.). Nimmt man die werbenden Filmankündigungen zum Nennwert, gab es dagegen in der Westschweiz an solchen Bildern nichts auszusetzen: «Le film [...] est des plus impressionnants par sa conception même, et l'on suivra avec une attention passionnée la lutte – vécue [...] par nos voisins – entre la civilisation pacifique et la barbarie» (Civilisation, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 21.5.1919, 5; Inserat, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 24.5.1919, 6).

1299 G. Borle, Verbandswesen, in: Kinema, 9/10 (8.3.1919), 3–6.

1300 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71969.

1301 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 11.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, inkl. Anlage, BAArch, R 901, 71969; vgl. auch Uhlmann 2009, 69 f.

1302 Eingesandt, Propaganda, die zu denken gibt, in: Zürcher Morgen-Zeitung, 15.7.1916, 1.

Tagen gezeigt hat, dann muss die deutsche Armee, die sich nicht unterkriegen liess, noch bewundernswürdiger sein.

Beim Artikel handelte es sich um eine Einsendung an die Redaktion der *Zürcher Morgen-Zeitung*. Eine Urheberschaft ist in der gedruckten Fassung nicht ausgewiesen und lässt sich – wie bei vielen anderen öffentlichen Kampagnen gegen Filme – heute auch nicht mehr genau eruieren oder den mit Propaganda befassten Amtsstellen zuordnen. Im vorliegenden Fall ist es aber gut denkbar, dass die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft hinter dem publizierten Text steckt. Denn eine Woche vor Erscheinen des Beitrags erhielt die Gesandtschaft vom deutschstämmigen Kinobetreiber, der *BRITAIN PREPARED* in Zürich vorführte, nachweislich einen Werbeprospekt für den Film zugesandt. Der Artikel zitiert daraus.¹³⁰³ Auf eine orchestrierte Aktion deutet schliesslich auch der Umstand hin, dass der Zürcher Zeitungsartikel von der Presse im Krieg führenden Ausland besprochen wurde.¹³⁰⁴

Vor und hinter den Kulissen medialer Berichterstattung entbrannte ausserdem ein regelrechter Kampf um *MACISTE ALPINO* / *MACISTE ALS ALPINIST* / *MACISTE ALPIN* (IT 1916, Itala, Luigi Maggi/Romano Luigi Bognetto). In der italienischen Kriegssposse nimmt es der Held Maciste, ein Muskelprotz, praktisch im Alleingang mit einer ganzen Abteilung der österreichisch-ungarischen Armee auf: Dem «befreienden Humor» werde sich, so ein Werbetext in der Branchenpresse, niemand entziehen können, der sehe, «wie der Kolossalmensch Macistes beispielsweise durch einen einzigen Stoss Ross und Reiter wie ein Spielzeug umwirft, und mit den Menschen umgeht, als ob sie von Papier [...] gemacht wären, indem er sie an den Haaren aufhebt, durch Fenster hinauswirft und unter dem Arm fortträgt».¹³⁰⁵

Als der Film Mitte August 1917 in die Zürcher Kinos kam, gelangten mehrere anonyme Rundschreiben an Presse und Kinogewerbe, die gegen den Streifen Stellung bezogen. Nachdem Joseph Lang, der kommerzielle Verleiher des Films, im Branchenblatt *Kinema* eine hohe Belohnung für die Identifizierung der Urheber ausgesetzt hatte,¹³⁰⁶ meldete sich Max Stoehr, der Chef des deutschen Propagandaverleihs in Zürich, zu Wort und übernahm die Verantwortung für einen Teil der Schreiben:

Ich bin Wiener und als solchen empört es mich, dass auf einem italienischen Spiel-Film, in welchem österreichische Militärs in so blödsinniger Weise verhöhnt werden, eine solche Bomben-Reklame gemacht wurde. [...] Überhaupt

1303 Schreiben von Jean Speck, Zürich, vom 8.7.1916, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71946.

1304 S.R., Englische Kriegsfilmpropaganda bei den Neutralen, in: *Fremden-Blatt* (Wien), 19.7.1916, 5.

1305 *Maciste II*, in: *Kinema*, 7/32 (11.8.1917), 6 f.; vgl. auch Itala, 684 *Maciste alpino* [Fotografie], Turin, 1916, Museo Nazionale del Cinema, Turin, F40504/001.

1306 Inserat, in: *Kinema*, 7/40 (13.10.1917), 30 f.



28 Standfoto zu *MACISTE ALPINO* (IT 1916)

finde ich es, um mich gelinde auszudrücken, absolut nicht angezeigt, Filme und Reklamematerial der Öffentlichkeit zu zeigen, die irgend eine Armee, sei es diese oder jene, als Zielscheibe brutalster Witze haben.¹³⁰⁷

Man muss Stoehr zugutehalten, dass die deutschen Propagandafilme, die über ihn selbst auf den Schweizer Markt gelangten, sich in der Tat keiner derartig derben Komik bedienen.¹³⁰⁸ Auf die wesentliche Frage indes, ob er die Zirkulare im Auftrag seiner Vorgesetzten im deutschen Auswärtigen Amt versandte oder ob seine Aktion tatsächlich auf gekränktem «Wiener» Stolz und seiner Eigeninitiative beruhte, geben die überlieferten Akten keine Antwort. Eine amtliche Kampagne ist denkbar, intervenierte die deutsche Gesandtschaft doch auch bei den eidgenössischen Behörden gegen den Film, worauf ich gleich näher eingehen werde. Stoehrs Öffentlichkeitsarbeit war auf alle Fälle von mässigem Erfolg gekrönt: Während die *Neue Zürcher Zeitung* dieses «unserer Neutralität nicht dienende Lichtspiel» ablehnte,¹³⁰⁹ brachten unter anderem der *Tages-Anzeiger* («Wunder-

1307 Inserat, in: *Kinema*, 7/41 (20.10.1917), o.S.

1308 Siehe Kapitel III.5.

1309 rr., *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.10.1917, o.S.

werk an Filmkunst») und selbst die mit deutschen Propagandageldern stark unterstützte¹³¹⁰ *Züricher Post* («Akrobatenfilm MACISTE ALPINE, der dem Publikum grossen Spass bereitet») sehr positive Besprechungen.¹³¹¹

In einem weiteren Fall dementierte die offiziöse deutsche Nachrichtenagentur Wolff im Mai 1917 die von den französischen GAUMONT ACTUALITÉS¹³¹² vermeldete Gefangennahme des deutschen Handels-U-Boots «Deutschland».¹³¹³ Nachdem die deutsche Meldung von zahlreichen schweizerischen und internationalen Zeitungen abgedruckt (und wohl auch von der französischen Agentur Havas weiterverbreitet) worden war,¹³¹⁴ war den deutschen Propagandisten in der Schweiz die Angelegenheit ob der enormen öffentlichen Resonanz dann doch nicht mehr ganz geheuer. Sie beklagten sich in Berlin: «Von der Schweizer Presse ging die Richtigstellung in die deutsche Presse über. Dadurch wurde der an sich kleinlichen Sache eine Bedeutung beigelegt, die sie nicht verdiente und die Wirkung der Richtigstellung war vollkommen verfehlt, weil sie 8 Tage zu spät kam.»¹³¹⁵

Auch auf französischer Seite wurde mit publizistischen Mitteln gegen Filme gekämpft. Als Reaktion auf Ferdinand Avenarius' «brochure de polémique et de propagande» mit dem Titel *Das Bild als Verleumder*, die 1915 in München und 1916 in französischer Übersetzung in Bern erschienen war, publizierte der Lausanner Verlag Payot¹³¹⁶ die 80-seitige Streitschrift *L'imposture par l'image*.¹³¹⁷ Anders als der Text von Avenarius über die angeblichen Machenschaften der feindlichen Bildpropaganda geht der Band aus Lausanne am Rande auch auf Filme ein. So gibt die Buchpublikation einen Artikel mit zwei Abbildungen aus der Pariser Illustrierten *Le Miroir*

1310 Elsig 2014^c, 89.

1311 *Züricher Post*, zit. in: Inserat, in: *Kinema*, 7/35 (1.9.1917), o. S. Auch in Bern und in der Westschweiz, wo der Film schon früher lief, waren die Reaktionen in der Presse positiv (Kinoschau, in: *Berner Intelligenzblatt*, 14.4.1917, 4f., hier 4; *Royal Biograph*, in: *La Tribune de Lausanne*, 15.6.1917, 4).

1312 Es handelt sich um den Wochenschaubeitrag *LES PIRATES DE LA MER* (FR 1917, Gaumont).

1313 Das deutsche Handels-U-Boot war zuvor Thema in den deutschen Filmen *FEIERLICHE EINHALUNG DES UNTERSEETAUCHBOOTES DEUTSCHLAND / DIE ANKUNFT DES HANDELS-U-BOOTES DEUTSCHLAND IN BREMEN / L'ARRIVÉE À BRÈME DU SOUS-MARIN DEUTSCHLAND* (DE 1916) und *DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS / DAS MÄDEL VOM MARS* (DE 1917, Mars/im Auftrag des BUFA, Richard Otto Frankfurter/Georg Jacoby) sowie in der in Zürich erscheinenden deutschen Propagandaillustrierten (*Zur Ankunft des Handels-Unterseebootes Deutschland in Bremerhaven*, in: *Illustrierter Kriegs-Kurier*, 2/49 [17.9.1916], 1).

1314 *Combien y a-t-il de Deutschland?*, in: *Gazette de Lausanne*, 14.5.1917, o.S.; *Le Deutschland*, in: *La Tribune de Lausanne*, 14.5.1917, 1; *De Deutschland*, in: *De Tribune* (Amsterdam), 15.5.1917, 3.

1315 Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 23.5.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71948.

1316 Die Verlage Payot in Lausanne sowie Wyss in Bern – bei Letzterem erschien die französische Übersetzung der oben erwähnten deutschen Schrift – operierten im Umfeld und mit direkter Unterstützung französischer beziehungsweise deutscher Propagandastellen (Elsig 2014^c, 91–93; Elsig 2017, 273–288).

1317 *L'imposture par l'image* 1917, 3; vgl. auch Avenarius [1915]; Avenarius 1916.

vom Juni 1915 wieder. Ein spanischer Journalist berichtet darin von seiner Reise durch Deutschland: Die dortigen Kinovorstellungen habe er nur mit Mühe durchstehen können. Denn die deutsche Filmindustrie arbeite eng mit der Regierung zusammen und belüge das Kinopublikum unablässig. In den deutschen Filmen werde die militärische «force teutonne» in absurder Übersteigerung und die gegnerischen Armeen in krass beleidigender Weise zu Darstellung gebracht.¹³¹⁸ Eine der den Text illustrierenden Abbildungen – Standfotos zu deutschen Filmen, die der Journalist von seiner Reise mitgebracht haben will – zeigt einen deutschen Offizier mit Pickelhaube, wie er seinen Revolver einem sich ergebenden französischen Soldaten an den Kopf hält. Andere Deutsche auf dem Bild würgen Gefangene oder bedrohen sie mit erhobenem Gewehr und Bajonett. Die Szene spielt dem Begleittext zufolge in einer elsässischen Herberge, wo ein französischer Trupp eine «orgie» feiert, das Besitzerpaar und dessen hübsche Tochter bedroht, dann aber von der deutschen Patrouille gestellt wird. Eine weitere Standfotografie zeigt die gerettete Tochter in den Armen ihres Vaters und die Mutter, in Tracht, ihrem deutschen Retter dankend. Es ist zwar kaum zu glauben, dass ein deutscher Film seine deutschen Helden tatsächlich in derart brutaler Weise darstellte (die genau den antideutschen Stereotypen der alliierten Propaganda entsprach), doch weitere Belege – für oder gegen die Behauptung im französischen Illustriertenartikel – liegen nicht vor. Der Titel des Films, aus dem die Abbildungen angeblich stammen, wird auf jeden Fall weder in der Illustrierten noch in der Streitschrift des Westschweizer Verlags genannt.

Ein ähnlich gelagertes Medienthema wie die Kathedrale von Reims war die Basilika von Saint-Quentin. Die französische Stadt war zwischenzeitlich von der deutschen Armee besetzt. Zahlreiche deutsche und französische Bildproduktionen versuchten Belege für die Zerstörung des kunsthistorisch bedeutenden Bauwerks durch die Gegenseite zu liefern. In der Schweiz zirkulierten ab August 1916 Abbildungen in der illustrierten Presse sowie ab Juli 1917 ein Film des BUFA,¹³¹⁹ Bilder, die den Augenblick angeblicher alliierter Granateinschläge festhielten.¹³²⁰ Wie von den deutschen Propagan-

1318 C. Ibañez de Ibero, Les mensonges allemands répandus par le cinéma sont tellement grossiers qu'ils portent en eux leur démenti, in: *Le Miroir*, 5/80 (6.6.1915), 4f.; vgl. auch *L'imposture par l'image* 1917, 28f.

1319 Vermutlich handelte es sich um FRANZÖSISCHE GRANATEN AUF ST. QUENTIN / ST. QUENTIN IM FEINDLICHEN FEUER (DE 1917, BUFA). Der deutsche Gesandte Romberg in der Schweiz hatte schon ein Jahr zuvor vorgeschlagen, die «Beschiessung der Kathedrale von St. Quentin durch die Franzosen» in einem Propagandafilm zu zeigen (Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 21.7.1916, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71946). Ich danke Martin Loiperdinger für den Quellenhinweis.

1320 Die Franzosen zerstören ihre eigenen Kunstdenkmäler, in: *Illustrierter Kriegs-Kurier*, 2/44 (13.8.1916), 694; In die Kathedrale einschlagende Granate, in: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 6/21 (26.5.1917), 534; Wundervolle Fliegeraufnahme von der französi-

castellen befriedigt festgestellt wurde, schrieb das äusserst deutschfreundliche¹³²¹ *Berner Tagblatt* zum Film: «Unbarmherzig fahren die Geschosse [...] in die Stadt»; und die Zeitung fragte weiter, ob «man später auch wieder die Stirn haben wird, diese furchtbaren und militärisch nicht notwendigen Zerstörungen den Deutschen in die Schuhe zu schieben?»¹³²² Eine Reaktion der Gegenseite liess nicht lange auf sich warten, nach Berliner Aktenlage erschienen in der Westschweizer Presse im Oktober mehrere Artikel über den deutschen Film. Die Propagandaproduktion zeige «die Kathedrale, um welche man schwache Rauchwolken» erkennen könne: «Man braucht kein guter Photograph zu sein, um den Betrug konstatieren zu können, der hier für naive Seelen beabsichtigt ist. – Durch solche einfachen Bosheiten wird man niemand glauben machen, dass französische Kanonen die Kathedrale von Saint-Quentin als Zielscheibe benutzt haben.»¹³²³ Und nach der Befreiung Saint-Quentins von der deutschen Besatzung brachte die amtliche französische Wochenschau *LES ANNALES DE LA GUERRE* N° 81 (FR 1918, SCA) vorwurfsvolle Aufnahmen der immensen Zerstörungen in der Stadt.

Als absolute Ausnahme einer öffentlichen Kampagne erscheinen schliesslich die Westschweizer Stimmen gegen die geplante und dann abgesagte Aufführung von *LEUR KULTUR* (FR 1915, Gaumont, Léonce Perret). Die Produktion war gegen Deutschland gerichtet, was in der französischsprachigen Schweiz selten für öffentliche Kritik sorgte.¹³²⁴

Filme, die auf Filme antworten

Zugleich gab es auch kommunikative Situationen, in denen Filme aufeinander zu reagieren oder zu «antworten» schienen.¹³²⁵ Die visuelle und insbeson-

schen Stadt St. Quentin, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/40 (6.14.1917), 534; Zur Wiedereroberung St. Quentins durch die Alliierten, in: Mars, 174 (Oktober 1918), 4.

1321 Elsig 2013, 392; Montant 1988, 999.

1322 Berner Tagblatt, zit. in: Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 11.7.1917, BArch, R 901, 71949.

1323 Zit. in: Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.10.1917, BArch, R 901, 71950.

1324 Siehe Fussnote 1971.

1325 Wie zuvor erwähnt, ist es nicht immer klar, ob ein Film eher als Reaktion auf einen anderen Film anzusehen ist oder als Ausdruck eines allgemeineren visuellen Diskurses. In vielen Fällen, in denen verschiedene Filme identische Bildmotive enthalten und scheinbar aufeinander reagieren, liegt tatsächlich wohl keine direkte Abhängigkeit vor. Vor dem Hintergrund der übergeordneten Kriegsdiskurse, der in den verschiedenen Ländern vergleichbaren Propagandakonzepte sowie der gleichgerichteten Rüstungsanstrengungen waren thematische und motivische Parallelen im Propagandafilmschaffen zum Teil unvermeidlich. Die neue Flugwaffe beispielsweise war ein spektakuläres Sujet in den Propagandafilmen verschiedener Staaten. Abschüsse feindlicher Flugzeuge sind in mehreren Filmen zu sehen, wobei alle Abschussesequenzen mit einer Bodenaufnahme eines brennenden Flugzeugwracks enden: *THE DESTRUCTION OF A FOKKER: OUR MOBILE ANTI-AIRCRAFT GUNS IN ACTION / COMBAT AÉRIEN CONTRE UN FOCKER* (GB 1916, Bri-

dere filmische Berichterstattung über den Panzereinsatz an der Westfront ist ein gutes Beispiel; sie geht über die oben geschilderten Fälle allgemeiner visueller Propagandadiskurse hinaus, in die sich das Bewegtbildmedium einfach mit einordnete. Beim medialen Schlagabtausch um die Einführung der neuartigen Panzerwaffe kam dem Film eine ganz zentrale Rolle zu.

Als fester Bestandteil visueller Propagandastrategien wurden in den Kriegsjahren immer wieder erbeutete oder zerstörte Waffen des Feindes zur Schau gestellt. Als im Herbst 1916 an der Somme auf britischer Seite erstmals Panzer im Kampfeinsatz standen, war das für die Propagandastellen und kommerziellen Bildmedien ein gefundenes Fressen. In der Schweizer Presse erschienen britische Tank-Bilder ab Dezember 1916, später auch einige Abbildungen von Panzern anderer Länder.¹³²⁶ Und wie in der Kriegsfotografie scheinen die Briten bei der filmischen Präsentation ihrer rüstungstechnischen Errungenschaft die Nase vorn gehabt zu haben. Dem französischen Vorhaben, als erste Nation in einem Film den Panzereinsatz zu präsentieren, kam die britische Filmproduktion nämlich zuvor.¹³²⁷ *THE BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS / DIE GROSSE ENGLISCHE OFFENSIVE IM WESTEN UND DAS VORGEHEN DER <RIESEN-TANKS> / TANKS À LA BATAILLE DE L'ANCRE* (GB 1917, WOCC) war eine amtliche Produktion und wahrscheinlich der erste Film überhaupt, der dem Publikum einen Blick auf die neuartigen Kampffahrzeuge erlaubte.¹³²⁸ Der Streifen wurde im Januar 1917 in Grossbritannien veröffentlicht, gelangte im Mai über die für Propaganda üblichen Kanäle in die Schweiz und wurde im ganzen Land als Sensation vorgeführt.¹³²⁹ Als

tish Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office), *LUFTKÄMPFE: EIN TAG BEI EINER JAGDSTAFFEL IM WESTEN / LUFTKÄMPFE* (DE 1917, Messier, die unter dem Titel *KRIEGSFLEGER AN DER WESTFRONT: AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG* überlieferte Version des Films wurde 1940 überarbeitet, besteht aber weitgehend aus den originalen Aufnahmen) und *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE / LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* (FR 1917, SCA). Der deutsche Film wurde in der Schweiz wie eine amtliche Produktion des BUFA behandelt (Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 24.10.1917, BArch, R 901, 71951). Obwohl die Abschlussequenzen vor allem in *LUFTKÄMPFE* und in *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* recht ähnlich gestaltet sind und sich eine Übermittlung einer ziemlich genauen Beschreibung der Flugaufnahmen von *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* von der Schweiz nach Berlin nachweisen lässt, sind der deutsche und der französische Film mehr oder weniger gleichzeitig und deshalb unabhängig voneinander entstanden (Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 3.12.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71951).

1326 *Illustrierte Zeitung Suisse*, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 23.12.1916, 4; Typus der neuen gewaltigen französischen Tanks, in: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 6/26 (30.6.1917), 345; Das Bäume fallende neue amerikanische Tank-Auto, in: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 6/32 (11.8.1917), 429; Die sog. Tank-Panzerwagen in Aktion, in: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 6/33 (18.8.1917), 441.

1327 Montant 1988, 1170.

1328 Reeves 1986, 64, 164f.

1329 *Au Grand Cinéma*, in: *La Semaine à Genève*, 18.9.1917, 18; Inserat, in: *Der Bund*, 13.6.1917, 6; Inserat, in: *Nebelspalter*, 43/26 (30.6.1917), 3; [Vira B. Whitehouse?], *Swiss*

Reaktion zeigten dann beispielsweise die amtlichen Filme DIE ENGLISCHEN TANKS VON CAMBRAI (DE 1917, BUFA)¹³³⁰ sowie – ab Frühjahr 1918 auch in der Schweiz¹³³¹ – BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL / DIE SCHRECKEN DES KRIEGES (DE 1918, BUFA) und DIE SCHLACHT ZWISCHEN AISNE UND MARNE / SCHLACHT ZWISCHEN AISNE & MARNE (DE 1918, BUFA) britische «Mark»-Panzer als zerschossene Wracks¹³³² oder fahrtüchtig in deutscher Hand.¹³³³ Diese Aufnahmen stammten aus dem Frontgebiet sowie von einer Pressekonferenz mit Panzervorführung in Berlin. Auch in diesem Fall finden sich entsprechende Fotografien in Illustrierten.¹³³⁴ Die amtliche Wochenschau LES ANNALES DE LA GUERRE n° 81, wohl ebenfalls in der Schweiz zu sehen, antwortete auf diese deutschen Propagandabilder von Beutetanks schliesslich mit Filmaufnahmen eines zerschossenen britischen Panzers gleichen Typs in der Champagne, auf dem deutsche Hoheitszeichen prangen.

Neben der inhaltlichen Bezugnahme von Filmen untereinander gab es die Möglichkeit, Feindproduktionen als filmästhetische Inspirationsquelle zu nutzen. Auf die beiden in verschiedener Hinsicht stilbildenden Filme MÈRES FRANÇAISES und DIE 10. ISONZOSCHLACHT werde ich später noch detailliert eingehen.¹³³⁵

Der bedeutendste und in der internationalen Forschung bereits gut aufgearbeitete Fall filmischer Antworten auf Konkurrenzproduktionen sind die Somme-Filme aus Grossbritannien, Frankreich und Deutschland, die sowohl thematisch als auch filmästhetisch aufeinander reagierten.

Im Sommer 1916 erschienen einigermassen zeitgleich – und durchaus in Konkurrenz zueinander¹³³⁶ – die beiden Filme LA BATAILLE DE LA SOMME, JUILLET 1916 / LA BATAILLE DE LA SOMME (FR 1916, SCA) und THE BATTLE OF THE SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS /

Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D. C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372; Montant 1988, 1171.

1330 Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁸, 441 f.

1331 Inserat, in: Kinema, 8/14 (6.4.1918), 14; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 15.7.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967.

1332 BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL enthält nach dem ironischen Zwischentitel «Die unüberwindlichen englischen Tanks» eine eindruckliche Panoramaaufnahme mit mehreren zerstörten Panzern inmitten eines zerschossenen Waldes.

1333 Der Film zeigt auch Panzer deutscher Bauart.

1334 Ein nicht sehr siegreiches englisches Panzer-Auto, in: Illustrierter Kriegs-Kurier, 3/29 (29.4.1917), 342 f.; Ein bei Arras erbeuteter englischer Tank-Panzerwagen, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/19 (12.5.1917), 253; Ein in der letzten Schlacht bei Cambrai von den deutschen erbeuteter englischer Tank in den Strassen Berlins, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 7/2 (12.1.1918), 22; vgl. auch Ein [erbeuteter] deutscher Tank-Panzerwagen, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 7/22 (1.6.1918), 277; Umgekippter deutscher Tank in einer Steingrube der Picardie, in: Mars, 161 (Juli 1918), 5; Ein auf dem Concorde-Platz aufgestellter deutscher Tank, in: Mars, 183 (Januar 1919), 5.

1335 Siehe Kapitel III.5 und III.7.

1336 Dibbets/Groot 2010, 444.

LA BATAILLE DE LA SOMME (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office, siehe Abb. 43).¹³³⁷ Die «deutsche Antwort» (Rainer Rother) auf den in der internationalen Presse grosses Aufsehen erregenden Film aus Grossbritannien war eine Produktion des in Gründung befindlichen BUFA und wurde im Januar 1917 in Berlin uraufgeführt.¹³³⁸ Der Film BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME¹³³⁹ hatte etwa mit der Darstellung feuernder Artillerie und der Explosion einer riesigen Mine unter den feindlichen Gräben (siehe Abb. 22), gefolgt von Aufnahmen eines Infanterieangriffs (*over-the-top*-Sequenzen), Motive und Handlungsabläufe des britischen Films im Detail übernommen.

Alle drei Somme-Filme waren auch auf Schweizer Leinwänden zu sehen. Die britische und die deutsche und vielleicht auch die französische Produktion kamen hierzulande in den ersten Monaten des Jahres 1917 ungefähr zur gleichen Zeit in die Kinos.¹³⁴⁰ In Bern zum Beispiel wurde der deutsche Film nach dem britischen gespielt; in Zürich lief BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME vor und nach der Vorstellung von THE BATTLE OF THE SOMME.¹³⁴¹ Beide Filme waren in der Schweiz sehr erfolgreich¹³⁴² und standen in einer Konkurrenzsituation. Dabei fand der Propagandakrieg nicht nur in den Kinosalen des Landes, sondern auch in den Inseratenspalten von Schweizer Zeitungen statt. Durch die explizite gegenseitige Abgrenzung in den Werbeanzeigen wurden die beiden Somme-Filme explizit aufeinander bezogen. Zu THE BATTLE OF THE SOMME hiess es: «Lassen Sie sich nicht durch Konkurrenzmanöver irre machen» oder «Der Film hat mit dem kürzlich in Zürich gezeigten deutschen Sommefilm nichts zu tun».¹³⁴³ Und BEI UNSEREN HELDEN AN

1337 Siehe Kapitel III.8.

1338 Rother 1995; vgl. auch Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 454–460.

1339 Zu den filmästhetischen und thematischen Aspekten von BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME sowie zu den Ausschreitungen anlässlich einer privaten Vorführung des Films in Genf siehe Kapitel III.7 und III.8.

1340 Sicher lässt sich LA BATAILLE DE LA SOMME im Januar 1917 in Freiburg nachweisen; möglicherweise lief der Film aber bereits im August 1916 in Lausanne. In diesem Fall hätte der französische Streifen den Schweizer Markteintritt mit deutlichem Vorsprung geschafft (Le film de la bataille de la Somme au Casino Simplon, in: La Liberté, 31.1.1917, 3; vgl. auch Royal Biograph, in: Gazette de Lausanne, 18.8.1916, o.S.). In den Niederlanden startete der französische Somme-Film Mitte September 1916 im regulären Kinoprogramm, die britische Produktion, die in den Niederlanden sehr erfolgreich war, im Oktober 1916 und der deutsche Film im März 1917 (Dibbets/Groot 2010).

1341 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 10.1.1917, 5; Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 15.2.1917, o.S.; rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 18.2.1917, o.S.; G., Lichtspiele Metropoli, in: Berner Intelligenzblatt, 4.3.1917, 4; Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 7.3.1917, o.S.; Inserat, in: Nebenspalter, 43/16 (21.4.1917), o.S.; siehe Fussnote 1239.

1342 Div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969; [Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372.

1343 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 10.1.1917, 5; Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 7.3.1917, o.S.

DER SOMME hatte, laut Zürcher Inserat, «mit dem kürzlich im hiesigen Saale zur Kaufleuten gezeigten Bilde <Auf den Schlachtfeldern des Westens> in keiner Weise etwas gemein».¹³⁴⁴ Die Schweizer Filmkritik hingegen verglich die beiden Filme nicht miteinander. Das *Berner Intelligenzblatt* etwa würdigte sie beide als realistische Einblicke ins Kampfgeschehen an der Westfront, die spektakulär und erschütternd zugleich seien. In manchen Fällen hinterliess der propagandistische Kampf um die öffentliche Meinung seine Spuren sogar auf ein und derselben Anzeigenseite: Während ein Zürcher Kino am 30. Juni 1917 für einen deutschfreundlichen Film zur deutschen «Offensive im Westen» warb, kündigte ein anderes Kino der Stadt einen Propagandastreifen über die «englische Offensive im Westen» an.¹³⁴⁵ Ähnliche Reklamescharmützel finden sich zu Filmen über die zehnte Isonzoschlacht (siehe Abb. 27).¹³⁴⁶

Eine spezielle Ausprägung von Filmen, die auf Filme antworteten, stellen Produktionen dar, die feindliches Bildmaterial verwendeten. In SOLL UND HABEN DES KRIEGSJAHRES 1917 (DE 1917, BUFA) wurde mit französischen, britischen und US-amerikanischen Aufnahmen gearbeitet.¹³⁴⁷ Für die Schweiz lässt sich die kommerzielle Produktion DER ZEPPELINANGRIFF AUF DIE ENGLISCHE KÜSTE / ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND (DE 1915, Hubert) nachweisen. Dieser Film zeigt britische Aufnahmen der mittelalterlichen Ruine Whitby Abbey an der Ostküste Englands und versucht, englische Anschuldigungen zu unterlaufen, indem die Zwischentitel erklären: «Durch das [deutsche] Bombardement wurde die [...] Ruine zufällig leicht beschädigt, was uns bei den Engländern den Namen <Sehunnen> eintrug.»¹³⁴⁸

Ein vergleichbares Bildrecycling erfuhren auch der britische und der deutsche Somme-Film¹³⁴⁹ – wobei sie zuweilen aufeinander bezogen wurden: Ein unidentifizierter Kompilationsfilm aus den 1920er-Jahren, der unter dem Archivtitel [THE BATTLE OF THE SOMME] in der Cinémathèque su-

1344 Inserat, in: Nebelspalter, 43/16 (21.4.1917), o. S.

1345 Inserate, in: Nebelspalter, 43/26 (30.6.1917), o. S.

1346 Siehe Fussnote 1761.

1347 Barkhausen 1982, 285.

1348 Lazare Burstein, Verleihformular, St. Gallen, April 1915, CSZH, Archiv Monopol-Films L. Burstein; vgl. auch Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁸, 442. Auch die Wiederaufführung von erbeuteten Propagandafilmen durch die Gegenpartei kann in diesem Zusammenhang gesehen werden (siehe Kapitel III.4 und III.5).

1349 Die überlieferte Version von BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL / DIE SCHRECKEN DES KRIEGES (DE 1918, BUFA) enthält Aufnahmen aus THE BATTLE OF THE SOMME (unter anderem die Riesenexplosion der Hawthorn-Ridge-Mine). Ob dieses Fremdmaterial in der ursprünglichen Version des Films tatsächlich enthalten war, ist jedoch unsicher. Bei der überlieferten Version des Films handelt es sich um die 1921 zensierte Fassung des Films. Als die Produktion 1918 in der Schweiz lief, war sie hundert Meter kürzer. Vielleicht wurde das britische Material erst nach dem Krieg in den Film integriert (Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 10.6.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; Barkhausen 1982, 272; Filmportal.de, <http://www.filmportal.de> [1.11.2013]).

isse fragmentarisch überliefert ist, vereint Aufnahmen dieser beiden und vieler anderer nicht-fiktionaler wie fiktionaler Kriegsfilme. Mittels wild zusammengewürfeltem Bildmaterial aller ehemaligen Kriegsparteien entwirft der Kompilationsfilm mit dokumentarischem Anspruch eine actiongeladene Vision der Kämpfe an der Somme im Jahr 1916.

Spezifische Methoden der Propagandaabwehr

Eine Möglichkeit für die Krieg führenden Staaten, in den Besitz von feindlichem Filmmaterial zu gelangen, war die (widerrechtliche) Aneignung von Vorführkopien in den neutralen Ländern. In der Schweiz gelangten während des Kriegs tatsächlich mehrere Filme einer Konfliktpartei in die Hände einer anderen. Doch das Beutefilmwesen ist in erster Linie im umfassenderen Zusammenhang der gezielten Propagandaabwehr zu sehen.

Die spezifische Abwehr bestimmter feindlicher Filme war dort notwendig, wo eine Steuerung gewisser politischer Debatten, eine Umdeutung einzelner Filme oder eine Medienkampagne gegen sie wenig Erfolg versprach. Meistens betraf dies kommerziell hergestellte, fiktionale Filme, die ein Thema verhandelten, das nicht schöngeredet werden konnte (beispielsweise die Versenkung der ‹Lusitania›), oder die mit stereotypen Feindbildern operierten. Auf viele dieser Filme werde ich im Kapitel zu den sogenannten *Hunnenfilmen* inhaltlich genauer eingehen.¹³⁵⁰ Zwei Methoden der Propagandaabwehr waren zentral: das Verschwindenlassen von Filmen und die diplomatische Beschwerde. Beide Mittel wurden im Verborgenen angewandt und bei beiden ging es darum, die öffentliche Kommunikation über ein Thema oder einen Film zu unterbinden. Obwohl diese Formen der Abwehr von Propaganda in einzelnen Fällen sehr erfolgreich waren, gab es gegen sie wiederum ein Gegenmittel: die Medienberichterstattung, welche die Machenschaften ausländischer Propagandastellen in der Schweiz ans Licht der Öffentlichkeit zertrte.

Um die Auswertung eines Films auf dem Schweizer Markt zu verhindern, machte vor allem die deutsche Propagandaorganisation von der Möglichkeit Gebrauch, Filme einfach aufzukaufen und dadurch «zum Verschwinden» zu bringen.¹³⁵¹ Aber auch die USA unternahmen Versuche, sich Vorführkopien deutscher Filme in der Schweiz anzueignen.¹³⁵² In den Berliner Akten finden sich Hinweise auf fünf amerikanische, französische und italienische Filme, die von den deutschen Stellen nachweislich aufgekauft wurden; in rund zehn weiteren Fällen bestand die konkrete Absicht,

1350 Siehe Kapitel III.5.

1351 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 18.3.1918, BAArch, R 901, 71954.

1352 Siehe Fussnote 1438.

dies zu tun. So wollten deutsche Beamte zu dem Zeitpunkt, als MACISTE ALPINO in Zürich Wellen schlug, diesen Film in der Schweiz aufkaufen.¹³⁵³

Der deutsche Ankauf des Films THE DESPOILER / DIE SÜHNE / CHÂTIMENT (US 1915, New York/Kay-Bee, Reginald Barker) ist besonders gut dokumentiert. Der amerikanische Film war auf dem internationalen Filmmarkt ein Spitzenprodukt, dessen Kunstfertigkeit sich etwa in einer expressiven Lichtführung zeigt. Im vier Akte umfassenden Drama verantwortet ein deutschstämmiger Oberst im armenischen Gebiet des Osmanischen Reichs Repressalien gegen ein christliches Kloster durch ihm untergebene kurdische Truppen. Damit bringt der Oberst unwissentlich auch seine eigene Tochter in grosse Gefahr, die mit anderen Zivilisten in ebendieser Abtei Zuflucht gefunden hat. Bei der Plünderung des Klosters vergewaltigt der betrunkene Kurdenführer die Tochter mehrfach; diese erschiesst ihn in der Folge mit seiner eigenen Dienstwaffe. Als der Oberst vom Mord erfährt, lässt er die Täterin, deren wahre Identität er noch immer nicht kennt, exekutieren. In dem Moment, in dem er den Irrtum bemerkt und Selbstmord begehen will, erwacht er aus seinem bösen Traum und beschliesst, das von seinen kurdischen Truppen noch immer belagerte Kloster zu verschonen.¹³⁵⁴

Der aktuelle politische Bezug auf den Krieg und vor allem auf den zu dieser Zeit stattfindenden Völkermord an den Armeniern¹³⁵⁵ sowie die (nicht sehr ausgeprägte) deutschfeindliche Tendenz des Stücks ist in der ursprünglich in den USA in sechs Akten erschienenen Version des Films nicht enthalten. Die Handlung, die Figurennamen und auch die Uniform des Oberst waren unspezifisch europäisch.¹³⁵⁶ Die präzise geografische Lokalisierung und Politisierung der Filmhandlung kann erst für Aufführungen im Mai 1917 in Frankreich belegt werden. Wer die Anpassungen an den europäischen Markt vornahm, ist jedoch ungeklärt.¹³⁵⁷

1353 MACISTE ALPINO wurde nach ersten Sondiergesprächen dann aber doch nicht erworben (Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 14.9.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71949; Schreiben von Wilhelm von Radowitz, Berlin, vom 24.9.1917, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, PAA, Bern 1375).

1354 Schreiben des BUFA, Berlin, vom 12.6.1917, an Richard Kiliani, Berlin, inkl. Anlage [Sichtungsprotokoll], BAArch, R 901, 71948.

1355 In der Westschweiz gab es eine grosse Sympathie für die Armenier und eine öffentliche Aufmerksamkeit für das ihnen zugefügte Leid (Trexsel 1930, 402).

1356 Bronchti/Arteaga 2011. Marc Vernets Hypothesen, wonach die US-Version des Films von den Figurennamen und den Zwischentiteln her zwar keinen realpolitischen Bezug aufweise, implizit aber sehr wohl auf Deutschland anspiele, sind problematisch. Ich teile Vernets Auffassungen auf keinen Fall, da der Angelpunkt seiner Argumentation, die visuelle Anmutung der Uniform des Bösewichts sei deutlich deutsch, nicht haltbar ist (Vernet 2013).

1357 Zusätzlich zur Politisierung des Stoffs fehlte in der historischen französischen Fassung (als einzige überlieferte im Jahr 2010 von der Cinémathèque française so restauriert)

Wahrscheinlich verkaufte die Pariser Filmhandelsfirma Monatfilm die Schweizer Auswertungsrechte¹³⁵⁸ sofort an den kommerziellen Genfer Verleih World Films Office. Als der Kanton Waadt den Film noch im Mai (vermutlich nach einigen wenigen Vorführungen und aus allgemeinen sittlichen Beweggründen) verbot,¹³⁵⁹ wurden die Rechte für die (deutschsprachige oder gesamte) Schweiz mit Vorführkopie an Robert Schwobthaler verkauft. Schwobthaler war ein Strohmann Harry Graf Kesslers, wobei Letzterer hier Anweisungen des BUFA ausführte. Mit diplomatischem Kurier gelangte der Film in wenigen Tagen nach Berlin.¹³⁶⁰ Der Filmtransport verlief nicht immer so reibungslos: *COME MORÌ MISS CAVELL* (IT 1916, Augusta, Amleto Palermi) beispielsweise, der von der Schweiz aus auf dem italienischen Filmmarkt erworben wurde, erreichte Berlin erst mit über 20-monatiger Verspätung ein Jahr nach Kriegsende, weil das Paket an der italienisch-schweizerischen Grenze hängen geblieben war.¹³⁶¹ Im Fall von *THE DESPOILER* war das BUFA mit der Beute aber nicht recht zufrieden, die Produktion sei im Vergleich zu anderen «Hetzfilmen» für Deutschland nicht wirklich problematisch.¹³⁶² Ausserdem sei der Streifen masslos überzahlt worden. Gleiches wurde in Berlin auch bei anderen Filmen moniert. Die mangelnde Preissensibilität Kesslers bei dem bereits im März 1918 für 30'000 Franken angebotenen Film *CIVILIZATION* würde dazu führen, dass «Zwischenleute, die nur an dem Geschäft verdienen wollen», die amtlichen Aktivitäten für ihre kommerziellen Zwecke ausnützten.¹³⁶³ *CIVILIZATION* wurde von den Deutschen letztlich nicht aufgekauft und gelangte dann erst Anfang 1919 – zu einem gut halb so hohen Preis – an einen regulären Schweizer Verleih.¹³⁶⁴

riert) auch das versöhnliche «Happy End», das Erwachen aus dem Albtraum (Bronchti/Arteaga 2011). Anders die in der Schweiz verliehene Version: Sie enthielt diese Rahmenhandlung vollständig (Schreiben des BUFA, Berlin, vom 12.6.1917, an Richard Kiliani, Berlin, inkl. Anlage [Sichtungsprotokoll], BArch, R 901, 71948).

1358 Inserat, in: *Hebdo-Film*, 1/19 (8.7.1916), 6f.; Inserat, in: *Hebdo-Film*, 2/9 (3.3.1917), 5; vgl. auch Bronchti/Arteaga 2011.

1359 Haver 2003, 50.

1360 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 7.6.1917, an Richard Kiliani, Berlin, BArch, R 901, 71948; Schreiben des BUFA, Berlin, vom 12.6.1917, an Richard Kiliani, Berlin, inkl. Anlage [Sichtungsprotokoll], BArch, R 901, 71948.

1361 Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Aktennotiz, Berlin, 21.11.1919, BArch, R 901, 71944.

1362 Schreiben des BUFA, Berlin, vom 12.6.1917, an Richard Kiliani, Berlin, inkl. Anlage [Sichtungsprotokoll], BArch, R 901, 71948.

1363 Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Aktennotiz, Berlin, 5.4.1918, BArch, R 901, 71953.

1364 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71969. Für Schweizer Verleihfirmen waren gute Dramen in den Kriegsjahren für unter 1.60 Franken pro Meter zu bekommen (siehe Kapitel II.4). Das Angebot für *CIVILIZATION*, das an einen Strohmann Kesslers gelangte, entsprach einem Meterpreis von rund 10.00 Franken.

Mit *THE DESPOILER* gab es ein weiteres Problem. Die Schweizer Vorführkopie hätte nach vertraglicher Vereinbarung zwischen dem Genfer World Films Office und Schwobthaler das Land nicht verlassen dürfen. Und in Berlin war man nicht bereit, den Streifen in die Schweiz zurückzuschicken. War diese Weigerung Ausdruck der schweren Reibereien zwischen Kessler und dem BUFA?¹³⁶⁵ Nutzte man die Gelegenheit, um Kessler eins auszuwischen, auch wenn der deutschen Propaganda insgesamt dadurch ein Schaden entstand? Auf jeden Fall konnte Schwobthaler, der Genf kurzzeitig verlassen hatte, «sich nach dort nicht wieder zurückriskieren», ohne den Film mitzubringen.¹³⁶⁶ Die eigentliche Tätigkeit Schwobthalers in Genf, die «Berichterstattung über feindliche Films» an Kessler und von diesem nach Berlin, nahm damit folglich ein Ende.¹³⁶⁷

Im Gegenzug liessen Kessler und seine Leute fortan verlauten, der «Fall Schwobthaler» habe dazu beigetragen, dass die französische Branchenpresse nun «zum ersten Mal (leider) auf die Gefahr aufmerksam» mache, die «den Propagandafilmen der Entente im neutralen Auslande drohe», und dabei den Eindruck vermittele, dass «alle französischen Filme, welche nach der Schweiz gelangen, den deutschen Behörden durch Schweizer Käufer in die Finger gespielt werden».¹³⁶⁸

Einige Monate nach dem Waffenstillstand meldete sich dann der Anwalt des World Films Office bei der Deutschen Gesandtschaft in Bern und forderte die Kopie von *THE DESPOILER* zurück. Dies führte zu hitziger, amtsinterner Korrespondenz und liess die alten Gräben zwischen den Mitarbeitern der ehemaligen Militärischen Stelle des Auswärtigen Amtes (BUFA) und der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes (Kessler) aufbrechen.¹³⁶⁹ Es ist anzunehmen, dass die Vorführkopie schliesslich in die Schweiz zurückgeschickt wurde. Denn ab Sommer 1920 fanden in der Westschweiz sowie in Bern wieder Aufführungen von *THE DESPOILER* statt.¹³⁷⁰

Allem Anschein nach hatte der deutsche Kauf von *THE DESPOILER* im Mai 1917 zur Folge, dass der Film während der ganzen Kriegs-

1365 Siehe Fussnote 1096.

1366 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 9.6.1917, an Wilhelm von Radowitz, Berlin, BArch, R 901, 71948.

1367 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 11.6.1917, an Wilhelm von Radowitz, Berlin, BArch, R 901, 71948.

1368 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 2.1.1918, BArch, R 901, 71952; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.6.1918, BArch, R 901, 71967.

1369 Schreiben von André Jaccoud, Genf, vom 24.3.1919, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, BArch, R 901, 71969; Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 10.6.1919, an das Kriegsministerium, Berlin, BArch, R 901, 71969.

1370 Schreiben des Eidgenössischen Politischen Departements, Bern, vom 27.1.1921, an das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#1116*; Cerruti 2011, 76.

zeit in der deutschsprachigen Schweiz nicht zur Aufführung kam. Weniger erfolgreich war etwa der Erwerb von *THE BATTLE CRY OF PEACE / DIE KRIEGSFACKEL IN AMERIKA / L'INVASION DES ÉTATS-UNIS* (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North). Dieser Film scheint trotz Aufkauf weiterhin in Umlauf gewesen zu sein und das französische Kriegsdrama *MÈRES FRANÇAISES* wurde erst erworben, als der Film in der ganzen Schweiz längst gespielt worden war.¹³⁷¹

Beim Aufkauf feindlicher Filme spielten neben der Verhinderung der öffentlichen Aufführung drei Nebenaspekte eine Rolle. Erstens konnte ein Film wie im Fall eines unidentifizierten italienischen Streifens über deutsche Fliegerangriffe auf Venedig auch nachrichtendienstlich ausgewertet werden. Die Oberste Heeresleitung versprach sich bei diesem Film «aus dem Einschlagen der Bomben vielleicht technische Schlüsse» ziehen zu können.¹³⁷² Zweitens erhoffte man sich von als vorbildlich geltenden Produktionen der Gegenseite Inputs für das eigene Filmschaffen. Den US-amerikanischen Spielfilm *THE BATTLE CRY OF PEACE* schaute man sich in der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts und im BUFA genau an und zog Schlussfolgerungen für die eigene Filmproduktion; und *MÈRES FRANÇAISES* führte das Amt im Sommer 1918 als eine Art Weiterbildungsmassnahme Berliner Filmfirmen vor.¹³⁷³ Drittens konnten Beutefilme zu kommerziellen oder propagandistischen Zwecken – in Teilen, überarbeitet oder integral – wieder zur Aufführung gelangen. Um der eigenen Bevölkerung vor Augen zu führen, mit welchen propagandistischen Mitteln der Gegner arbeite, erwogen die deutschen Behörden eine öffentliche Vorführung von *THE BATTLE CRY OF PEACE*. Ebenso gelangten in der unmittelbaren Nachkriegszeit mehrere amtlich-deutsche Seekriegsfilme (Versuche von amerikanischer Seite, eine Vorführkopie von *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* in der Schweiz zu behändigen, scheiterten zunächst) gegen den Willen der deutschen Stellen und sicherlich zum Teil mit geschäftlichen Motiven in den internationalen Handel.¹³⁷⁴

1371 Siehe Kapitel III.5.

1372 Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 9.4.1918, an Unbekannt, BAArch, R 901, 71954. Nachrichtendienstliche Analysen wurden in seltenen Fällen auch in Schweizer Kinos vorgenommen. Über die im Film *U.S. NAVY OF 1915 / DIE AMERIKANISCHE FLOTTE / LA FLOTTE AMÉRICAINNE* (US 1915, Howe) sichtbaren marintechnischen Errungenschaften der USA (Signalmasten, Rauchmauer) ging ein Bericht nach Berlin (Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 18.2.1918, BAArch, R 901, 71953).

1373 Siehe Kapitel III.5.

1374 Siehe Kapitel III.4. Österreichisch-ungarische Stellen dachten schon im Sommer 1915 an die Möglichkeit, dass eigene Propagandafilme «durch Einfügen spöttischer Zwischentitel im Feindesland gegen unsere Interessen arbeiten» könnten (zit. in: Schubert 1980, 108). Es kam während des Kriegs auch vor, dass deutsche Propagandakinos in

Zur zweiten Methode propagandistischer Abwehr: Diplomatische Beschwerden gegen unliebsame Filmaufführungen und andere propagandistische Erzeugnisse oder Veranstaltungen waren ein gängiges Mittel der Propagandaabwehr in neutralen Staaten sowie nach dem Krieg auch weltweit.¹³⁷⁵ Im Bereich des Films sollten Interventionen der diplomatischen Dienste eines Staates bei den eidgenössischen Behörden zu Schweizer Zensurmassnahmen gegen bestimmte feindliche Produktionen führen. Objekt dieser Abwehrmanöver waren ebenfalls meist kommerzielle Spielfilme,¹³⁷⁶ die das Ansehen eines Staates, seiner Elite oder seiner Bürger angeblich schädigten.

In der Schweiz lassen sich in den Jahren von 1916 bis 1922, ohne dass das Kriegsende eine Zäsur darstellen würde, Beschwerden gegen rund 15 Filme ausmachen.¹³⁷⁷ Diplomatische Aktivitäten gingen in dieser Form vor allem von Deutschland und Österreich-Ungarn aus (siehe Abb. 42), aber auch von Japan, China, Frankreich und vom Osmanischen Reich. Obwohl mit der Entente verbündet, wandte sich Japan im März 1918 beispielsweise gegen *THE CHEAT / FORFAITURE / FORFAITURE* (US 1915, Lasky, Cecil B. DeMille)¹³⁷⁸ und das Osmanische Reich ging 1920 und 1921 dezidiert ge-

der Schweiz Filme der Gegenseite regulär buchten, heikle Abschnitte herauschnitten und so zur Vorführung brachten (siehe Fussnoten 1710 und 1848).

1375 In der Nachkriegszeit wurden diplomatische Beschwerden manchmal international koordiniert (siehe Fussnote 1485; vgl. auch Saunders 1995).

1376 Nicht-fiktionaler Natur waren der Wochenschaubeitrag *GAUMONT ACTUALITÉS / LE 1ER ANNIVERSAIRE DE L'ARRIVÉE EN FRANCE DES AMÉRICAINS* (FR 1918, Gaumont) mit einer verzerrten Abbildung Kaiser Wilhelms II. (siehe Kapitel III.5) und der amerikanische *re-release* von *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* nach Kriegsende (siehe Kapitel III.4).

1377 BAR, E27#1000/721#13586*; BAR, E27#1000/721#13898*; BAR, E2001A#1000/45#798*; BAR, E2001B#1000/1501#2535*; BAR, E2001B#1000/1501#2540*; BAR, E2001B#1000/1502#556*; BAR, E2001B#1000/1502#1116*; Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; PA AA, Bern 1168; BArch, R 901, 71969; vgl. auch, allerdings ohne Berücksichtigung der Kriegszeit: Saunders 1995. Ich danke Matthias Uhlmann für den Basler Quellenhinweis.

1378 *THE CHEAT* erzählt von einer verschuldeten amerikanischen Gesellschaftsdame in Bedrängnis. Als ein japanischer Geschäftsmann, ein Scheusal, sie mit einem glühenden Brandeisen quält, schießt sie ihn nieder (*The Cheat* 1988). In Frankreich wurde der 1916 aufgeführte Film als künstlerisches Meisterwerk wahrgenommen sowie als Auftakt des Siegeszugs Hollywoods in Europa (Stokes/Costa de Beauregard 2010, 365f.). Angesichts der Tatsache, dass der Film schon Anfang 1916 in den USA für japanische Proteste sorgte, agierte die Japanische Gesandtschaft in Bern nicht gerade prompt; sie wurde erst tätig, als der Film seit über einem Jahr in der Schweiz zirkulierte (Inserat, in: *Kinema*, 6/50 [16.12.1916], 26; Schreiben der Japanischen Gesandtschaft, Bern, vom 3.3.1918, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*). Auf Schweizer Seite war diese diplomatische Intervention einer der ganz wenigen Fälle, in dem die auf nationaler Ebene eigentlich zuständige Eidgenössische Pressekontrollkommission in Sachen Film überhaupt je aktiv wurde. Das Eidgenössische Politische Departement hatte das japanische Beschwerdeschreiben an die Pressekontrollkommission weitergeleitet. Doch dort war man mit der Angelegenheit heillos überfordert. Vom populären Film hatte man noch nie gehört und es blieb nichts

gen die Aufführungen von *THE DESPOILER* vor.¹³⁷⁹ Sogar die Schweiz selbst beanstandete im Ausland Filme, die ihr nicht genehm waren: In Rio de Janeiro erhob die Schweizer Diplomatie Protest gegen den brasilianischen Film *PÁTRIA E BANDEIRA* (BR 1918, Brasil, Simões Coelho), der die Schweiz als Hort für deutsche Spione darstellte.¹³⁸⁰

In aller Regel gelangten diplomatische Beschwerden von den in Bern ansässigen Gesandtschaften an die Abteilung für Auswärtiges des Eidgenössischen Politischen Departements und wurden von dieser im Sinne des Beschwerde führenden Staates an die kantonalen Polizeibehörden weitergeleitet,¹³⁸¹ die ihre Anweisungen den für Filmzensur zuständigen kantonalen und kommunalen Stellen übermittelten.¹³⁸²

Insbesondere Österreich-Ungarn konnte bei diplomatischen Beschwerden hartnäckig sein. Gegen *MACISTE ALPINO* intervenierte die K. u. K. Österreichisch-Ungarische Gesandtschaft im ersten Halbjahr 1917 (noch bevor auf deutscher Seite über den Aufkauf des Films diskutiert wurde) mehrfach beim Politischen Departement. Und weil man gegen den Film, der «eine grobe Verhöhnung und Verunglimpfung der k. u. k. Armee» darstelle,¹³⁸³ letztlich nicht mehr als ein paar Schnittauflagen erwirken konnte,¹³⁸⁴ zitierte die österreichische Regierung sogar den Schweizer Gesandten in Wien ins Ministerium des Äusseren. Doch die Schweizer Diplomatie blieb hart und beschied den erstaunten Österreichern, dass man diese Angelegenheit «als erledigt» betrachte.¹³⁸⁵ Einen Korb handelte

anderes übrig, als die Sache versanden zu lassen (Eidgenössische Pressekontrollkommission, Sitzungsprotokolle, Bern, 6.3.1918 und 13.3.1918, BAR, E27#1000/721#13586*). Die Wertung Heinz Aepllis, die Beschwerde «stellte sich als offenbar auf Irrtum beruhend heraus», ist also unstimmg (Aeppli 1949^b, 34; vgl. auch Uhlmann 2009, 56).

1379 Ob die dreimalige türkische Intervention gegen *THE DESPOILER* Früchte trug, zeigen die Akten nicht. Bei der letzten Beschwerde mahnten die Berner Mühlen auf jeden Fall sehr schnell und die im Endeffekt zuständige Berner Kantonspolizei zeigte sich den Bundesbehörden gegenüber gewillt, «nötigenfalls dafür zu sorgen [...], dass der Film nicht weiter zur Aufführung» gelangt (Schreiben des Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements, Bern, vom 28.1.1921, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#1116*; vgl. auch Schreiben des Eidgenössischen Politischen Departements, Bern, vom 27.1.1921, an das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#1116*).

1380 [Erich von Prittwitz und Gaffron?], Wochenbericht, Bern, 29.9.1918, BArch, R 901, 71967.

1381 Zum Teil geschah dies via das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement oder – selten – die Schweizerische Bundesanwaltschaft.

1382 Zuweilen wandten sich ausländische Konsulate auch direkt an die lokalen Behörden.

1383 Schreiben der K. u. K. Österreichisch-Ungarischen Gesandtschaft, Bern, vom 21.2.1917, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*.

1384 Wahrscheinlich wurde unter anderem die Szene aus dem Film geschnitten, in der Maciste einen österreichisch-ungarischen Soldaten als Schlitten missbraucht (Schreiben der Volkshaus A.-G., Bern, vom 27.4.1917, an die Eidgenössische Pressekontrollkommission, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*).

1385 Der Schweizer Gesandte informierte seine Schweizer Vorgesetzten über die österreichische Erwartung, den Film «kurzerhand ganz [zu] verbieten», und er meinte abschlies-

sich anschliessend auch die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft ein, als sie meinte, um Auskunft über den Stand der Dinge im Fall *MACISTE ALPINO* nachsuchen zu müssen. In für diplomatische Verhältnisse rüdem Tonfall beschied das Politische Departement den Deutschen, dass diese Sache, «die Deutschland in keiner Weise berührt», mit den Österreichern «zur Erledigung gekommen» sei.¹³⁸⁶

Gewisse diplomatische Interventionen waren aber durchaus einigermassen erfolgreich und führten in einzelnen Kantonen zu bedeutenden Schnittaufgaben oder Filmverboten, wie das die Fallstudien zu *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* oder *THE BATTLE CRY OF PEACE* zeigen.¹³⁸⁷ Doch der umständliche und föderalistisch verzettelte Instanzenweg war natürlich wenig geeignet mit der schnelllebigen und national agierenden Kinobranche und ihren wöchentlichen Programmwechseln Schritt zu halten. Trotz des freundlichen Danks der Deutschen Gesandtschaft für die erwirkten Zensurmassnahmen anlässlich der amerikanischen Wiederaufführung von *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* ist nicht zu übersehen, dass der zensorische Eingriff den Ereignissen deutlich hinterherhinkte. Für die Aufführungen in Lausanne ist davon auszugehen, dass es bei *THE BATTLE CRY OF PEACE* erst am vierten Tag und bei der überarbeiteten Fassung von *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* erst am zweitletzten oder gar am letzten Tag der geplanten einwöchigen Spielzeit gelang, die offen politische Tendenz der Filme zu unterdrücken.

Der Verdacht liegt nahe, dass bei den kantonalen und kommunalen Stellen die Motivation manchmal fehlte, die an sie herangetragene Zensuraufgabe speditiv anzugehen. Die Kooperationsbereitschaft scheint sich vor allem in Genf zuweilen in engen Grenzen gehalten zu haben. Beim Kriegsdrama *ALLA FRONTIERA / AM GRENZPFAHL / VERS LA FRONTIÈRE* (IT 1915, Savoia, Domenico Gaido) weigerte sich das Genfer Justiz- und Polizeidepartement schlichtweg, das vom Bund vorgeschlagene Verbot umzusetzen, weil ein solches zu allseits unerwünschten Polemiken führen könne und der Film harmlos sei.¹³⁸⁸ Dementsprechend hielten die deutschen

send, dass «eben auch heute noch in den Amtsräumen am Ballhausplatz der Geist des Metternich'schen Polizeistaates umgeht, der kein Verständnis hat für demokratische Einrichtungen und für die Notwendigkeit ihrer gesetzlichen Handhabung» (Schreiben der Schweizerischen Gesandtschaft, Wien, vom 9.5.1917, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*; vgl. auch Schreiben der Schweizerischen Gesandtschaft, Wien, vom 26.4.1917, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*).

1386 Schreiben des Eidgenössischen Politischen Departement, Bern, vom 13.6.1917, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*.

1387 Siehe Kapitel III.4 und III.5.

1388 Schreiben des Justiz- und Polizeidepartements des Kantons Genf, Genf, vom 20.2.1917, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*.

Stellen in Bezug auf Beschwerden in Genf noch 1919 eine «Gleichgültigkeit und Untätigkeit der kantonalen Polizeibehörde» fest.¹³⁸⁹

Interessant ist darüber hinaus, dass die Eidgenossenschaft den diplomatischen Beschwerden durch die informelle Einflussnahme auf die Kantone und auf deren beziehungsweise die kommunalen Zensurorgane nachzukommen suchte und dass folglich kantonales oder kommunales Recht zur Anwendung gelangte.

Die reguläre Filmzensur war auf kommunaler und zunehmend auf kantonaler Ebene geregelt. In den 1910er-Jahren erliessen die meisten Schweizer Kantonsparlamente bzw. -regierungen Gesetze und/oder Verordnungen zum Lichtspielwesen inklusive Filmzensur.¹³⁹⁰ Der Schutz der Beziehungen der Schweiz zu anderen Staaten wurde in der rechtswissenschaftlichen Doktrin wie in der polizeilichen Praxis zusammen mit den anderen (bedeutenderen) Zensurgründen als Element der übergeordneten Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung angesehen. Damit tangierten die aussenpolitischen Belange von Filmen auch die kommunalen und kantonalen Polizeiaufgaben. Folglich erliessen mehrere Gemeinden und Kantone in den Kriegsjahren generelle Aufführungsverbote für Filme, die im Widerspruch zur schweizerischen Neutralitätspolitik standen. Ein gerichtlicher Freispruch des Lausanner Kinobetreibers Albert Roth-de Markus, der Ende 1914 gegen eine entsprechende kommunale Verfügung verstossen hatte, sowie die diplomatischen Beschwerden lassen jedoch vermuten, dass solche Verbote und die regulären Zensurvorschriften bei politisch heiklen Filmen von den lokalen Behörden nicht rigoros durchgesetzt wurden oder durchgesetzt werden konnten.¹³⁹¹

Eigentlich hätten auf nationaler Ebene mit der vom Bundesrat aufgrund seiner ausserordentlichen Vollmachten erlassenen *Verordnung betreffend die Beschimpfung fremder Völker, Staatsoberhäupter oder Regierungen* (vom 2. Juli 1915) und dem *Bundesratsbeschluss betreffend die Presskontrolle während der Kriegswirren* (vom 27. Juli 1915) gerade für politische Zensur-

1389 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 17.6.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71969.

1390 Siehe Kapitel II.5.

1391 Liberté d'industrie, in: Gazette de Lausanne, 19.12.1914, o.S.; Wild 1916, 19f.; Wild 1917, 13; Aepli 1949^a, 20–29, 140f.; Uhlmann 2009, 21f., 56–71. Im November 1914 lud das Eidgenössische Militärdepartement die kantonalen Polizeibehörden ein, «auf die Programme der Kinos ein wachsames Auge zu halten und die Vorführung aller auf den Krieg bezüglichen Darstellungen, die als Sensationsmake qualifiziert werden müssen, zu untersagen» (Rundschreiben des Eidgenössischen Militärdepartements, Bern, vom 11.11.1914, zit. in: W. Kriegsmassnahmen gegen Kinematographen, in: Kinema, 5/7 [20.2.1915], 2–4, hier 2). Das Militärdepartement erweiterte diesen Verbotsvorschlag zu Händen der Territorialkommandanten im März 1915 um neutralitätswidrige Filme (Rundschreiben des Eidgenössischen Militärdepartements, Bern, vom 3.4.1915, BAR, E27#1000/721#13898*).

massnahmen eine rechtliche Grundlage und mit der geschaffenen Eidgenössischen Pressekontrollkommission eine entsprechende Amtsstelle bestanden. Dies gilt bis zur Beseitigung der politischen Pressekontrolle und des übrigen Pressenotrechts im Dezember 1918 und Februar 1919. Doch die Eidgenössische Pressekontrollkommission, obwohl offiziell auch für die politische Zensur des Films zuständig, wurde während des Kriegs im Filmbereich kaum je aktiv.¹³⁹²

Die Gründe, warum bei diplomatischen Beschwerden nicht eidgenössisches Notrecht, sondern die regulären kantonalen und kommunalen Zensurgesetze zur Anwendung kamen, liegen meines Erachtens primär in einer Überforderung der Eidgenössischen Pressekontrollkommission durch das Kino und den Film als Gewerbe und als Medium. Sekundär mag eine föderalistische Rücksichtnahme auf die Kantone und die öffentliche Meinung in den Sprachregionen eine Rolle gespielt haben.

Auf eine Überforderung deutet das unbedarfte Vorgehen der Pressekontrollkommission in den seltenen Fällen hin, in denen sie ausnahmsweise doch in Filmangelegenheiten involviert war.¹³⁹³ In einem Sitzungsprotokoll der Kommission hiess es zur Kontrolle von Filmen denn auch: «[E]ine Reihe praktischer Erwägungen, die Voraussicht von Konflikten mit den kantonalen Behörden, die faktische Unmöglichkeit als eventuelle Rekursinstanz zu fungieren u.s.w. [lassen] den stillschweigenden Verzicht auf diese Kontrolle als unbedingt geboten erscheinen.»¹³⁹⁴ Der hier zusätzlich angeführte Grund, gegebenenfalls keine Rekurse behandeln zu können, erscheint vorgeschoben, da die kantonalen Zensurgesetze einen derartigen Rekursweg ohnehin nicht vorsahen. Hingegen mag der ebenfalls angedeuteten Zurückhaltung der eidgenössischen Stelle gegenüber den Kantonen bei der Entscheidung, trotz Gesetzesgrundlage und -auftrag eine eidgenössische politische Filmzensur nicht zu gewährleisten, ein gewisses Gewicht zugekommen sein. Denn die Pressekontrollkommission stand schon mit ihrer pressebezogenen Tätigkeit (vor allem in der Westschweiz) in der öffentlichen Kritik und stiess bei den ihre Anweisun-

1392 Paul Rochat, *La guerre, la presse et la censure: Aperçu historique et critique*, in: Verein der Schweizerischen Presse (Hg.) 1916, 7–64; Aeppli 1949^a, 140; Aeppli 1949^b, 9–12; Elsig 2014^c, 85; Elsig 2017, 129–136, 378 f.; Kreis 2014, 72–76; Krüsi 2011, 232 f.; Uhlmann 2009, 53–56.

1393 Bei MACISTE ALPINO fungierte die Pressekontrollkommission als eine vom Politischen Departement eingesetzte, etwas schwerfällig agierende Rekursinstanz für einen vom Berner Kino Volkstheater angefochtenen ersten Zensurenentscheid des Kantons (Verbot) (Eidgenössische Pressekontrollkommission, Sitzungsprotokolle, Bern, 1917–1918, BAR, E27#1000/721#13586*; siehe Fussnote 1378).

1394 Eidgenössische Pressekontrollkommission, Sitzungsprotokoll, Bern, 7.3.1917, BAR, E27#1000/721#13586*.

gen ausführenden Kantonsbehörden zuweilen auf «Gleichgültigkeit und passive Resistenz».¹³⁹⁵

Auch über die aus Bern angestossenen und in der Westschweiz kantonal vollstreckten Zensurmassnahmen gegen Filme erschienen mehrere Zeitungsberichte mit einer Tendenz zur Skandalisierung. Beim Verbot von *IL SOPRAVVISSUTO / DER ÜBERLEBENDE / LE SURVIVANT* (IT 1916, Medusa, Augusto Genina) in Genf empörte sich im Sommer 1916 die Presse über die Einflussnahme aus der Donaumonarchie und die Willfährigkeit der lokalen Behörden.¹³⁹⁶ Oder eine Polemik gegen das Verbot von *THE BATTLE CRY OF PEACE* in Lausanne kam wohl durch ein Vertuschungsmanöver der Kantonsbehörden, welche die eidgenössische Einflussnahme leugneten, erst richtig in Fahrt.¹³⁹⁷ Und nach Friedensschluss mokierte sich die Westschweizer Presse über (weitgehend erfolglose) Druckversuche gegen das deutschfeindliche Drama *LEST WE FORGET / N'OUBLIONS JAMAIS* (US 1918, Jolivet, Léonce Perret).¹³⁹⁸ Die Deutsche Gesandtschaft registrierte übrigens diese Pressekampagne gegen die deutschen Massnahmen im Zusammenhang mit *LEST WE FORGET* und stellte in einem internen Bericht ihrerseits in Aussicht, die Angelegenheit «in der deutschen Presse zur Sprache» zu bringen.¹³⁹⁹

Wenngleich solche medialen Kampagnen gegen Zensurversuche oder tatsächlich erfolgte -massnahmen meist keiner offiziellen Propagandastelle zugeordnet werden können, so ist diese Berichterstattung dennoch als öffentlichkeitswirksame Gegenmassnahme gegen die vorzugsweise im Verborgenen stattfindende diplomatische Propagandaabwehr zu sehen. Allgemeiner betrachtet, sind die Medienberichte über Filmaufkäufe und diplomatische Beschwerden Ausdruck einer Begleitöffentlichkeit von Filmen, in deren Rahmen es zu heftigen Auseinandersetzungen um diese Filme und deren Deutung, also zu einem eigentlichen Kampf um die Deutungshoheit kam.

1395 August Welti/Eidgenössischen Pressekontrollkommission, Schlusswort des Präsidenten der Kommission, Bern, [Februar 1919], BAR, E27#1000/721#13586*; vgl. auch Paul Rochat, *La guerre, la presse et la censure: Aperçu historique et critique*, in: Verein der Schweizerischen Presse (Hg.) 1916, 7–64.

1396 *L'incident du cinéma de la rue du Rhône*, in: *La Suisse*, 22.8.1916, 3; *La censure*, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 23.8.1916, 11; A., *La pointe du jour*, in: *La Tribune de Lausanne*, 26.8.1916, 3.

1397 Siehe Fussnote 1521.

1398 *À propos d'un film*, in: *La Suisse*, 11.5.1919, 3; *Une manœuvre allemande*, in: *La Tribune de Genève*, 11./12.5.1919, 4; vgl. auch *De Lusitania*, in: *Algemeen Handelsblad* (Amsterdam), 15.5.1919, 5.

1399 Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 13.5.1919, an das Deutsche Generalkonsulat, Genf, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168.



III.4 Fallstudie: GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917)

Der deutsche Propagandafilm GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA) war sowohl einer der wirkungsmächtigsten Filme der Kriegszeit – wenngleich die von ihm ausgelösten Reaktionen in der Schweiz so gar nicht den Intentionen seiner Urheber entsprachen – als auch ein Film, in dessen Kontext ein sehr breites Spektrum möglicher Dynamiken von Kinoöffentlichkeit und Propaganda aufscheint. Gewisse Aspekte dieses extremen Falles, etwa die Produktionsgeschichte des Films, waren sicherlich ungewöhnlich und die öffentliche Wahrnehmung des Werks war kontroverser als bei anderen Streifen, doch sind die Geschehnisse rund um die Schweizer Aufführungen von GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE in ihrer Grundstruktur für die Rezeption von Propagandafilmen im Ersten Weltkrieg durchaus bezeichnend. Gleichzeitig ist die Quellenlage zur Vertriebs-, Aufführungs- und vor allem Rezeptionsgeschichte des Films hervorragend. Aus diesen Gründen möchte ich mit der Präsentation von GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE die bisher behandelten filmhistorischen Grundlagen, die organisatorischen und kommunikativen Strukturen der Filmpropaganda in der Schweiz zur Anschauung bringen.¹⁴⁰⁰

Die «heldenhafte Kreuzfahrt» des Grafen Dohna

GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE war einer der längeren Propagandafilme, die das BUFA in seinem Gründungsjahr 1917 herausbrachte. Die festliche Uraufführung des Werks fand am 2. Mai 1917 vor geladenen Gästen aus Politik und Militär im Deutschen Opernhaus in Berlin statt, wobei der Gewinn der Veranstaltung an Fürsorgeeinrichtungen der Streitkräfte ging.¹⁴⁰¹

Die nicht-fiktionale Filmproduktion über den Krieg zur See hat eine einzigartige Entstehungsgeschichte. Als Reaktion auf die generelle Überlegenheit der Royal Navy und die britische Seeblockade in der Nordsee führte Deutschland vor allem mit U-Booten einen Handelskrieg gegen Grossbritannien und seine Verbündeten, versenkte Frachter der Alliierten und auch solche unter neutraler Flagge. Über Wasser setzte die Kaiserli-

1400 Eine frühere Version dieses Kapitels ist als Aufsatz erschienen (Gerber 2014).

1401 Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 460.

◀ 29 Spektakuläre Bilder aus GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917) – Die rund fünfminütige Sequenz zur britischen «Georgic» endet mit einer Aufnahme des sinkenden Schiffs.

◀ 30 Gut gelaunte deutsche Offiziere auf Beobachtungsposten (hinten rechts Nikolaus Graf zu Dohna-Schlodien) – Diese Aufnahme war zwischen Bilder der Sprengung und des Untergangs der britischen «Duchess of Cornwall» montiert, was in der Schweiz die öffentliche Kritik anstachelte.

che Marine sogenannte Hilfskreuzer ein, ursprünglich für zivile Zwecke erbaute Schiffe, die mit Bordkanonen, Torpedos und Minen ausgestattet und oft getarnt feindliche Schiffe aufbrachten. Unter dem Kommando von Nikolaus Graf zu Dohna-Schlodien versenkte die S.M.H. «Möwe» zahlreiche, vor allem britische Schiffe und gilt als erfolgreichster von insgesamt knapp zwanzig deutschen Hilfskreuzern des Ersten Weltkriegs.¹⁴⁰² Auf ihrer zweiten Feindfahrt von November 1916 bis März 1917 hatte der Erste Offizier der «Möwe», Kapitänleutnant Friedrich Wolf, eine Kamera mit im Gepäck, die er – als Privatmann – während der gesamten Reise an Deck eifrig benutzte. Zurück im Heimathafen Kiel verkaufte Wolf seine noch unentwickelten Amateuraufnahmen und die Auswertungsrechte für bestimmte Gebiete für 100'000 Mark an das BUFA. Nachdem das Amt den Film montiert und mit Zwischentiteln versehen hatte, wurden die Vertriebsrechte für den gleichen Betrag sowie für eine Gewinnbeteiligung an die kommerzielle Projektions-A.-G. Union (PAGU) abgetreten.¹⁴⁰³

Im Wesentlichen zeigt der ursprünglich gut einstündige Film¹⁴⁰⁴ über die «heldenhafte [...] Kreuzfahrt» der «Möwe» die Versenkung von 15 Schiffen in repetitiver Folge.¹⁴⁰⁵ Die zumeist britischen Frachter werden in der Regel angehalten, dann setzen Prisenboote zur Kontrolle der Schiffspapiere und Ladung über, die feindliche Besatzung wird an Bord der «Möwe» geholt und die Schiffe anschliessend durch Sprengung, Beschuss oder Torpedierung versenkt (siehe Abb. 29). Die von der Commission for Relief in Belgium gecharterte «Samland» darf ihre Fahrt aus den USA hingegen fortsetzen; in einem anderen Fall wird ein Schiff beschlagnahmt und mit mehreren Hundert Gefangenen nach Deutschland gesandt. Zwischen die Schiffsversenkungen sind Aufnahmen vom Leben an Bord geschnitten: Offiziere auf der Brücke, Freizeitaktivitäten, eine Äquatortaufe und

1402 Halpern 2012, 291–293, 309 f., 340, 370–375.

1403 Vertrag zwischen Friedrich Wolf und Hans von Haefen/BUFA [Abschrift], Berlin, 5.4.1917, BArch, R 901, 71944; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 2.5.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71948; vgl. auch Jung/Mühl-Benninghaus 2005^f, 421.

1404 Der Film GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE war 1400 Meter lang, ist jedoch nicht vollständig überliefert. Voneinander unabhängige Fragmente des Films befinden sich im EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam (Vernietigin Britse schepen, mit den originalen deutschsprachigen Zwischentiteln, 248 m), in der Deutschen Kinemathek, Berlin (Unidentified Film No. 68 und 169, 94 m), im Archiv des Department of the Army, Washington, D. C. (Moewe, ca. 300 m), wobei diese Version auch online zirkuliert (Critical Past, <http://www.criticalpast.com> [16.2.2015]), im British Film Institute National Archive, London (The Notorious Cruise of the Raider Moewe, 321 m) und im Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin (in der späteren Kompilation SEEKRIEG 1914–18: AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG [DE 1940, Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht], 316 m).

1405 Brennert 1917, o. S.

dergleichen. Die nüchtern gehaltenen Zwischentitel nennen Herkunftsland, Typ und Name der angehaltenen Schiffe, deren Tonnage (Register-tonnen), Ausgangs- und Zielhafen sowie die Art der Ladung (oft unter «Bannware» subsumiert, ein völkerrechtlicher Begriff für kriegswichtige Güter). Ausserdem erklären die Schrifftafeln gewisse Arbeitsabläufe oder weisen auf Details wie die Bewaffnung einiger Frachtschiffe hin, die im Bild zu sehen sind. Die textlichen Erläuterungen sind unter anderem notwendig, weil das Werk, wie im nicht-fiktionalen Filmschaffen dieser Jahre noch weit verbreitet, durch die rudimentäre Montage auf der bildlichen Ebene nur sehr zurückhaltend Bezüge zwischen den (eher langen) Einzeleinstellungen zu schaffen vermag.¹⁴⁰⁶

GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE war eine Sensation und hob sich von den gewohnten, meist gestellten Kriegsaufnahmen ab. In Deutschland, so Uli Jung und Wolfgang Mühl-Benninghaus, gelang es diesem offiziellen Propagandafilm über die Handelskriegserfolge der «Möwe», Publikumsbedürfnisse mit militärisch-staatlichen Interessen zu verbinden.¹⁴⁰⁷ Doch wie wurde der Film in der neutralen Schweiz aufgenommen?

Erfolg und Schiffbruch der «Möwe»...

Die private deutsche Vertriebsfirma PAGU liess sich von Harry Graf Kessler amtlicher Propagandaorganisation für die Schweizer Verwertungsrechte von GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE reich entschädigen. Wirtschaftlich gesehen nicht zu Unrecht,¹⁴⁰⁸ wie sich nach der schweizerischen Erstaufführung vom Mittwoch, dem 9. Mai 1917, im Zürcher Nobelkino Orient bald herausstellte: Der Film lief in der Schweiz sehr erfolgreich,

1406 Im Vergleich aber zu anderen nicht-fiktionalen Grossproduktionen der Kriegsjahre ist der Schnitt von GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE insgesamt nicht gerade innovativ (siehe Kapitel III.7).

1407 Der Publikumszuspruch für GRAF DOHNA in Deutschland ist nicht bis ins Detail geklärt. Zumindest in einigen Regionen und beim Mittel- und Oberschichtpublikum lief der Film erfolgreich (Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 411, 413; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 462).

1408 Kessler und der deutsche Gesandte Gisbert von Romberg beklagten sich über die Vertriebskonditionen: Die PAGU «stellt sich nunmehr auf den rein geschäftlichen Standpunkt, dass sie ohne Rücksicht auf politische oder patriotische Interessen aus dem Film herausschlägt, was sie kann.» Bei 3 Mark pro Meter und 33% Beteiligung am Reingewinn für jede Vorführcopie war der Preis tatsächlich aussergewöhnlich hoch (siehe Kapitel II.4). Im Normalfall lieferte das BUFA Kriegsfilme für 1 Mark pro Meter für die Erstkopie und weitere Kopien wohl zum Selbstkostenpreis. Kessler und Romberg waren der Meinung, dass bei der Übertragung des absehbar gewinnbringenden Vertriebs des «Möwe»-Films an die PAGU in unverantwortlicher Weise Privatinteressen auf Kosten des Reichs bedient wurden. Explizit formulierten sie den Korruptionsverdacht gegen das BUFA aber nicht (Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 2.5.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71948).

was mehrere voneinander unabhängige Quellen bestätigen.¹⁴⁰⁹ GRAF DOHNA war zusammen mit der früheren Propagandaproduktion BEI UNSE-
REN HELDEN AN DER SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME (DE
1916/1917, BUFA) der vom deutschen Propagandaverleih Max Stoehr
Kunst-Films A.-G. am häufigsten verliehene dokumentarische Film. Auch
im Vergleich zum internationalen Spielfilmschaffen zählte der «Möwe»-
Film in der Schweiz zu den zugkräftigeren Produktionen der Kriegszeit.
Er spielte von Mai bis Juni 1917 in Zürich (ungewöhnliche vier Wochen),
Bern (zwei Wochen), Basel (zwei Wochen), Luzern (zwei Wochen), St. Gal-
len, Chur, Olten und Aarau. Im Juli wurde er in Winterthur, Brugg, Biel,
Davos Platz, Rorschach und Arosa gezeigt. Die Aufführungssituation in
den Monaten August und September ist unklar (sicher lief der Film in
Kreuzlingen und ein weiteres Mal in Zürich), und Anfang Oktober nahm
ihn noch ein Wanderkino ins Programm.¹⁴¹⁰ In der Stadt Zürich wurde
GRAF DOHNA an insgesamt 32 Spieltagen aufgeführt und von geschätzten
13'000 Besuchern gesehen, was etwa einem von zehn Stadtzürchern im da-
mals «kinofähigen» Alter ab 15 Jahren entsprach.¹⁴¹¹

Wie in Deutschland stellte die intensive Filmreklame in Branchen-
presse und Zeitungen sowie auf Plakaten auch hierzulande den sensation-
ellen Charakter der Filmaufnahmen heraus. Des Weiteren unterstrichen

1409 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 19.5.1917, o.S.; Filmo., Der Möwe-Film in Zürich,
in: Kinema, 7/21 (26.5.1917), 2f., Kinoschau, in: Berner Intelligenzblatt, 31.5.1917, 4;
Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 23.6.1917, an Wilhelm von Radowitz,
Berlin, BArch, R 901, 71948.

1410 Div. Wochenberichte, Bern/Zürich, 4.7.1917–3.2.1919, inkl. Anlage, BArch, R 901,
71940, 71942, 71949–71956, 71967–71969.

1411 Meine eher konservative Schätzung basiert auf den Kinoinseraten im *Tagblatt der Stadt
Zürich*, auf der bekannten Sitzplatzanzahl der Kinos, die den Film zeigten, sowie auf
der Annahme, dass jeder dieser Sitzplätze einmal pro Spieltag von einem Besucher
besetzt war. Dies ist nicht zu hoch gegriffen: Punktuelle historische Erhebungen und
statistische Daten der Jahre 1910 und 1921 weisen für grosse und mittlere Städte näm-
lich einen *durchschnittlichen* täglichen Ausnutzungsgrad der Sitzplätze von 31 bis 113%
aus. Der von mir angenommene Wert (100%) für den als *erfolgreich* beschriebenen Film
liegt also beim ungefähr Ein- bis Dreifachen des Durchschnittswerts (div. Inserate, in:
Tagblatt der Stadt Zürich, 1.5.1917–30.9.1917; Schmid, Erhebung betr. Kinematogra-
phen-theater [der Gewerbepolizei], Zürich, 24.2.1910, StArZH, V.E.c.39; Eidgenössi-
sches Statistisches Bureau [Hg.] 1919, 41; Spahn 1942, 107). Die Grössenordnung meiner
Zuschauerschätzung wird durch die Zuschauerzahlen eines anderen Films gestützt: In
Bezug auf den ebenfalls erfolgreichen Propagandafilm THE BATTLE OF THE SOMME /
AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME (GB 1916, Bri-
tish Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) nannte der Schwei-
zer Verleih in nicht-öffentlichen Verhandlungen eine vergleichbare, womöglich etwas
aufgerundete Besucherzahl von über 75'000 Personen in der ganzen Schweiz. Zumin-
dest im deutschsprachigen Landesteil lief der Film nur in einigen wenigen grossen
Städten, was für einen Zürcher Anteil an der Gesamtzahl im sehr niedrigen fünfstelligen
Bereich spricht ([Vira B. Whitehouse?], Swiss Cinemas, [Memorandum, Frühling
1918], National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood [Hg.] 1990, 368–372).

Orient-Cinema

Haus Du Pont Telefon 7684 Bahnhofplatz

Ein noch nie dagewesenes einzigartiges Filmwerk

Graf Dohna u. seine „Möwe“

Eine Kriegsurkunde von höchster Bedeutung
aufgenommen während der zweiten Fahrt durch
Kapitänleutnant Wolf
Kaperkrieg. Sprengungen. Versenkungen.

Man denke!

Ein Schiff fährt aus, mitten durch die Gefahren
feindlicher, drohender Flotten, vernichtet zahlreiche
Dampfer und Segler, schickt andere Schiffe mit
Hundertern von Gefangenen und grosser Beute
nach Hause, ist täglich auf der Lauer und muss
täglich

auf den Untergang gefasst sein
und während all dieser Arbeit und Gefahr, während
dieses ganzen nervenpeitschenden Erlebens kurbelt
der erste Offizier mit kühler Gelassenheit die
wechselnden Bilder der Ereignisse, die als denk-
würdige Taten in die Geschichte dieser Tage
eingetragen sind.

Erstaufführung am 9. Mai

Vorverkauf für nummerierte Plätze ab Montag
den 7. Mai an der Kassa daselbst.



Generalvertrieb
für
die Schweiz:



MAX STEHR
Kunstfilm A.-G.
Zürich
Caspar Escher-Haus
Telefon 3760



31 Anzeige im Branchenblatt *Kinema* von 1917

Ankündigungen für den «Möwe»-Film die Kühnheit des Grafen Dohna und seines Ersten Offiziers und machten auf die Gefahren der Kaperfahrt aufmerksam, in die sich die Besatzung der «Möwe» und insbesondere der

Kameramann begeben hatten.¹⁴¹² Schweizer Kinobetreibern und dem Publikum war hierbei klar, dass es sich um einen «amtlichen» Propagandafilm handelte.¹⁴¹³

Die militärischen Erfolge der «Möwe» wurden nicht bloss filmisch, sondern auf den unterschiedlichsten medialen Kanälen propagandistisch (und zuweilen rein kommerziell) ausgeschlachtet – dies mitunter weltweit. Während man die deutsche Handelskriegsführung in den alliierten Staaten als völkerrechtswidrig und unmenschlich brandmarkte, sahen die Deutschen und ihre Verbündeten ihr eigenes Vorgehen durch die illegale britische «Hungerblockade» gerechtfertigt.¹⁴¹⁴ Graf Dohnas Kaperschiff war in den Jahren 1916 und 1917 in der internationalen Presse stark präsent. Die offiziöse deutsche Nachrichtenagentur Wolff verbreitete beispielsweise die Anzahl und die Tonnage der von der «Möwe» auf ihrer zweiten Fahrt versenkten Schiffe. Die *New York Times* zitierte nach der Ankunft der belgischen «Samland» in Rotterdam Aussagen von Matrosen über die Kontrolle und anschliessende Freilassung ihres Schiffs durch einen deutschen Hilfskreuzer mit dem mutmasslichen Namen «Moldavia» und in London berichtete *The Times* überrascht von ehemaligen Gefangenen der «Möwe», die damals in Mürren, einem Internierungszentrum in der Schweiz, festsaßen und den Kapitän der «Möwe» als Gentleman beschrieben.¹⁴¹⁵ Bilder mit einem Bezug zu den Fahrten der «Möwe» zirkulierten vor allem in der deutschen Öffentlichkeit in Form von Ansichtskarten und Abbildungen in Illustrierten.¹⁴¹⁶ Auch eine in Zürich erschienene deutsche Propagandaillustrierte brachte mehrere Beiträge zur «Möwe».¹⁴¹⁷ In der *Schweizer Illustrierten Zeitung* dagegen gab es keine entsprechenden Bilder. Aber im Au-

1412 Inserat, in: Kinema, 7/19 (12.5.1917), 7; Kinoschau, in: Berner Intelligenzblatt, 31.5.1917, 4; vgl. auch Inserat, in: Nebelspalter, 43/19 (12.5.1917), o.S.; Filmo., Der Möwe-Film in Zürich, in: Kinema, 7/21 (26.5.1917), 2f.; Orient-Cinéma, Graf Dohna und seine Möwe [Plakat], Zürich, Mai [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 15248.

1413 Kinoschau, in: Berner Intelligenzblatt, 31.5.1917, 4.

1414 Halpern 2012, 291; vgl. auch Gullace 1997, 735–737.

1415 Lord Northcliffe, With our prisoners: Life at Mürren: Alpine Luxury: A Suggestion, in: The Times, 30.8.1916, 7; Samland crew tell of commerce raider, in: The New York Times, 17.1.1917, 2; Wolff., La chasse du Mœwe, in: La Tribune de Lausanne, 23.3.1917, o.S.; vgl. auch Halpern 2012, 309, 374.

1416 Neue Photographische Gesellschaft, Der Flug der Möwe [Ansichtskarte], Berlin, [1916], Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, KS 16321244; Korvetten-Kapitän Graf zu Dohna-Schlodien und die Offiziere der Möwe nach ihrer Heimkehr von der erfolgreichen Fahrt, in: Berliner Illustrierte Zeitung, 25/12 (19.3.1916), 164; Die zweite Heldenfahrt der Möwe, in: Neuigkeits-Welt-Blatt (Wien), 44/68 (24.3.1917), 1.

1417 Korvettenkapitän Burggraf und Graf zu Dohna-Schlodien [...], in: Illustrierter Kriegs-Kurier, 2/24 (26.3.1916), [369]; Die Besatzung des deutschen Hilfskreuzers Möwe, in: Illustrierter Kriegs-Kurier, 2/25 (2.4.1916), 387; Die Möwe nimmt die Mannschaft eines versenkten Engländers an Bord, in: Illustrierter Kriegs-Kurier, 3/29 (29.4.1917), 341.

gust 1917 wurde die Redaktion der Illustrierten, vermutlich als Antwort auf den ›Möwe‹-Film, aus «englisch-franz. Quelle» mit Bildmaterial zum Seekrieg versorgt. Die Fotografien zeigten unter anderem das von einem deutschen Torpedo beschädigte «Hospitalsschiff ›Gloucester castle‹» oder die gefangen genommene Mannschaft eines gestrandeten deutschen U-Boots – natürlich gingen diese spektakulären Bilder in Druck.¹⁴¹⁸ Nikolaus zu Dohna-Schlodien seinerseits veröffentlichte nach seiner ersten und nach seiner zweiten Fahrt als Privatperson jeweils einen reich bebilderten Bericht über seine Erlebnisse beim Perthes-Verlag in Gotha.¹⁴¹⁹ Aktenkundig sind in diesem Zusammenhang ein staatlicher Versuch der inhaltlichen Einflussnahme auf Dohnas Manuskript des Buches von 1917 ebenso wie dessen Verkaufserfolg in der Schweiz.¹⁴²⁰ Zeitnahe Übersetzungen der beiden Bestseller erschienen in Argentinien, Brasilien, Dänemark, Mexiko, den Niederlanden, Österreich-Ungarn, Rumänien und Spanien.¹⁴²¹ Schliesslich vervollständigten Veröffentlichungen von weiteren Augenzeugen oder von nicht direkt beteiligten Autoren sowie Begleitpublikationen zum Film, die primär in Deutschland Verbreitung fanden, den transmedialen Hype um den deutschen Erfolg im Handelskrieg.¹⁴²² Im Mai 1917 erreichte die internationale öffentliche Debatte und die staatlichen Versuche ihrer Beeinflussung mit dem Kinostart des ›Möwe‹-Films lediglich eine neue Stufe.

Eine erste Ahnung, dass der Film in der Schweiz inhaltlich nicht ganz so aufgenommen würde, wie man es in Berlin vorgesehen hatte, vermittelte ein Brief, der schon in der ersten Spielwoche das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat in Zürich und – von diesem weitergeleitet – die Gesandtschaft in Bern erreichte. Ein in Zürich lebender Deutscher brachte seine Sorge darüber zum Ausdruck, dass sich «einsichtige ältere deutsche und neutrale Herren» über den Film abfällig äusserten:

In einer Zeit, wo Deutschland nicht allein grosse Nahrungssorgen hat, ist die Aufführung des Films, in welchem fast nur Dampfer und Segler versenkt

1418 Der verschärfte U-Bootkrieg, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/35 (1.9.1917), 468.

1419 Dohna-Schlodien 1916^a; Dohna-Schlodien 1917^a.

1420 Aus Gründen, auf die noch genauer einzugehen sein wird, verzichtete die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft in Bern allerdings darauf, die Verbreitung des Buches in der Schweiz zusätzlich zu fördern (Schreiben der Zentralstelle für Auslandsdienst, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 20.1.1917, an die Presse-Abteilung, Admiralstab der Marine, Berlin, BAArch, R 901, 72601; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 26.6.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BAArch, R 901, 72601).

1421 Dohna-Schlodien [1916^b]; Dohna-Schlodien 1917^b; Dohna-Schlodien 1917^c; Dohna-Schlodien 1917^d; Dohna-Schlodien 1917^e; Dohna-Schlodien [1917^f]; Dohna-Schlodien 1917^g; Dohna-Schlodien 1917^h; Dohna-Schlodien 1917ⁱ.

1422 Liersemann [1916]; Roehle [1916]; Brennert 1917.

werden und in dem man auch etwas von der Unterhaltung lustiger Art auf der «Möve» selbst sieht, den deutschen Interessen in der Schweiz recht wenig nützlich.¹⁴²³

Ausserdem kämen im Film die Rechtfertigung solcher Versenkungen und die ständige Gefahr, in der sich die «tapferen» deutschen Seeleute befänden, zu wenig zum Ausdruck.

Es ist bemerkenswert, dass die Filminserate, die gewissermassen als Rezeptionsvorgabe oder Interpretationshilfe für das Publikum diese Gefahrenlage hervorhoben, und der Film selbst, der mehrfach die Bewaffnung der gegnerischen Schiffe und die rauen Bedingungen auf hoher See ins Bild rückte, eine nachteilige Lesart des Werks in diesem Punkt nicht verhindern konnten.¹⁴²⁴ In seiner Antwort an den besorgten und durchaus patriotisch gesinnten Landsmann stritt der Kaiserliche Legationssekretär alle angesprochenen Probleme aber einfach ab.¹⁴²⁵ Das kann als Vorzeichen dafür gelesen werden, dass die weitere Auswertung des Seekriegsfilms in der Schweiz noch gründlich Schiffbruch erleiden würde und die Verantwortlichen nicht in der Lage waren, angemessen darauf zu reagieren.¹⁴²⁶

Ende Mai erfolgte ein erster, ernst zu nehmender Rückschlag, der auch auf höchster Ebene in Berlin registriert und der Ententepropaganda zugeschrieben wurde.¹⁴²⁷ Im *Journal de Genève* erschien eine in patheti-

1423 Schreiben von Wolrat Schumann, Zürich, vom 12.5.1917, an das Kaiserlich Deutsche Generalkonsulat, Zürich, PA AA, Bern 1375; vgl. auch Schreiben des Kaiserlich Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 15.5.1917, an Wolrat Schumann, Zürich, PA AA, Bern 1375.

1424 Inserat, in: *Kinema*, 7/19 (12.5.1917), 7; vgl. auch Inserat, in: *Nebenspalter*, 43/19 (12.5.1917), o.S.; *Filmo.*, *Der Möwe-Film in Zürich*, in: *Kinema*, 7/21 (26.5.1917), 2f.

1425 Schreiben des Kaiserlich Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 15.5.1917, an Wolrat Schumann, Zürich, PA AA, Bern 1375

1426 Es ist möglich, dass ein Beitrag, der während der dritten Spielwoche des Films in *Kinema* erschien, eine frühe, von Kesslers Propagandaverleih (als wichtigem Anzeigenkunden der Branchenzeitschrift) initiierte und geschickt abwägende, letztlich aber wirkungslose Reaktion auf die negative Aufnahme des Films in der Schweiz war. Der Beitrag verweist wiederum auf die Gefahren, denen die «Möve» im Allgemeinen und der Kameramann im Besonderen ausgesetzt waren. Dann wird die Aussage, wonach die «zahlreichen Versenkungen [...] im neutralen Zuschauer in erster Linie ein Gefühl des Bedauerns mit den vielen Schiffen wach[rufen], in denen Millionenwerte stecken, die nun alle dem Moloch des Krieges geopfert werden», relativiert: «Doch daneben bewundert man die Kühnheit dieser Männer, die dort im weiten Weltmeere ihrem gefährlichen Handwerk obliegen.» Weiter macht der Artikel auf die «dem Völkerrecht gemässe Art dieses Zweiges der deutschen Seekriegsführung» und die Rettung aller feindlicher Besatzungen aufmerksam. Schliesslich wird erwähnt, dass der Film in Zürich vor zahlreichem (auch französischsprachigem) Publikum spiele, das sich den Film ohne Gemütsregungen ansehe und das «Kriegsdokument» positiv aufnehme (*Filmo.*, *Der Möwe-Film in Zürich*, in: *Kinema*, 7/21 [26.5.1917], 2f.).

1427 Schreiben von Hans von Haefen, Berlin, vom 24.6.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BAArch, R 901, 71948; BUFA, *Der Propagandafilm und seine*

schem Ton gehaltene Glosse, die zunächst darüber berichtete, dass in der Schweiz derzeit ein *deutschfeindlicher* Film über die «Möwe» gezeigt werde. Der Streifen sei für die Geheimarchive der deutschen Marine an Bord des Hilfskreuzers aufgenommen worden, sei dann jedoch durch eine glückliche Fügung in die Hände der Alliierten gelangt und von diesen zur Illustration der verwerflichen deutschen Seekriegsführung als «propagande ingénieuse» in die Kinos gebracht worden. Der Film und die darin erkennbare deutsche Unmenschlichkeit erzeuge Empörung.¹⁴²⁸ Genannt wird die Versenkung stolzer Schiffe und ihrer aus Rohstoffen, Nahrungsmitteln und lebendem Vieh bestehenden Ladungen, unterbrochen von den Belustigungen und sportlichen Aktivitäten der Matrosen. Erst in den letzten Abschnitten klärt der Text darüber auf, dass es sich in Wahrheit um einen deutschen Propagandafilm handle, der die Siege der «Möwe» preise. Dieser geschickte rhetorische Kniff liess einerseits die zuvor geschilderten Taten der «Möwe»-Crew und, allgemeiner, die deutsche Haltung im (Handels-)Krieg in den Augen des Lesers als noch verabscheuungswürdiger erscheinen. Andererseits überzog der – wie sich zeigen wird, durchaus weitsichtige – Autor das deutsche Propagandaunternehmen mit beissendem Spott.

Über den Nachrichtendienst der Marine gelangte im Juni schliesslich auch ein detaillierter Bericht eines deutschen Geheimagenten nach Berlin. Der Agent H 35, der zahlreiche und besonders gute Verbindungen «in den ersten Kreisen» der Schweiz unterhielt, war der Auffassung, dass der «Möwe»-Film beim Schweizer Publikum und selbst in deutschfreundlichen Kreisen «nicht fördernd für Deutschland, sondern eher abstossend wirkt».¹⁴²⁹ Wiederum wurden die bekannten Kritikpunkte angeführt:

Für das ausländische Publikum fehlt [...] die Begründung und die Rechtfertigung. Psychologisch erscheint es als ein Fehler, dass der Zuschauer den Ein-

Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87.

1428 Job., Un film, in: *Journal de Genève*, 27.5.1917, 1, abgedruckt in: Loiperdinger 2000, 142f. Öffentliche Kampagnen gegen deutsche Seekriegsfilme gab es auch später wieder: Am 30. Juni 1918 brachte die von französischen Stellen finanzierte *La Tribune de Genève* unter dem Titel *Ces bons marins* die Nachricht vom Missbrauch britischer Kriegsgefangener für die Herstellung eines propagandistischen Seekriegsfilms, der den freundlichen Empfang von Gefangenen auf einem deutschen Torpedoboot zeige. Dies geschehe, um dem deutschen und neutralen Publikum einen Beweis für die Humanität der deutschen Seekriegsführung zu liefern (Schreiben des Kaiserlich Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 1.7.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71940; vgl. auch Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BArch, R 901, 71967; siehe Kapitel III.3).

1429 Rundschreiben der Nachrichtenstelle Hamburg, Admiralstab der Marine, Hamburg, vom 7.6.1917, BArch, R 901, 71948, abgedruckt in: Loiperdinger 2000, 142f. Ich danke Jürgen Schmidt und Markus Pöhlmann für Literaturhinweise.

druck empfängt, die ‹Möwe› betreibe die Versenkung schöner, bei ihrem Untergang wie ein sterbendes, lebendes Geschöpf ergreifend wirkender Schiffe, gewissermassen als Sport, und ohne jegliche eigene Gefahr.

Die zahlreichen «auf eine knappe Stunde zusammengedrückten Versenkungen», so der Bericht weiter, hinterliessen bei den Zuschauern Erschütterung und «den Eindruck wahllos um sich herum wirkender Zerstörungswut». Viele Schweizer hätten sich nicht nur an der Vernichtung «nützliche[r] Ware» gestossen, sondern auch daran, «dass der Kapitän der ‹Möwe› mit einem anderen Kapitän zusammen lebhaft auflachend auf der Schiffsbrücke steht, während ein torpediertes Schiff versinkt, und dass die Mannschaft sich in der Zwischenzeit zwischen so ernsten Vorgängen mit Spässen unterhält» (siehe Abb. 30). Stattdessen hätte der Film die Verwundbarkeit der ‹Möwe› deutlicher machen müssen, geradeso wie den Umstand, «dass dieser Versenkungskrieg eine Handlung der Notwehr ist, hervorgerufen durch den brutalen Aushungerungskrieg Englands gegen [...] Frauen und Kinder».

Die bis ins Detail gehende Übereinstimmung dieser voneinander unabhängigen Einschätzungen der Schweizer Rezeption von GRAF DOHNA ist frappant. Damit liegt ein starkes Indiz für das effektive Scheitern der propagandistischen Intention des Films vor:¹⁴³⁰ Die Produzenten hatten mit ihrem Werk ursprünglich versucht, sowohl die militärischen Erfolge der ‹Möwe› im Handelskrieg und die soldatischen Leistungen ihrer

1430 Weitere Quellen bestätigen die Einschätzung: Selbst im werbenden Beitrag im Branchenblatt *Kinema* war von ungunstigen Gefühlen neutraler Zuschauer die Rede (siehe Fussnote 1426). Zudem räumte der mit Kessler verbündete deutsche Gesandte Romberg dem Reichskanzler gegenüber ein, die Taten der ‹Möwe› würden seitens vieler Schweizer «nicht so sehr vom Standpunkte des Soldaten aus beurteilt und geschätzt [...], als die Versenkung der Lebensmittel durch die ‹Möwe› bedauert wird» (Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 26.6.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 72601). Auch international erregten die Schweizer Vorführungen von GRAF DOHNA Aufsehen: Einige Tage nach dem Bericht im *Journal de Genève* wurden die zugkräftigen Aufführungen des deutschen Propagandafilms dann noch von der französischen Satirezeitschrift *Le Strapontin* und in der französischen Filmbranche kritisiert, was umgekehrt harsche Reaktionen der deutschen Branchenpresse provozierte (Le cinéma au service de la propagande allemande, in: *Le Strapontin* [Paris], 1/13 [31.5.1917], 6; Stimme aus der Westschweiz, in: *Lichtbild-Bühne* [Berlin], 10/25 [23.6.1917], 48). Nach dem Krieg konnte sich der in der Schweiz tätige britische Offizier Henry Philip Picot keine bessere Propaganda für die Sache der Entente vorstellen als den ‹Möwe›-Film. Er erinnerte sich, dass der Film das Schweizer Publikum entsetzt und abgestossen habe: insbesondere durch die dargestellte Zerstörung der Früchte menschlicher Schaffenskraft sowie (dieses nicht den Tatsachen entsprechendes Argument findet sich nur bei Picot) durch die Geringschätzung der feindlichen Crews und die Absenz von Rettungsversuchen (Picot 1919, 194). Und nach dem Filmhistoriker Terry Ramsaye, der fälschlicherweise von Aufführungen in Genf ausgeht, erwies sich der Film in der Schweiz als «a mistaken, unpopular confession of Schrecklichkeit» (Ramsaye 1986 [1926], 691).

Crew zu feiern als auch – vielleicht zwecks Korrektur des Fremdbildes über den deutschen Militarismus – eine ungezwungene, sympathische Mannschaft darzustellen. Darüber hinaus war es ihnen ein Anliegen gewesen, unter anderem in den sachlichen Zwischentiteln die Rechtmässigkeit der Angriffe aufzuzeigen, die ja – alles andere als wahllos – gezielt gegen Bannware führende und teilweise bewaffnete Schiffe gerichtet waren. Die dargestellte Nachsicht im Umgang mit den feindlichen Crews hatte, neben dem allgemein menschlichen, ebenfalls einen völkerrechtlichen Anknüpfungspunkt. Im Grunde lancierte der Film eine – vielleicht etwas unterkühlte – Kampagne, welche die Einhaltung des Seekriegsrechts auf deutscher Seite beteuerte.¹⁴³¹ Ausserhalb Deutschlands hingegen bedauerten Zuschauer die Zerstörung lebenswichtiger Güter und identifizierten sich beim Anblick der stolzen, sinkenden Schiffe auf einer eher emotionalen Ebene mit den bemitleidenswerten Opfern der «Möwe». Mancherorts wurde GRAF DOHNA im hochgradig emotionalisierten und offenbar übermächtigen diskursiven Kontext deutscher Kriegsgräuel¹⁴³² rezipiert und zuweilen auch bewusst darin platziert, wie der Beitrag im *Journal de Genève* zeigt. Wo nicht grundsätzlich negativ geprägte Einstellungen gegenüber Deutschland vorherrschten, knüpfte der Film, statt an den erwünschten völkerrechtlichen Diskurs, an pazifistische Vorstellungen von der sinnlosen Zerstörungswut des Kriegs an und befeuerte diese. Solchen Mechanismen standen die deutschen Propagandisten machtlos gegenüber.¹⁴³³ Ganz abgesehen von den politischen Implikationen befriedigte der spektakuläre «Möwe»-Film wohl im Wesentlichen populäre Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse; darauf deuten die Ausrichtung der das Spektakuläre betonenden Reklame und die hohen Schweizer Zuschauerzahlen hin.

Bei dieser Lage der Dinge musste die Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes, dem die Auslandspropaganda unterstand, aktiv werden.

1431 Auf die grundsätzliche Legitimität der Versenkungen als Reaktion auf die britische Blockade machten Begleitpublikationen zum Film aufmerksam (Filmo., Der Möwe-Film in Zürich, in: Kinema, 7/21 [26.5.1917], 2f.; Brenner 1917).

1432 Siehe Kapitel III.5.

1433 In ihrer vergleichenden Studie über die deutsche und die britische Ersweltkriegspropaganda jenseits des Mediums Film kommt Nicoletta Gullace zu einem ähnlichen Resultat. Sie zitiert einen Brief von James Bryce, Mitglied des britischen House of Lords: «[The Germans] have, with their amazing efficiency in civil as well as military affairs, an extraordinary stupidity and incapacity for understanding how they seem to other countries and how their actions will affect sentiments in other countries.» Aus solchen Aussagen schliesst sie, dass die legalistische Argumentationsweise der deutschen Seite gegen die auf deutsche Kriegsgräuel zielende Propaganda der Alliierten nicht ankam. Grossbritannien sei es gelungen, sich als Verteidiger humanitärer Werte und des Rechts gegen die deutsche Barbarei darzustellen (Gullace 1997, 741).

Unterstützt vom BUFA, erliess sie am 21. Juni 1917 ein Aufführungsverbot für *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* in der Schweiz. Das passte Graf Kessler ganz und gar nicht; Hauptgrund war sicherlich der erwartete Ertragsausfall für seine Verleihfirma in der Schweiz. Um das Verbot des publikumswirksamen Films umzustossen, liess Kessler seine Beziehungen spielen. Die Situation beschönigend, argumentierte er in zahlreichen Schreiben, der Produktion sei in der Schweiz keine «nennenswerte Opposition» erwachsen.¹⁴³⁴ Weiter würden ein Rückzug des Films und die Auflösung bereits bestehender Verleihverträge «bei den Theaterbesitzern und dem Publikum Aufsehen machen». Die amtliche Verleihfirma erschien folglich als unzuverlässiger Geschäftspartner und hätte mit Problemen bei Schadenersatzforderungen und zukünftigen Vertragsabschlüssen zu rechnen.¹⁴³⁵ Ausserdem würde der Rückzug in der Öffentlichkeit in einen Zusammenhang mit der aktuellen Grimm-Hoffmann-Affäre (schweizerische Anregung eines deutsch-russischen Separatfriedens) gebracht und als ängstliche deutsche Reaktion darauf gesehen. Ende Juni erreichte Kessler mit seinen Schreiben, dass er immerhin noch die bestehenden Verträge erfüllen durfte. Ausgenommen waren hierbei Vorführungen in der Westschweiz, die mit allen Mitteln verhindert werden sollten. Ab diesem Zeitpunkt liess Kessler den offensichtlich kontraproduktiven Film aus wirtschaftlichen Gründen noch ganze drei Monate im Umlauf (wahrscheinlich wurden nicht nur die bestehenden Buchungen ausgeführt), wobei gewisse Berliner Stellen der Meinung waren, Kessler verstosse damit gegen Dienstansweisungen.¹⁴³⁶ Spätestens im Oktober gingen die zwei Vorführkopien des Films schliesslich nach Berlin zurück. Ein weiterer Anstoss, die Auswertung nun doch definitiv zu stoppen, war vielleicht das Vorhaben des BUFA, alternative Schnittfassungen von *GRAF DOHNA* herzustellen. Wahrscheinlich hat auch der aufgedeckte Plan US-amerikanischer Agenten, widerrechtlich in den Besitz des Films zu gelangen,¹⁴³⁷ zur Entscheidung

1434 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 23.6.1917, an Wilhelm von Radowitz, Berlin, BArch, R 901, 71948; vgl. auch Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 23.6.1917, an Gisbert von Romberg, Bern, PA AA, Bern 1375; Schreiben [der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt], Berlin, vom 29.6.1917, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71948.

1435 Eine ungewöhnliche Anzeige, die im Juli 1917 im *Tagblatt der Stadt Zürich* erschien, erachtete Kessler als Racheakt eines Kinobetreibers für den wegen des Verleihstopps entgangenen Gewinn. Im Kinoinserat hiess es: «Da unsere verehrl. Kundschaft gegen die Vorführung des Möwe-Film protestiert hat, teils weil schon gesehen, meistens aber, weil sie denselben nicht sehen wollen, haben wir denselben abgesetzt» (Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 18.7.1917, BArch, R 901, 71949).

1436 Schreiben des BUFA, Berlin, vom 18.8.1917, an Richard Kiliani, Berlin, BArch, R 901, 71949.

1437 Das Verschwindenlassen gegnerischer Filme war, wie erwähnt, ein gängiges Mittel der Propagandaabwehr (siehe Kapitel III.3).

beigetragen.¹⁴³⁸ Wie dem auch sei, der Auswertungszyklus des Films wäre nach insgesamt fünf Monaten sowieso langsam seinem natürlichen Ende entgegengegangen.

Das Propaganda-Desaster mit GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE in der Schweiz hatte weitreichende Auswirkungen und liess die deutschen Stellen vorsichtig werden: Von einer Aufführung des Films in den Niederlanden sah das Auswärtige Amt von allem Anfang an ab. Und im ebenfalls neutralen Schweden gelangte er im Herbst 1917 nur einige wenige Male vor geladenem Publikum zur Vorführung.¹⁴³⁹ Die grossen Nachfolgeproduktionen über die deutsche Seekriegsführung, DER MAGISCHE GÜRTEL (DE 1917, BUFA) und U-BOOTE HERAUS: MIT U-178 GEGEN DEN FEIND (DE 1917, BUFA), die noch im gleichen Jahr produziert wurden,¹⁴⁴⁰ waren nach den gemachten Erfahrungen für die Schweiz während des Kriegs tabu.

Der nächste grössere Marinefilm, der es in die Schweiz schaffte, war HEIN PETERSEN, VOM SCHIFFSJUNGEN ZUM MATROSEN / HEIN PETERSEN ODER VOM SCHIFFSJUNGEN ZUM MATROSEN (DE 1917, BUFA). Es handelte sich um eine Produktion mit Spielszenen über den Werdegang eines jungen Matrosen auf einem Schulschiff und seine Versetzung auf ein Torpedoboot. Das Werk «gefällt sehr gut und erregt lebhaftes Interesse», so Kessler Anfang 1918.¹⁴⁴¹ Schiffsversenkungen spielten in diesem Film allerdings keine Rolle mehr.¹⁴⁴²

... und ihre Wiederauferstehung

Mit dem Rückruf war die Karriere von GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE jedoch noch nicht beendet; das Comeback des Films sollte von den USA aus erfolgen. Terry Ramsaye kolportierte in seinem Pionierwerk der Filmhistorie die Vorgeschichte zur Wiederaufführung des Streifens folgendermassen: Ariel Vargas – ein gewiefter Kameramann bei der International Newsreel Corporation von William Randolph Hearst und als «gentleman officer» des britischen Heers auch nachrichtendienstlich tätig – spürte die lange gesuchte Produktion Anfang 1920 in einem dunklen Winkel einer

1438 Kaiserlich Deutsches Konsulat, Bericht, Basel, 3.10.1918, BArch, R 901, 71967; Loiperdinger 2000, 141–147; vgl. auch Ramsaye 1986 [1926], 690 f.

1439 Schreiben [der Nachrichtenabteilung], Auswärtiges Amt, Berlin, vom 2.8.1917, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Den Haag, BArch, R 901, 71949; Loiperdinger 2000, 140; vgl. auch Blom 2005^b, 474.

1440 Jung/Mühl-Benninghaus 2005^s, 443 f.; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^h, 462–467; Loiperdinger 2000.

1441 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 9.1.1918, BArch, R 901, 71952.

1442 Inserat, in: Kinema, 8/2 (12.1.1918), o.S.

europäischen Hauptstadt auf. «[The film] was in the possession of a German secret agent. The agent had an innamorata fair but approachable. She had another gallant friend who was a chauffeur, and the chauffeur, naturally, had several friends, all fair. Captain Vargas bought a lot of wine and displayed gold money.»¹⁴⁴³ Kurz darauf erreichte eine Kopie des Films in britischem Diplomatengepäck New York.

Möglicherweise kommt Ramsayes filmhistorische Anekdote den tatsächlichen Ereignissen recht nahe. Denn auch ein anderer zeitgenössischer Autor erwähnte im Zusammenhang mit der Hearst'schen Aneignung des «Möwe»-Films immerhin die Bestechung eines untergeordneten Beamten.¹⁴⁴⁴ Ausserdem enthalten die Akten aus dem Bundesarchiv in Berlin Belege dafür, dass sich schon im November und Dezember 1919 ein «Mr. Vargas von der International Film Service Co.» beim Auswärtigen Amt und bei der Reichsfilmstelle intensiv um den Erwerb von GRAF DOHNA und des in seiner Anlage vergleichbaren U-Boot-Films DER MAGISCHE GÜRTEL bemüht hatte.¹⁴⁴⁵ Vor dem Hintergrund, dass der «Möwe»-Film deutschen Interessen «bekanntlich im neutralen Auslande sehr ge-

1443 Ramsaye 1986 [1926], 691.

1444 Bent 1928, 221.

1445 Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Aktennotiz, Berlin, 21.11.1919, BArch, R 901, 71944; vgl. auch Presseabteilung der Reichsregierung, Aktennotiz, Berlin, 16.12.1919, BArch, R 901, 71944. DER MAGISCHE GÜRTEL und U-BOOTE HERAUS: MIT U-178 GEGEN DEN FEIND wurden nach dem Krieg noch vor GRAF DOHNA international als Beutefilme ausgewertet. Während DER MAGISCHE GÜRTEL höchstwahrscheinlich nie in die Schweiz gelangte, spielte U-BOOTE HERAUS im Februar und März 1920 unter dem Titel DER KREUZZUG VON U 158 / LA CROISIÈRE DE L'U 158 in der Deutschschweiz und in der Romandie (Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 28.3.1920, 5). Der aufwendig produzierte Propagandafilm U-BOOTE HERAUS setzte nicht mehr primär auf die reihenweise Versenkung feindlicher Schiffe, sondern zeigte – neben zwei Torpedierungen und der Abwehr eines feindlichen Luftangriffs – auch die militärische Ausbildung an Bord. Mit seiner narrativen Struktur, den spielfilmartig inszenierten Szenen und der sorgfältig auf Kontinuität geschnittenen Montage wies der Streifen eine Nähe zu fiktionalen Formen auf (Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁶, 443 f.). Der Film wurde in Zürich im Kino Palace gespielt, das einige Monate zuvor von der ententefreundlichen Compagnie Générale du Cinématographe S. A. aus Genf übernommen worden war: Der deutsche Film aus Kriegstagen sei aus Versehen auf U 158 liegen geblieben und dort von den Engländern beschlagnahmt worden, so zumindest die Zürcher Ankündigung. Ausserdem wurde werbewirksam das Publikum «dringend ersucht, jede Kundgebung [während der Vorführung] zu unterlassen!». Die deutschen Amtsstellen bemerkten, dass der (für die Wiederaufführung offenbar kaum abgeänderte) Film «eine durchaus sympathische Darstellung des Lebens und Treibens auf den deutschen U-Booten» vermittele; sie hatten jedoch keine Ahnung, um welchen einst selbst produzierten Film es sich dabei handelte. Auf jeden Fall waren die deutschen Behörden nach der Kriegsniederlage und nach so mancher verlorenen Propagandaschlacht einfach nur noch froh, dass der Film keinerlei Anlass zu «chauvinistischer Hetze» gegen Deutschland bot (Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 27.2.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72098). Die problematischere Wiederaufführung von GRAF DOHNA sollte erst ein gutes Jahr später folgen.

schadet hat» und dass die zweitgenannte Produktion genau zu dieser Zeit in einer widerrechtlich erworbenen und inhaltlich überarbeiteten Fassung in London lief,¹⁴⁴⁶ wurden Varges' Anfragen negativ beantwortet. Damit fand sich der Wochenschaumann und britische Agent offensichtlich nicht ab.

Die erbeuteten Filmaufnahmen von der zweiten Kaperfahrt der ›Möwe‹ waren ein journalistischer Scoop. Sie wurden im April 1920 zunächst in mehreren Ausgaben von Hearsts INTERNATIONAL NEWSREEL verwendet, dann als längerer Film mit einer Spieldauer von rund 45 Minuten in die Kinos der USA und anderer Länder rund um den Globus gebracht. THE EXPLOITS OF THE NOTORIOUS GERMAN SEA RAIDER MOEWE oder THE CRUISE OF THE MOEWE (US 1920) spielte unter wechselnden Titeln ab Juni in Grossbritannien und in den Niederlanden, ab Juli in den britischen Straits Settlements (Singapur) und ab Januar 1921 in Frankreich.

Es fällt auf, dass der Film, ausser vielleicht in Frankreich, nicht ausgesprochen deutschfeindlich angekündigt oder besprochen wurde. Im Allgemeinen sah man den Streifen eher als ein sensationelles und unverstelttes Dokument aus der Kriegszeit.¹⁴⁴⁷ Die Veränderungen, die in den USA

1446 Roger Smither, der die kleineren, aber gezielten Modifikationen in der britischen (sowie in der amerikanischen und französischen) Wiederaufführungsfassung von DER MAGISCHE GÜRTEL analysiert hat, meint: «[The film's] overt propaganda content is anti-German, but not outrageously so» (Smither 2000, 151). Eine ähnliche, jedoch weniger gelassene Analyse lag auf deutscher Seite schon 1920 vor: «Es sind sicherlich nur ganz geringe textliche oder bildliche Weglassungen, Verschiebungen oder Ergänzungen notwendig, um aus dem nicht ungefährlichen Film das zu gewinnen, was nach Mitteilungen aus London dort offenbar aus ihm gemacht worden ist: ein Hetzfilm schlimmster Art.» Der Film werde «in London unter Weglassung der Stellen gezeigt [...], die die Rettung der Mannschaften der versenkten Schiffe zeigen»; ausserdem seien «Hetzüberschriften in den Film eingefügt» worden (Presseabteilung der Reichsregierung, Aktennotiz, Berlin, 9.1.1920, BArch, R 901, 71944; Presseabteilung der Reichsregierung, Aktennotiz, Berlin, 31.1.1920, BArch, R 901, 71944; siehe Fussnote 1448).

1447 Eine wohlwillendere Besprechung als jene, die in der Londoner Zeitung *The Times* erschien, hätte man sich in Berlin nicht wünschen können: «It is a grim record, and not a pleasant one for us to look back on. It must not, however, be forgotten that this raiding activity was not only perfectly legitimate, but that the odds were always against the raider. [...] Altogether it is a very impressive film. It is a bare record of facts, and not overdone in the slightest way. As an illustration of the unpleasant side of war it is without question unique» (German and British war films: the Moewe's victims, in: *The Times*, 9.6.1920, 14; vgl. auch Inserat, in: *New York Tribune*, 11.4.1920, 3; Step., *New pictures reviewed*, in: *Variety*, 58/8 [16.4.1920], 36; *Assembling Moewe Film*, in: *Variety*, 58/9 [23.4.1920], 41; *De Möwe*, in: *Het Vaderland* [Den Haag], 17.6.1920, o.S.; *Inserate*, in: *Het Vaderland* [Den Haag], 17.6.1920, o.S.; *Exploits of the Moewe*, in: *The Straits Times* [Singapur], 28.7.1920, 10; *Inserat*, in: *The Straits Times* [Singapur], 6.8.1920, 7; *Pictures at the Theatre*, in: *The Straits Times* [Singapur], 6.8.1920, 10; *Subs. and Pugs.*, in: *The Singapore Free Press and Mercantile Adviser*, 6.8.1920, 12; *Les exploits d'un pirate*, in: *Le Matin* [Paris], 12.1.1921, 3).

an GRAF DOHNA vorgenommen worden waren, müssen minim gewesen sein.¹⁴⁴⁸

Nachdem Hearsts Film unter dem Titel LES EXPLOITS DU PIRATE ALLEMAND MÖWE Anfang 1921 in Frankreich gelaufen war, tauchte die Produktion mit gleicher Betitelung Mitte März zunächst in Genf auf. Auch in der Schweiz wurde in Ankündigungen der sensationelle Charakter der dokumentarischen Aufnahmen hervorgehoben.¹⁴⁴⁹ Dennoch führte der Film hierzulande zu politischen Komplikationen: Offenbar waren dem Hearst-Film irgendwo auf seinem Weg in die Westschweiz, vermutlich in Frankreich, neue französischsprachige Zwischentitel mit deutlich antideutscher Tendenz verpasst worden. Als die Deutsche Gesandtschaft in den letzten Märztagen 1921 von geplanten Aufführungen vom 1. bis 7. April im Kino Théâtre Lumen in Lausanne erfuhr, setzte sie umgehend die nötigen diplomatischen Hebel in Bewegung, um die Vorführungen des ursprünglich aus eigener amtlicher Produktion stammenden Propagandafilms nach Möglichkeit zu verhindern!¹⁴⁵⁰ Wahrscheinlich am 31. März wandte sich die Deutsche Gesandtschaft an das Eidgenössische Politische Departement, dem regulären Ansprechpartner für diplomatische Angelegenheiten. Auf deutscher Seite war man empört darüber, dass die ›Möwe‹ im Filmtitel als Piratenschiff bezeichnet werde und dass die Zwischentitel «nicht nur die deutsche Seekriegsführung, sondern Deutsch-

1448 Während der Beutefilm DER MAGISCHE GÜRTEL (der bereits ab Oktober 1919 in vielen Ländern wieder zur Aufführung kam, nicht jedoch in der Schweiz) unter politischen Gesichtspunkten präzise überarbeitet wurde, scheint dies bei GRAF DOHNA nicht der Fall gewesen zu sein. In der britischen Version von DER MAGISCHE GÜRTEL wurden Aufnahmen weggeschnitten, die zeigen, wie Crewmitglieder die sinkenden Schiffe verlassen. Stattdessen wiesen die Zwischentitel bedeutungsschwer auf das Fehlen jeglicher Hinweise über den Verbleib der Schiffsmannschaften hin (Smither 2000, 150 f.). Solche Manipulationen sind für die Hearst-Fassung von GRAF DOHNA – die zwar ebenfalls, offensichtlich aber ohne vergleichbare politische Zielsetzung gekürzt wurde – nicht nachzuweisen. Im Gegenteil: Eine Filmbesprechung aus Singapur belegt, dass die amerikanische Fassung, wie das deutsche Original, Aufnahmen von der Rettung der Crews enthielt (Subs. and Pugs., in: The Singapore Free Press and Mercantile Adviser, 6.8.1920, 12). Und die leider unzugängliche Kopie im British Film Institute National Archive, bei der es sich meines Erachtens um eine auf rund 300 Meter gekürzte Version des Hearst-Films handelt, zeigt die Rettung eines gegnerischen Besatzungsmitglieds mit einem Rettungsgürtel (British Film Institute, <http://collections-search.bfi.org.uk/web> [16.2.2015]). Es müsste weiter abgeklärt werden, ob in der Hearst-Fassung auch bei der Freilassung des angehaltenen Schiffs mit Hilfsgütern für Belgien und bei den Zwischentiteln zu den Ladungen der versenkten Schiffe keine strategischen Änderungen vorgenommen wurden.

1449 Inserat, in: Journal de Genève, 18.3.1921, 3; Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 1.4.1921, 4; Inserat, in: Feuille d’Avis de Lausanne, 5.4.1921, 6.

1450 Diplomatische Beschwerden waren in der Kriegs- und Nachkriegszeit ein weiteres Standardmittel der Propagandaabwehr (siehe Kapitel III.3).

land allgemein beschimpfende Stellen» enthalten würde.¹⁴⁵¹ Gleichentags erging eine Aufforderung aus dem Politischen Departement an das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement: «Wir wären Ihnen [...] dankbar, wenn Sie in Lausanne die Ihnen geeignet erscheinenden Schritte unternehmen wollten, damit diese Aufführung untersagt werde».¹⁴⁵² Mit «Lausanne» war das kantonale Justiz- und Polizeidepartement gemeint, das seinerseits die lokalen Behörden anwies, auf der Grundlage des kantonalen *Arrêté concernant les cinématographes* (vom 17. Juni 1916) aktiv zu werden.¹⁴⁵³ In Lausanne liess man sich offenbar ein paar Tage Zeit und erliess dann Schnittaufgaben für die inkriminierten Stellen. Am 7. April wurde dies nach Bern zurückgemeldet.¹⁴⁵⁴ Noch am gleichen Tag benachrichtigte das Politische Departement schliesslich die Deutsche Gesandtschaft telefonisch und erhielt von dieser sogleich ein Dankeschreiben «für seine liebenswürdige Vermittlung».¹⁴⁵⁵

Exkurs: Deutsche Versuche einer Zweitverwertung

Auch gewisse Kreise in Deutschland schmiedeten Pläne, um GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE unmittelbar nach dem Krieg in bestimmten Ländern nochmals auf den Markt zu bringen: Kapitänleutnant Wolf hatte dem BUFA im April 1917 nämlich sehr bewusst die Auswertungsrechte an seinem Film nur für Deutschland, das verbündete Ausland, die besetzten Gebiete, die neutralen Staaten in Skandinavien, die Niederlande sowie für die Schweiz abgetreten. Die Auswertung des Films in der ganzen restlichen Welt (sowie militärische und nicht-kommerzielle Vorstellun-

1451 Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, [vom 31.3.1921?, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern], BAR, E2001B#1000/1502#556*. Konkret ging es um Textpassagen wie «N'oubliez jamais» oder die Bezeichnung «officiers boches» (Schreiben des Eidgenössischen Politischen Departements, Bern, vom 31.3.1921, an das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#556*; Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 13.4.1921, BAR, E2001B#1000/1502#556*).

1452 Schreiben der Abteilung für Auswärtiges, Eidgenössisches Politisches Departement, Bern, vom 31.3.1921, an die Polizei-Abteilung, Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#556*.

1453 Siehe Fussnote 1519.

1454 Schreiben des Justiz- und Polizeidepartements des Kantons Waadt, Lausanne, vom 7.4.1921, an das Eidgenössische Justiz- und Polizeidepartement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#556*.

1455 Schreiben der Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 7.4.1921, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001B#1000/1502#556*. Das gleiche Prozedere wiederholte sich Mitte April 1921 bei Aufführungen von GRAF DOHNA in Montreux sowie im Juli desselben Jahres anlässlich einer Wiederaufführung in Genf (Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 13.4.1921, BAR, E2001B#1000/1502#556*; Eidgenössisches Politisches Departement, Aktennotiz, Bern, 2.7.1921, BAR, E2001B#1000/1502#556*).

gen in Deutschland) behielt Wolf vertraglich sich selbst vor, wofür er vom BUFA zum Selbstkostenpreis auch die nötigen Vorführkopien erhalten sollte. Noch im Sommer 1917 unterzeichnete Wolf eine Vereinbarung mit der PAGU zur gemeinsamen Auswertung der Produktion nach Friedensschluss. Anfang 1919 war für Wolf und die PAGU die Zeit gekommen, um mit dem patriotischen Propagandawerk nochmals kräftig die Kassen klingeln zu lassen. Dem Auswärtigen Amt hingegen war im Februar 1919 klar, dass eine Aufführung des Films im ehemals gegnerischen Gebiet mit den «politischen Interessen des Reichs im schärfsten Widerspruch» stand und der Film «unter keinen Umständen» aus der Hand gegeben werden durfte.¹⁴⁵⁶

Es war aber ebenso klar, dass man gegen den zivilrechtlichen Anspruch Wolfs keinerlei Handhabe hatte. Dem Auswärtigen Amt blieb also nichts anderes übrig, als an die vaterländische Überzeugung des Marineoffiziers zu appellieren. In einem Antwortschreiben vom November 1919, kurz nachdem Wolf im Dienst schwer verletzt worden war, fand dessen Anwalt recht deutliche Worte: «Herr Kapitänleutnant Wolf [hat] durch seine Leistungen als erster Offizier der ›Möwe‹ wohl gezeigt [...], welcher patriotischen Gesinnung er ist.»¹⁴⁵⁷ Aber Wolf könne seinerseits, insbesondere vom patriotischen Standpunkt aus, die Haltung des Amts nicht nachvollziehen, «welche im dauernden Nachgeben hinsichtlich kriegsfeindlicher Stimmungen im Inlande und hinsichtlich hetzerischer Auffassungen im früheren feindlichen Auslande sich breit macht». Vielmehr müsse den «unglaublich falschen Auffassungen» entgegengetreten werden, die «im Auslande über diejenigen Handlungen verbreitet sind, zu denen das gegen eine ganze Welt kämpfende Deutschland gezwungen war». Gerade durch den ›Möwe‹-Film würde bei richtiger Einführung und Erörterung «die Möglichkeit geschaffen, dem Auslande zu beweisen, wie Deutschland [...] es verstanden hat, im Kreuzerkrieg einerseits durchaus gemäss den Regeln des Völkerrechts, andererseits doch mannhaft und erfolgreich aufzutreten». Denn der Einsatz der ›Möwe‹ habe im Gegensatz zu den Aktivitäten von U-Booten «keinerlei Opfer der feindlichen Besetzungen mit sich gebracht, abgesehen von den Fällen, in denen feindliche Schiffe sich zur Wehr gesetzt oder gar einen Angriff auf die ›Möwe‹ versucht haben». Da Wolf aber, so das Schreiben des Anwalts weiter, Offizier und nicht etwa Politiker sei, werde er sich dem Wunsch des Amts beugen und

1456 Schreiben des Auswärtigen Amts, Berlin, vom 25.2.1919, an das Kriegsministerium, Berlin, BArch, R 901, 71942; vgl. auch Vertrag zwischen Friedrich Wolf und Hans von Haefen/BUFA [Abschrift], Berlin, 5.4.1917, BArch, R 901, 71944.

1457 Schreiben von Justizrat Gerhard, Berlin, vom 15.11.1919, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71944.

von einem Verkauf des Films ins Ausland absehen. Angesichts des verhältnismässig tiefen Verkaufserlöses im Jahr 1917 (der von den vorhandenen kommerziellen Interessenten sicher überboten worden wäre, hätte Wolf entgegen dem Wunsch des vorgesetzten Reichsmarineamts seinen Film an diese verkauft), angesichts auch der von der PAGU und dem BUFA erzielten Gewinne (die PAGU beteiligte das BUFA mit gut 20'000 Mark am Ertrag) und angesichts des sicheren Publikumserfolgs des Films in Zukunft erscheine eine Entschädigung von rund 30'000 Mark als gerechtfertigt.¹⁴⁵⁸

Während der anschliessenden Verhandlungen, die sich über Monate hinzogen, erlag Friedrich Wolf seinen Verletzungen. Der Bruder und Alleinerbe des Kapitänleutnants war aber ebenfalls nicht gewillt, auf seine (ererbten) Ansprüche zu verzichten, und forderte sogar eine noch höhere Summe. Doch die rechtliche Rahmensituation hatte sich in der Zwischenzeit zu seinen Ungunsten verändert: Durch das im Mai 1920 in Kraft getretene Reichslichtspielgesetz hatte das Auswärtige Amt mit den neu geschaffenen Zensurvorschriften auf einmal einen Hebel in der Hand, um eine Veröffentlichung von GRAF DOHNA durch die Verweigerung der nun notwendigen amtlichen Zulassung zu verhindern.¹⁴⁵⁹

Damit war die Angelegenheit noch nicht erledigt; eine weitere, unerwartete Wende folgte bald: Im August 1920, kurz bevor der Film pro forma der Berliner Filmprüfstelle hätte vorgelegt (und nicht zugelassen) werden sollen, wurde bekannt, dass eine US-amerikanische Firma eine Kopie des Films in die Finger bekommen hatte und dass der Film bereits seit Wochen auf dem europäischen Markt (Niederlande) zirkulierte. Da die «Erfahrung lehrt, dass derartige Fälle [gestohlener oder widerrechtlich gedoubelter Kopien] rechtlich kaum zu verfolgen sind», musste, der Presseabteilung der Reichsregierung zufolge, «mit der Tatsache gerechnet werden, dass der ›Möwe‹-Film weiter laufen wird und zwar möglicherweise in einer Aufmachung, die entstellend und ostentativ deutschfeindlich» ist; die Behörde hatte jedoch eine bestechende Lösung parat: «Unter diesen Umständen ist es zweifellos das Beste, den Film [in der deutschen Version], vielleicht nach erfolgter Überprüfung durch die Zensur, einfach freizugeben.»¹⁴⁶⁰

1458 Vgl. auch Presseabteilung der Reichsregierung, Aktennotiz, Berlin, 31.1.1920, BArch, R 901, 71944.

1459 Schreiben der Abwicklungsstelle Bild- und Film-Amt, Berlin, vom 18.6.1920, an das Heeres Abwicklungsamt Preussen, Berlin, BArch, R 901, 72190.

1460 Presseabteilung der Reichsregierung, Aktennotiz, Berlin, 16.9.1920, BArch, R 901, 72190.

Ob der Erbe des seefahrenden Amateurfilmers mit der Originalversion des Kriegsfilms doch noch die Welt eroberte, nachdem William Randolph Hearst den Streifen international ausgewertet hatte, ist nicht bekannt. Es ist aber zu bezweifeln.

Unwägbarkeiten filmischer Propaganda

Die Fallstudie zur offiziellen deutschen Propagandaproduktion *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* beleuchtet die verschiedenen sowohl propagandistischen als auch kommerziellen Zielsetzungen der involvierten staatlichen und privaten Akteure auf den unterschiedlichen Ebenen von Produktion, Distribution und Aufführung. Propagandazweck und Gewinnabsicht konnten in der Kriegs- und Nachkriegszeit einerseits Hand in Hand in Erscheinung treten, andererseits auch erhebliche Reibungsverluste zeitigen.

Weiter zeigt die schweizerische Aufführungsgeschichte des *«Möwe»*-Films exemplarisch, dass Propaganda durch das damals noch neue Medium Film – und vielleicht auch generell – eine diffizile Angelegenheit war. Der mit spektakulären Bildern aufwartende Streifen gehörte, was die Zuschauerzahlen anbelangt, ironischerweise zwar zu den *«erfolgreichsten»* Propagandafilmen der Kriegszeit. Das Werk brachte aber entgegen der Intention seiner amtlichen Produzenten viele Menschen in der Schweiz dazu, sich Gedanken über die negativen Auswirkungen des Kriegs zu machen oder gar die Methoden der deutschen Seekriegsführung in Zweifel zu ziehen. Besonders die Einordnung des Films in den mächtigen Diskurs über deutsche Kriegsgräuere war für Berlin verheerend.

Die deutschen Propagandisten waren über die Probleme schon früh im Bild, jedoch nicht in der Lage, die Wahrnehmung des Films in die erwünschten Bahnen zu lenken. Das Werk stand in einem weitreichenden kommunikativen Gesamtzusammenhang und der Rezeptionssteuerung durch Begleitpublikationen, beispielsweise Inserate, waren im Fall dieses Seekriegsfilms enge Grenzen gesetzt. Es blieb die *Ultima Ratio* eines Rückrufs des zutiefst kontraproduktiven Werks.

Die Ereignisse um *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* liessen den engen Zusammenhang zwischen den kulturellen, sozialen und politischen Rahmenbedingungen einer Aufführungssituation einerseits und der Wahrnehmung und damit den mutmasslichen Wirkungsmöglichkeiten eines Films andererseits sehr deutlich in Erscheinung treten. Im Nachgang des propagandistischen Debakels von 1917 stand für die deutschen Stellen deshalb fest, dass Propaganda *«[s]elbstverständlich [...] immer nur eine*

Beihülfe» sein könne, die im Idealfall «ohnehin vorhandene Stimmungen» zu verstärken vermöge.¹⁴⁶¹

Die Wiederaufführung des überarbeiteten «Möwe»-Films von 1921 in der Westschweiz und der deutsche Protest dagegen deuten darauf hin, dass abgesehen von der Unberechenbarkeit filmischer Wirkungsweisen auch die neutralitätspolitisch motivierten Zensurmassnahmen der Schweizer Behörden ein hohes Mass an Unwägbarkeiten aufwiesen. Denn letztlich wurde der Film in Lausanne ja erst kurz vor Ablauf der geplanten Spielzeit entschärft.

1461 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern, 10.3.1918, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 322f., hier 322; vgl. auch Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 4.9.1917, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71949; BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87. Ich danke Wolfgang Fuhrmann und Martin Loiperdinger für die Berliner Quellenhinweise.

World Films Office, Genève

2 Rue de Neuchâtel 2 — Angle Rue des Alpes

Telegr.: Worldfilm. Genève

Prop. Fleury Mathey

Téléphone: No. 77.15

Der Einfall in Amerika

oder: Der Kriegsschrei nach dem Frieden



SENSATION!

SENSATION!

Grandioses Phantastiegemälde in 5 Teilen. 1600 Meter. Reichhaltiges Reklamematerial.

Ab 4. Oktober im Orient-Cinema, Zürich

Film der berühmten Marke „Blue Ribbon“

III.5 Feindbilder in Spielfilmen und versteckte Propaganda

In den folgenden drei Kapiteln möchte ich nun sowohl auf einige thematische Schwerpunkte als auch auf ihre motivische und ästhetische Umsetzung eingehen, wie sie im propagandistisch intendierten oder zumindest so wahrgenommenen Filmschaffen des Ersten Weltkriegs vorherrschten. Zunächst sind die gängigen Vorstellungen von Deutschland und von den Deutschen, die der Auswertung der deutschen Seekriegsfilme im neutralen Gebiet so schaden, unter die Lupe zu nehmen.

Nationale Selbstfindung ist stark von der Wahrnehmung ›des Anderen‹ geprägt, wobei Krisen und Kriege bei der Entstehung oder (Re-)Aktivierung von Feindbildern als Katalysatoren funktionieren können. Während des Deutsch-Französischen Kriegs 1870–1871 akzentuierten sich etwa in Frankreich die bereits bestehenden und durchaus ambivalenten Vorstellungen des preussisch-deutschen Nationalcharakters in rein negativer Ausprägung. Bilder von Erbfeindschaft, teutonischer Grobschlächtigkeit und preussischem Militarismus, kurz: vom Kaiserreich als Land der Barbaren, verfestigten sich und wurden in Politik, Kommemoration und Volkskultur fortan perpetuiert.¹⁴⁶² Während der Begriff ›Boche‹ als abwertende Bezeichnung für Deutsche im 19. Jahrhundert in Frankreich entstand, hatten die Deutschen den vor allem in der angelsächsischen Kultur verbreiteten Schmähbegriff ›Hun‹ einer unvorsichtigen Äusserung ihres eigenen Kaisers vom Sommer 1900 zu verdanken. In der Bremerhavener Verabschiedungsrede des deutschen Expeditionskorps zur Niederschlagung des Boxeraufstands verglich Wilhelm II. seine Soldaten, die er zu einem rachegetriebenen und rücksichtslosen Vorgehen in China anhielt, mit Hunnen. Nachträgliche Versuche zur Verheimlichung dieser sofort als problematisch erkannten Wortwahl blieben ohne Erfolg.¹⁴⁶³

Bei Kriegsausbruch 1914 konnte nahtlos an solche älteren Vorstellungen angeknüpft werden. Die irischen Historiker John Horne und Alan Kramer heben hervor, dass die Macht des Denkbildes eines zutiefst bösartigen deutschen Nationalcharakters auch auf dem Umstand beruhte, dass

1462 Horne/Kramer 2004, 315–317; Hüser 2000, 57, 61 f., 75.

1463 Söseemann 2007.

◀ **32** Deutschfeindliche Gräuelpopaganda – THE BATTLE CRY OF PEACE (US 1915) schildert die Kriegsverbrechen einer feindlichen Invasionsmacht auf drastische Weise (Inserat, in: Kinema, 6/41 [14.10.1916], o.S.).

es beim deutschen Vormarsch 1914 durch Belgien und Nordfrankreich tatsächlich zu Kriegsverbrechen kam.¹⁴⁶⁴

In den verschiedenen Krieg führenden Staaten war die beispiellose Konjunktur von Feinbildern Ausdruck einer von der historischen Forschung als *culture de guerre* oder *Kriegskultur* bezeichneten geistigen Mobilmachung und Tendenz zur Überwindung interner Differenzen in den einzelnen Nationen.¹⁴⁶⁵ Die weite Verbreitung bestimmter Vorstellungen vom Feind fusste auf einem breiten massenmedialen Ensemble. Textbeiträge in der Presse oder in anderen Publikationen, Karikaturen in Illustrierten oder auf Ansichtskarten sowie – als relativ neuartiges Phänomen in einigen Staaten – Spielfilme verbreiteten negative Stereotypen über den Kriegsgegner.¹⁴⁶⁶

Hate the Hun!: Antideutsche Spielfilme

Insbesondere in der zweiten Kriegshälfte und in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstand in den USA, in Grossbritannien und weiteren alliierten Staaten eine Gruppe von aufsehenerregenden Filmen, die schon bald unter dem Sammelbegriff *Hate-the-Hun films* oder *Hunnenfilme* firmierten. Sie waren Bestandteil des auf deutscher Seite abschätzig ‹Gräuelpopaganda› genannten antideutschen Diskurses über erfundene und tatsächliche deutsche Kriegsverbrechen. Bei den meist kommerziell¹⁴⁶⁷ und unter hohem Aufwand hergestellten, ästhetisch innovativen Produktionen¹⁴⁶⁸ handelte

1464 Horne/Kramer 2004, 266, 314, 331, 385, 478.

1465 Hirschfeld/Krumeich 2010; vgl. auch Audoin-Rouzeau/Becker 2000.

1466 Vgl. auch Horne/Kramer 2004, 429–478; siehe Fussnote 1554.

1467 Für die USA vertritt Leslie Midkiff DeBauche mit ihrer These vom ‹practical patriotism› der Filmindustrie die Ansicht, dass sich Filmproduzenten, Stars oder Kinobetreiber teilweise aus persönlicher Überzeugung und vor allem aus langfristigen, kommerziellen Überlegungen im Rahmen der staatlichen Kriegsanstrengungen nutzbar machten. Dieses für beide Seiten fruchtbare Zusammengehen äusserte sich nicht in dem Sinne, dass der Staat irgendwelche Spielfilmstoffe zur Umsetzung vorgegeben hätte, sondern in einer allgemeineren Form von Kooperation und gegenseitigem Goodwill. Während die Industrie beispielsweise bei der Produktion kurzer Instruktionfilme behilflich war, Kinos für amtliche Redner (Four Minute Men) und Rekrutierungsaktionen offenstanden oder Schauspieler bei staatlichen Kampagnen mitwirkten, unterstützte der Staat die Filmindustrie in verschiedenen Belangen. George Creel, einer der Verantwortlichen, betont etwa die Förderung des Filmexports durch das CPI (DeBauche 2006, 109; vgl. auch Creel 1920, 273–282, 356; DeBauche 1997). Michael Hammond und Michael Williams übertragen die These vom ‹zweckmässigen Patriotismus› auf Grossbritannien und heben die existenzielle Bedrohung des Kinos durch Krieg und moralische Anfeindungen hervor (Hammond/Williams 2011). Auf die französische Situation gehe ich weiter unten ein (siehe Fussnote 1554).

1468 Laurent Véray betont, dass besonders die US-amerikanischen Filme durch ihre Montage kaleidoskopartig spektakuläre Schlacht- und Gewaltvisionen erschaffen hätten, die das europäische Kinopublikum so bisher noch nicht gesehen habe (Véray 2008, 55–62).

es sich um fiktionale Filme, die mit eindrücklichen Kampfszenen, mit einem bisher unbekanntem Mass an (oft sexualisierten) Gewaltdarstellungen und mit einer deutschfeindlichen Tendenz in extremis aufwarteten: Die Kriegsdramen erzählen gemeinhin in melodramatischem Ton vom aufopferungs- und leidvollen Schicksal anständiger Bürger (und vor allem Bürgerinnen) in den Fängen deutscher Spione und Militärs. Sie zeichnen einfache deutsche Soldaten als böse, zuweilen stiernackige Rohlinge, die saufend, schändend und mordend durch die Lande ziehen und die Zivilbevölkerung terrorisieren. Ihre vorgesetzten Offiziere, Ausgeburten des preussischen Militarismus, sind oft etwas steif, jedoch feingliedriger als das militärische Fussvolk gezeichnet; sie geben sich zwar kultiviert, sind in Wahrheit aber noch verdorbener.¹⁴⁶⁹

Auch aus motivgeschichtlicher Perspektive sind die «bösen Deutschen» aus den Filmen des Ersten Weltkriegs interessant, erleben sie doch in den Anti-Nazi-Streifen ab den späten 1930er-Jahren eine Wiedergeburt und geistern seither durch die Filmgeschichte. Diese Form filmhistorischer Kontinuität verdankt sich auch dem österreichstämmigen Schauspieler (und Regisseur) Erich von Stroheim, der in Hollywood während Jahrzehnten auf diesen Rollentyp abonniert war.

Während des Kriegs erkannte der Schweizer Filmhandel wohl so gleich, dass die extrem deutschfeindlichen Filme in der neutralen Schweiz auf rechtliche und politische Probleme stossen würden. Im Allgemeinen verzichtete man trotz des kommerziellen Potenzials auf die Einfuhr solcher Filme. So kam es in der Schweiz bis 1918 denn auch nur zu wenigen Aufführungen von Hunnenfilmen oder von Produktionen, die einzelne Charakteristika dieses Filmtyps aufwiesen: *LE PASSEUR DE L'YSER / LE PASSEUR DE L'YSER* (FR 1915, Éclectic, Mathias Honoré), ein mit geringem Aufwand produziertes «grand drame patriotique»,¹⁴⁷⁰ zeigt einen hinterhältigen deutschen Spion, der die Tochter eines Brückenwärters brutal gefangen nimmt, sowie eine marodierende deutsche Soldateska. Am Schluss besiegt eine Abteilung der belgischen Armee den Feind, doch der Held des Films wird dabei schwer verwundet. In den Armen seiner Geliebten erhält er noch einen Orden – und stirbt. Ein anderes französisches Drama, *ALSACE / ELSASS / ALSACE* (FR 1915, Film d'Art, Henri Pouctal), zielte auf einen «unüberbrückbaren Rasseunterschied» zwischen der elsässischen Bevölkerung und den vom Film als rücksichtslos gezeichneten deutschen

1469 Vgl. auch Beller 1998; Brownlow 1979, 22–38, 130; DeBauche 1997; DeBauche 2006; Fischer 1994; Gullace 1997; Horne/Kramer 2004, 260–478; Isenberg 2006; Véray 2008, 47–55, 80 f.

1470 Royal Biographie, in: *Le Confédéré*, 12.2.1916, o.S.

Besatzern.¹⁴⁷¹ Der Streifen lief nur in der Westschweiz, wurde dort in einzelnen Kantonen allerdings verboten.¹⁴⁷²

Einige wenige sehr aufwendig produzierte Hunnenfilme gelangten aus den USA in die Schweiz. *THE BATTLE CRY OF PEACE / DIE KRIEGSFAKEL IN AMERIKA / L'INVASION DES ÉTATS-UNIS* (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North), auf den ich weiter unten im Detail eingehe, lief landesweit ab 1916 und *THE DESPOILER / DIE SÜHNE / CHÂTIMENT* (US 1915, New York/Kay-Bee, Reginald Barker), für dessen politische Feindbilder wohl der französische Filmhandel verantwortlich war,¹⁴⁷³ spielte 1917 in der französischen Schweiz und als Wiederaufführung ab 1920 im ganzen Land. Die Vorführung weiterer Filme wie *COME MORI MISS CAVELL* (IT 1916, Augusta, Amleto Palermi) und *THE FALL OF A NATION* (US 1916, National Drama, Thomas Dixon) konnte 1917 von Harry Graf Kesslers deutscher Propagandaorganisation in der Schweiz durch den Aufkauf angebotener Kopien verhindert werden.¹⁴⁷⁴

Die Deutschen waren über die Hunnenpropaganda sehr besorgt, beobachteten mögliche Mechanismen und Effekte der feindlichen Einflussnahme genau. Ein Angestellter Kesslers in Bern wollte Anfang 1918 im Spionagethriller *THE SUBMARINE EYE / DAS UNTERSEE-AUGE / L'ŒIL SOUS-MARIN* (US 1917, Submarine, Winthrop Kelley) den Einsatz eines «sogenannten ‹Propaganda-boche›» ausgemacht haben.¹⁴⁷⁵ Der «Hauptpropagandawert» des Films liege in der Figur des Grafen Frische, der in seinem Verhalten «so unsympathisch» wirke, «dass das Publikum durch den deutschen Namen aufgereizt die Empfindung haben soll: so etwas kann nur ein ‹Boche› tun!». Bei entsprechender politischer Prädisposition mögen solche Rezeptionsweisen durchaus eine Rolle gespielt haben. Es ist jedoch festzuhalten, dass *THE SUBMARINE EYE* sehr wahrscheinlich erst für die Auswertung in der Schweiz (und wohl auch in Frankreich) propagandistisch aufgemotzt wurde. Denn in den Unterlagen zur Aufführung des Films in den USA gibt es keinen Hinweis auf das Vorkommen deutscher Handlungselemente oder Figuren.¹⁴⁷⁶ Wo, durch wen genau und mit welcher Zielsetzung ein einzelner ‹böser Deutscher› in die Zwischentitel und

1471 BUFA, Tätigkeitsbericht, Berlin, 12.5.1918, BArch, R 901, 71956; vgl. auch Gozillon-Fronsacq 2003, 124–131; Véray 2008, 42, 50.

1472 Frauenfelder 2005, 115.

1473 Siehe Kapitel III.3.

1474 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 9.6.1917, an Wilhelm von Radowitz, Berlin, BArch, R 901, 71948; Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Aktennotiz, Berlin, 8.10.1919, BArch, R 901, 71944; siehe Kapitel III.3.

1475 Schreiben von Erich von Prittwitz und Gaffron, Bern, vom 9.2.1918, an Gisbert von Romberg, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1375.

1476 *The Submarine Eye* 1988.

die ansonsten harmlose Filmhandlung ‹hineingeschmuggelt› wurde, lässt sich bei der gegebenen Quellenlage nicht mehr eruieren. Die französische Vertriebsfirma wäre, wie im Fall von *THE DESPOILER*, eine mögliche Urheberin der nachträglichen Politisierung des Filmstoffs.

Antideutsche Propaganda und Populärkultur zielten auch immer wieder auf den deutschen Kaiser, den sie lächerlich zu machen versuchten.¹⁴⁷⁷ Eine Umsetzung der Verfahren zeichnerischer Politkarikaturen im Medium des Films wagte der französische Wochenschaubeitrag *GAUMONT ACTUALITÉS / LE 1ER ANNIVERSAIRE DE L'ARRIVÉE EN FRANCE DES AMÉRICAINS* (FR 1918, Gaumont). In einzigartiger Weise zeigt der Beitrag Bilder Wilhelms II., dessen Gesicht sich in eine schreckliche Grimasse verwandelt.¹⁴⁷⁸ Hinweise auf weitere derartige Filme, die in der Schweiz zur Vorführung gelangt wären, existieren nicht.

Nach Kriegsende kamen mit *CIVILIZATION / CIVILISATION / CIVILISATION* (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker/Thomas H. Ince/Raymond B. West),¹⁴⁷⁹ *FOR THE FREEDOM OF THE WORLD / POUR LA LIBERTÉ DU MONDE* (US 1917, S & M, Romaine Fielding), *LEST WE FORGET / N'OUBLIONS JAMAIS* (US 1918, Jolivet, Léonce Perret) und mit der Chaplin-Komödie *SHOULDER ARMS / CHARLOT ALS SOLDAT / CHARLOT SOLDAT* (US 1918, Chaplin, Charles Chaplin) weitere Filme mit deutschen Negativfiguren zur Aufführung. Einige der Filme führten, wie bei manchen Feindbildproduktionen während des Kriegs, zu diplomatischen Verstimmungen.¹⁴⁸⁰ Im Allgemeinen kamen sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Filme, denen man eine deutliche propagandistische Tendenz zuschreiben konnte, nach dem Krieg beim Schweizer Publikum aber nicht mehr so gut an.¹⁴⁸¹

Eine Ausnahme war *SHOULDER ARMS*. In der Slapstickkomödie ist Chaplin als einfacher Soldat an der Westfront stationiert. Auf einer Mission hinter die feindlichen Linien trifft er auf einen Trupp Deutscher, die dem klassischen Hunnen-Stereotyp entsprechen und Witzfiguren zugleich sind. Mit einer hübschen Französin gerät der amerikanische Soldat dann in die Fänge eines lüsternen deutschen Offiziers mit groteskem Kaiser-Wilhelm-Schnurrbart. Doch das Blatt wendet sich und es gelingt sogar, den Monar-

1477 Wurden Vorstellungen des deutschen Hunnentums an realen Individuen festgemacht, waren das oft der deutsche Kaiser oder der Kronprinz Wilhelm von Preussen (vgl. auch Horne/Kramer 2004, 307).

1478 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BArch, R 901, 71967. Der Film ist in den Gaumont Pathé Archives in Paris überliefert; leider fehlt die entsprechende Sequenz.

1479 Siehe Kapitel III.3.

1480 G. Borle, Mitteilungen des Verbands-Sekretariats, in: *Kinema*, 9/14 (5.4.1919), 4; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 6.5.1919, an Adolf Müller, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168; siehe Fussnote 1485.

1481 Siehe Fussnote 1860.

chen höchstpersönlich gefangen zu nehmen. In der Schlussequenz nimmt Charlie dem Kaiser einen Orden von der Brust und versetzt ihm einen Fusstritt in den Hintern. Insbesondere diese letzten Bilder dürften in der Schweiz, wo der Film seit Sommer 1919 nachzuweisen ist und im Laufe der folgenden Jahrzehnte immer wieder zur Aufführung gelangte,¹⁴⁸² kaum gezeigt worden sein. In den 1920er-Jahren waren jedenfalls Versionen in Umlauf, die von den Verleihfirmen selbst oder von den kantonalen Zensurstellen gekürzt worden waren. Der Schere fielen alle Stellen zum Opfer, die auch nur ansatzweise als politisch heikel angesehen werden konnten. Teilweise verfügte der Film nicht einmal mehr über die Hälfte der ursprünglichen Spieldauer.¹⁴⁸³

Den grossen Publikumserfolg von *SHOULDER ARMS* in der Schweiz erklärten sich die deutschen Stellen mit der «grossen Beliebtheit des Hauptdarstellers beim Publikum» und verneinten die «in dem Film enthaltenen Schmähungen der Deutschen» als Ursache.¹⁴⁸⁴ Dennoch unternahmen deutsche Diplomaten während der 1920er-Jahre mehrfach und zwar weltweit Versuche, die Aufführung von *SHOULDER ARMS* international zu verhindern. In der Schweiz hatte dieses Vorgehen zum Teil Erfolg.¹⁴⁸⁵ Ausserdem kam es in einem Genfer Kino im Sommer 1928 zu einem organisierten Radau deutscher Studenten, der zur Absetzung des Films hätte führen sollen – was letztlich aber misslang.¹⁴⁸⁶

Aus schweizerischer Perspektive entsprachen die bis in die frühen 1930er-Jahre unternommenen behördlichen Bemühungen zur Unterdrückung von *SHOULDER ARMS* den selbst auferlegten Neutralitätspolitischen Verpflichtungen gegenüber dem Ausland – und dienten damit gleichzeitig der innenpolitischen Stabilisierung.¹⁴⁸⁷ Es ist zu vermuten, dass der in der Schweiz immer wieder geschnittene und in einzelnen Gebieten ver-

1482 Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 27.8.1919, 7; Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 18.8.1922, 10; Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 24.2.1933, 7; Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 20.12.1961, 8.

1483 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 23.4.1927, an das Auswärtige Amt, Berlin, PA AA, Bern 2701; Schreiben der Etna-Film Co. A.-G., Luzern, vom 20.7.1928, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, PA AA, Bern 2702.

1484 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 17.1.1923, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, PA AA, Bern 1852.

1485 Rundschreiben der Polizei-Abteilung, Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement, Bern, vom 5.5.1922, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; Rundschreiben des Auswärtigen Amtes, Berlin, vom 16.4.1927, PA AA, Bern 2701; Rundschreiben des Polizeiinspektorats, Basel, vom 9.1.1928, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; Meier-Kern 1993, 126–128; Saunders 1995; Uhlmann 2009, 86. Ich danke Matthias Uhlmann für die Basler Quellenhinweise.

1486 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 21.6.1928, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 2702.

1487 Schreiben [des Polizeiinspektorats?], Basel, vom 7.10.1931, an die Polizei-Abteilung, Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement, Bern, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b. Ich danke Matthias Uhlmann für den Quellenhinweis.

botene Film nicht nur in deutschen Ämtern auf wenig Gegenliebe stiess, sondern dass es darüber hinaus genuin schweizerische Gründe gab, den Film von der Leinwand zu verbannen. Die anarchischen Chaplin-Burlesken, von denen sich manche über staatliche Autoritäten lustig machten, hatten bei Schweizer Zensoren bereits in den 1910er-Jahren einen schweren Stand.¹⁴⁸⁸ Auch in *SHOULDER ARMS* weisen manche Gags über reine Deutschschelte hinaus und konnten als Ausdruck einer allgemeinen Skepsis gegenüber militärischen Instanzen und Praktiken gelesen werden. So richtet Chaplins Soldat auch in den eigenen Reihen, beispielsweise beim Exerzieren, ein heilloses Durcheinander an.¹⁴⁸⁹ Die allgemein autoritäts- und militarismusfeindliche Dimension des Film musste Obrigkeit und Establishment in der Schweiz provoziert haben: Deutschland genoss in der Deutschschweiz, insbesondere in der gesellschaftlichen Elite und damit auch in der Führungsschicht der schweizerischen Milizarmee, grosse Sympathien.¹⁴⁹⁰ Gerade ihr Oberbefehlshaber der Kriegszeit, General Ulrich Wille, sympathisierte bekanntlich offen mit Deutschland. Bereits vor dem Krieg führte er preussisch-deutsche Disziplinierungs- und Führungsformen ein und vertrat das entsprechende autoritäre Staats- und Gesellschaftsideal.¹⁴⁹¹ In diesem Rezeptionskontext ist es gut möglich, dass ein einfacher Schweizer Kinobesucher im gemeinen deutschen Offizier, den Chaplin schliesslich verprügelt, seinen eigenen militärischen Vorgesetzten erblickte. Wahrscheinlich wollten Schweizer Entscheidungsträger mit ihren Schnittauflagen und Verboten auch solche alternativen Bedeutungszuschreibungen unterbinden.¹⁴⁹² Symptomatisch erscheint daher, dass *SHOULDER ARMS* bei den offiziellen Verleihstellen für schweizerische Schulen von den frühen 1940er- bis in die späten 1990er-Jahre (!) nur in verstümmelten 16-mm-Kopien erhältlich war, die genau die politisch motivierten Eingriffe aus den 1920er-Jahren aufwiesen.¹⁴⁹³

Des Weiteren trieben Hunnen auf schweizerischen Leinwänden ihr Unwesen auch in historischer Form: Der italienische Historienfilm *ATTILA* /

1488 Uhlmann 2009, 67–70.

1489 Vgl. auch Véray 2008, 62–68.

1490 Witzig 2014^a; Witzig 2014^b.

1491 Jaun 1999; Jaun 2003; Jaun 2014^a; Moos 2014, 215, 224.

1492 Es waren etwa auch (Westschweizer) Ansichtskarten in Umlauf, die Abscheu vor «preussischem» Drill zum Ausdruck brachten: Eine Karikatur zeigt einen Offizier, der Schweizer Soldaten im Stehschritt exerzieren lässt (Bruhin 2014, 41; Jaun 2014^a, 45).

1493 Ob hier politische Absicht, Nachlässigkeit oder Unwissen waltete, ist unklar. Die 16-mm-Kopien des Schweizer Schul- und Volkskinos, die später vom Film Institut, Bern, übernommen wurden und heute im Lichtspiel in Bern überliefert sind (*Charlot im Krieg*, 327 m bis 333 m), gehen auf eine schweizerische 35-mm-Vorführkopie von *SHOULDER ARMS* aus den 1920er-Jahren zurück. Diese wies wahrscheinlich bereits Schnitte auf, als sie für das Schweizer Schul- und Volkskino umkopiert wurde (Schmalfilm-Zentrale/Schweizer Schul- und Volkskino [1940], 97; Film Institut 1998, 276).

ATTILA (IT 1918, Ambrosio, Febo Mari) spielte mit den das Weströmische Reich brandschatzenden Horden natürlich auf die Entstehungszeit des Films an, auf die Deutschen und deren Kriegsführung im Ersten Weltkrieg. Dies erkannte im Mai 1920 auch die vom deutschen Staat mitgegründete Ufa. Ihre Manager in Zürich waren jedoch der Meinung, diesen Subtext mit ein paar Schnitten eliminieren zu können und den Film in den konzerneigenen Schweizer Kinos aufführen zu müssen. Bei der Bereinigung war aber offenbar das Werbematerial vergessen gegangen. Denn auf den im Kino ausgehängten Reklamebildern war der Film den «Helden» gewidmet, die «für die Freiheit der Welt und die Zivilisation der Völker den Tod erlitten». Nach einer Intervention des Deutschen Generalkonsulats in Zürich zog die Ufa den Film über den Hunnenkönig unter erheblichen finanziellen Opfern zurück.¹⁴⁹⁴

Die eigentümliche und anhaltende Wirkungsmacht des antideutschen Gräueldiskurses und die entsprechenden Abwehrreflexe zeigten sich desgleichen im Frühjahr 1923 anlässlich der Aufführungen von FOOLISH WIVES / NÄRRISCHE WEIBER / FOLIES DE FEMMES (US 1921, Universal, Erich von Stroheim). Der Film über einen grausamen russischen Hochstapler in Monte Carlo hatte mit Deutschland explizit nicht das Geringste zu tun.¹⁴⁹⁵ Dennoch wurde die von Erich von Stroheim mit viel Geschick verkörperte Hauptfigur des vorgeblichen Grafen Karamzin sowohl in der West- als auch in der Deutschschweiz vor dem Hintergrund der verbreiteten deutschfeindlichen Stereotypen rezipiert, die eng mit Vorstellungen von deutschem Militarismus und aristokratischer Überheblichkeit zusammenhängen. Für Frédéric-Philippe Amiguet war der schneidige, mit Uniform und Monokel auftretende von Stroheim in FOOLISH WIVES «une vivante critique du soldat de carrière allemand»: «Avec sa tête rasée qui rappelle la caserne, le pas de parade, l'apparat militaire, avec son masque couturé, brutal, arrogant, où s'insinuent d'épaisses passions, il offre à l'objectif une chair repoussante et haïssable.»¹⁴⁹⁶ Hier war das diskursive Perpetuum mobile, das 1914 angestossen worden war, noch in vollem Gange: Alle Deutschen sind böse und das Böse folglich deutsch.

Auf der anderen Seite des sprachregionalen Grabens las man FOOLISH WIVES im Grunde ganz ähnlich, nur unter umgekehrten Vorzeichen. August Waldburger, reformierter Pfarrer in Basel und Gegner des populären Kinos, hatte am «sittenverderbenden» Drama, in dem der Hochstapler nicht nur

1494 Smend, Lichtspielwesen in der Schweiz [Bericht an das Auswärtige Amt], Bern, 5.6.1920, inkl. Anlage, BArch, R 901, 72197; vgl. auch Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 24.8.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72217.

1495 Die in der Schweiz gezeigte Version des Films hielt sich, was Figurennamen und Handlungsorte anbelangt, nachgewiesenermassen an das amerikanische Original (Théâtre Lumen, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 6.4.1923, 23).

1496 Frédéric-Philippe Amiguet, *Devant les Films*, in: La Tribune de Lausanne, 9.4.1923, 2.

der Gattin des amerikanischen Botschafters, sondern auch einer Behinderten nachstellt, unter anderem auszusetzen, «dass der deutsche Lieutenant als Verkörperung der Gemeinheit vorgeführt [wird] und so die Künste der Kriegshetze fortgesetzt werden».¹⁴⁹⁷ Waldburgers kinoreformersicher Mitstreiter Christian Beyel in Zürich übernahm diese – materiell unrichtige – Sichtweise und wettete öffentlich gegen den «gemeine[n] Dirnenkitsch, dessen Held ein widerwärtiger deutscher Offizier ist».¹⁴⁹⁸ Eine Identifizierung des Grafen Karamzin als deutsch ist indes mitnichten zwingend. Von Stroheim tritt zwar mit schneidiger Uniform und Monokel auf, deutlichere Schlüssel motive, die einen gegen Deutschland gerichteten Subtext aktivieren könnten und in *THE BATTLE CRY OF PEACE* beispielsweise vorhanden waren, liessen die amerikanischen Autoren von *FOOLISH WIVES* ohne ersichtliche Zwänge jedoch weg.

Letztlich muss aber dahingestellt bleiben, ob wir es bei solchen rezeptiven Zuschreibungen mit Kurzschlussreaktionen im hochgradig politisierten Schweizer Kontext zu tun haben oder ob von Stroheims Persona als Schauspieler, die sich in den kommenden Jahren immer stärker mit einem hassenswerten Deutschtum verbinden sollte,¹⁴⁹⁹ in der Schweiz im Jahr 1923 bereits so gefestigt war, dass das Publikum *FOOLISH WIVES* – quasi zu Recht – zuverlässig auf Deutschland bezog. Von Stroheims frühere Filme wie *THE UNBELIEVER* (US 1918, Perfection, Alan Crosland), *THE HEART OF HUMANITY* (US 1919, Universal, Allen Holubar) oder *BLIND HUSBANDS / BLINDE EHEMÄNNER / MARIS AVEUGLES* (US 1919, Universal, Erich von Stroheim), in denen er mit gewohnter Verve deutsche oder österreichische Offiziere verkörperte, waren auf Schweizer Leinwänden jedenfalls nicht beziehungsweise erst nach *FOOLISH WIVES* zu sehen.¹⁵⁰⁰

Ursprung und andere Feinde?

Neben den deutschfeindlichen Streifen liefen in der Schweiz in den Jahren 1916 und 1917 Produktionen aus Italien und Russland, die mit aggressiven gegen die Donaumonarchie gerichteten Feindbildern operierten: *ALLA FRONTIERA / AM GRENZPFAHL / VERS LA FRONTIÈRE* (IT 1915, Savoia, Domenico Gaido), *IL SOPRAVVISSUTO / DER ÜBERLEBENDE / LE SURVIVANT* (IT 1916, Medusa, Augusto Genina), *MACISTE ALPINO / MACISTE ALS ALPINIST / MACISTE ALPIN* (IT 1916, Itala, Luigi Maggi/Romano Luigi Borgnet-

1497 Schreiben von August Waldburger, Basel, vom 12. und 14.3.1923, an das Polizeiinspektorat Basel-Stadt, Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; vgl. auch Meier-Kern 1993, 138. Ich danke Matthias Uhlmann für den Quellenhinweis.

1498 Christian Beyel, Allerlei von Filmen, in: Mitteilungen des Schweizerischen Bundes gegen die unsittliche Literatur, 7/3 (Mai 1923), 3; Uhlmann 2009, 89.

1499 Fischer 1994; Koszarski 1983.

1500 P., Dans nos cinémas, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 28.5.1923, 3.

to) und NA ZASCHITU BRATYEV SLAVYAN / DÉFENSE DU SOL SACRÉ (RU 1914, Taldykin).¹⁵⁰¹ Das russische Kriegsdrama zeigte österreichisch-ungarische Soldaten, die ein serbisches Grenzdorf plündern und die Bevölkerung misshandeln; Offiziere «vergreifen sich an serbischen Frauen und Mädchen».¹⁵⁰²

Auch in diesem Bereich medialer Entwicklung reichen die Wurzeln eines im Ersten Weltkrieg voll zur Blüte gelangenden Phänomens in die Vorkriegszeit zurück: Ansätze der exzessiven Verwendung extremer Feindbilder in fiktionalen und oft kommerziell hergestellten Filmen finden sich bereits vor Kriegsausbruch. Schon ab Frühsommer 1914 und während knapp eines Jahres zirkulierte auf dem Schweizer Filmmarkt ein Film, der die Kontinuität zwischen einem historischen Ausgangspunkt filmischer Feindbildproduktion und den Hunnenfilmen des Ersten Weltkriegs verdeutlicht. Das deftige, von sexualisierter Gewalt strotzende Drama NEL NOME DI ALLAH! / IM ZEICHEN DES ISLAMIS ODER BEFREIUNG EINER WEISSEN SKLAVIN (IT 1914, Vay e Hubert, Alfred Lind),¹⁵⁰³ das «die heldenmütige Rettung einer Entführten aus den Klauen eines Paschas» schildert, verfügt im Grunde über vergleichbare Stereotype.¹⁵⁰⁴ In ihrer italienischen Spielart treffen sie hier Angehörige des Osmanischen Reiches, das traditionell eng mit Deutschland verbunden war und im Krieg auf dessen Seite stehen sollte. NEL NOME DI ALLAH! orientiert sich eng an den hemmungslosen und damals tatsächlich filmisches Neuland betretenden italienischen Produktionen aus der Zeit des Italienisch-Türkischen Kriegs 1911–1912.¹⁵⁰⁵

Auf deutscher Seite enthielten sich Unterhaltungsindustrie und amtliche Propaganda im Medium des Films greller und verunglimpfender Feinddarstellungen weitestgehend. Für andere visuelle Medien oder die Literatur galt diese Zurückhaltung jedoch nicht.

Eine der wenigen Ausnahmeproduktionen ist DER GEFANGENE VON DAHOMEY (DE 1918, Deutsche Kolonial-Film, Hubert Moest). Als Antwort auf alliierte «Hetzfilme» konzipiert, erzählt das deutsche Kolonialdrama die Geschichte eines deutschen Farmers in Kamerun, der bei Kriegsaus-

1501 Die Identifizierung ist unsicher. Ich danke Peter Bagrov für den Hinweis auf die Taldykin-Produktion.

1502 Schreiben der K. u. K. Österreichisch-Ungarischen Gesandtschaft, Bern, vom 2.9.1916, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*; siehe Kapitel III.3 und III.8.

1503 Die Identifizierung ist nicht gesichert.

1504 Inserat, in: Kinema, 5/10 (13.3.1915), o.S.; vgl. auch Filmbeschreibung, in: Kinema, 4/27 (27.6.1914), 10f.

1505 Festinese 2011; Lasi 2011. Auch im nationalistischen Monumentalfilm CABIRIA / CABIRIA / CABIRIA (IT 1914, Itala, Giovanni Pastrone), in dem die Figur Maciste ihren ersten Auftritt hat und bei der Rettung misshandelter Frauen und Kinder behilflich ist, scheinen – hier im historischen Gewand – Feindbilder eines barbarischen Orients auf (Inserat, in: Kinema, 5/36 [11.9.1915], o.S.).

bruch in einem französischen Lager interniert und vom sadistischen Lagerkommandanten gequält wird. Durch einen Trick gelingt ihm die Flucht. Erst rächt er sich am Lagerpersonal und entkommt dann mit seiner neuen Geliebten, der Frau des Lagerkommandanten, in die Schweiz.¹⁵⁰⁶ Der Film hingegen schaffte es höchstwahrscheinlich nie über die Grenze.

Erklärungsansätze für die in der Regel äusserst zurückhaltende Feindbildproduktion im deutschen Spielfilmschaffen sieht der Filmhistoriker Philippe Stiasny in den kinoreformerischen Vorbehalten dem Film gegenüber, die eine in diesem Sinne forcierte Filmpropaganda verhindert hätten, und in einem möglichen, auch von Teilen des Publikums getragenen Konsens, auf Gräuelszenen und die moralische Herabsetzung des Gegners zu verzichten.¹⁵⁰⁷ In den Quellen finden sich auch pragmatische Gründe; Ferdinand Carl von Stumm von der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes war der Meinung:

Der reine Hetz- oder Tendenzfilm, wie er besonders von unseren Feinden benutzt wird, ist zu vermeiden, da sein Absatz im neutralen Auslande wohl kaum durchzuführen ist und erfahrungsgemäss auch die Hetzfilme unserer Feinde im neutralen Ausland, wenn sie überhaupt von der Zensur zugelassen werden, vom Publikum fast ausnahmslos abgelehnt werden.¹⁵⁰⁸

Einzig das Argument des mangelnden Publikumszuspruchs vermag hier angesichts der Schweizer Erfahrungen mit *THE BATTLE CRY OF PEACE* nicht ganz zu überzeugen.

Fallstudie: THE BATTLE CRY OF PEACE (US 1915)

Die US-Produktion *THE BATTLE CRY OF PEACE* / *DIE KRIEGSFACKEL IN AMERIKA* / *L'INVASION DES ÉTATS-UNIS* (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North) war in vielerlei Hinsicht besonders: Erstens waren in die Herstellung und Auswertung des Films neben privaten Unternehmen auch staatliche Stellen involviert; zweitens scheinen die Urheber mit dem Film zumindest teilweise ein politisches Anliegen verfolgt zu haben; drit-

1506 Fuhrmann 2010.

1507 Stiasny 2009, 34, 44–48. Aus internen Aufzeichnungen von deutschen Beamten, die Hunnenfilme gesehen hatten, spricht zuweilen echte Verwunderung, Verletzung und Empörung. Es ist denkbar, dass auf deutschen Ämtern eine grundsätzliche Ablehnung solcher filmischer Diffamierungen, die ja auch aufseiten der Alliierten in vielen Fällen auf kommerzielle Firmen zurückgingen, weit verbreitet war (Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 9.5.1919, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168; vgl. auch BUFA, *Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele*, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek [Hg.] 1975, 73–87).

1508 Schreiben von Ferdinand Carl von Stumm, Berlin, vom 26.7.1918, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71940.



33 THE BATTLE CRY OF PEACE (US 1915)

tens zählt er mit dem Produktionsjahr 1915 zu den frühesten krass deutschfeindlichen Streifen und viertens gelangte er als einer von ganz wenigen Hunnenfilmen in der Schweiz während des Kriegs auch zur Aufführung.¹⁵⁰⁹

Inspiriert von *Defenseless America* aus der Feder des für die Rüstungsindustrie tätigen Hudson Maxim, erzählt das aufwendig und kunstfertig inszenierte Werk die Geschichte zweier US-amerikanischer Familien in New York, die durch die Liebe einer Tochter und eines Sohns miteinander verbunden sind. Ein Teil der Familienmitglieder steht der Friedensbewegung und einem ihrer Anführer namens Emanon (rückwärts gelesen: *no name*) nahe, der in Wirklichkeit Spion einer feindlichen Macht ist. Während einer Friedensdemonstration nimmt die Flotte des Feindes überraschend New York unter Beschuss und bei der anschliessenden Invasion sterben zahlreiche Zivilisten. Am Schluss des Films sind auch die Hauptfiguren tot. Die Männer sind von den Besatzern brutal ermordet worden, und das weibliche Oberhaupt der einen Familie hat die eigenen Töchter durch einen radikalen Schritt vor der Vergewaltigung durch betrunkene Soldaten bewahrt.

Die Besatzungsmacht trägt in *THE BATTLE CRY OF PEACE* einen Fantasienamen, doch musste es im damaligen diskursiven Kontext für jeder-

1509 Eine frühere Version dieser Fallstudie ist als Teil eines Aufsatzes erschienen (Zwaan/Gerber 2016).

mann ersichtlich gewesen sein, auf welchen Staat die mordenden, Bier trinkenden und oft Schnauzbart tragenden Soldaten anspielten.

Der Streifen kam im Spätsommer 1915 in die amerikanischen Kinos und war Teil der Debatte um die vorsorgliche Verstärkung der militärischen Verteidigungsanstrengungen der USA, die bekanntlich erst im April 1917 in den Krieg eintreten sollten. *THE BATTLE CRY OF PEACE* wurde von prominenten Militärs, Regierungsmitgliedern sowie Vertretern der Preparedness-Bewegung wie Theodore Roosevelt unterstützt, die zunächst in Opposition zu Woodrow Wilsons anfänglicher Neutralitätspolitik gestanden hatten.¹⁵¹⁰

THE BATTLE CRY OF PEACE gelangte wahrscheinlich über das Filmhandelszentrum Paris in einer auf 1600 Meter gekürzten Version ins Verleihprogramm des unabhängigen, kommerziellen World Films Office in Genf und wurde zu erhöhten Preisen in der Schweiz verliehen (siehe Abb. 32). Ab dem 22. September 1916 (und womöglich bis ins Jahr 1918) lief der Film unter Titeln wie *L'INVASION DES ÉTATS-UNIS*, *L'AMÉRIQUE AUX AMÉRICAINS*, *DIE KRIEGSFACKEL IN AMERIKA*, *DER EINFALL IN AMERIKA* oder *DER KRIEGSSCHREI NACH DEM FRIEDEN* zunächst im Kino Royal Biograph in Lausanne, dann im Zürcher Kino Orient und später in Genf und anderen Schweizer Städten. Nicht wirklich konsequent als «drame d'aventures», «drame [...] sensationnel et d'actualité», als «[g]randioses Phantasiegemälde» oder als «groses aktuelles Drama» angekündigt, fokussierte die Reklame sowohl in der französischsprachigen als auch in der deutschsprachigen Schweiz dann doch recht einheitlich auf die sensationellen Schauwerte der Produktion («[b]ombardement d'une ville», «Panik in New York»), auf die Mitwirkung der amerikanischen Armee und Marine sowie auf die Unterstützung des Films durch Offiziere der US Navy und den amerikanischen Ex-Präsidenten Theodore Roosevelt.¹⁵¹¹ Die Werbung machte auch klar, dass es sich um einen Film mit einem politischen Anliegen handle; ein Bezug zur Schweiz, die ihre Neutralität wie die USA militärisch absicherte, wurde jedoch nicht explizit hergestellt. Die intensiv beworbene Produktion¹⁵¹² stiess in der Schweiz auf sehr grossen Publi-

1510 *Battle Cry of Peace* 1988; Brownlow 1979, 30–38. *THE BATTLE CRY OF PEACE* ist nur fragmentarisch erhalten. Überreste finden sich im Svenska Filminstitutet in Stockholm (En invasion i U.S.A., 540 m) und im George Eastman House in Rochester (86 m).

1511 Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 26.9.1916, 10; Inserat, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.10.1916, o.S.; Inserat, in: *Kinema*, 6/41 (14.10.1916), o.S.; *Au Grand Cinéma*, in: *La Semaine à Genève*, 21.11.1916, 8; Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 19.4.1917, o.S.; vgl. auch Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 20.9.1916, 10; Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 11.10.1916, 5; Inserat, in: *Kinema*, 8/17 (27.8.1918), 13.

1512 Für *THE BATTLE CRY OF PEACE* wurde in der Schweiz kräftig die Webetrommel gerührt. Es stand «[r]eichhaltiges Reklamematerial» zur Verfügung (Inserat, in: *Kinema*, 6/41 [14.10.1916], o.S.). Und anlässlich der Erstaufführung des Films in Lausanne schaltete der Kinobetreiber, um Aufmerksamkeit zu generieren, sogar anonyme Zeitungsinse-

kumszuspruch, was nicht nur die Kinoreklame behauptete, sondern worüber auch von unabhängiger Seite berichtet wurde.¹⁵¹³

Am Tag nach der Schweizer Erstaufführung von *THE BATTLE CRY OF PEACE* in Lausanne ging beim deutschen Gesandten in Bern ein privates Schreiben ein. Eine deutsche Staatsangehörige hatte einer Aufführung des Films beigewohnt und bedauerte, «Ew. Exzellenz schon wieder» mit einer Beschwerde zu belästigen: Das Kino Royal Biograph, das «der ‹Deutsche› [Georges] Korb» mit seiner belgischen Frau betreibe, spiele einen Film, der die «ohnehin schon erregten hiesigen Gemüter» aufreizen werde.¹⁵¹⁴ In diesem Film komme alles vor, «dessen unsere Feinde uns beschuldigen»:

alle ‹Atrocités allemandes›, von der Vergewaltigung wehrloser Frauen bis zur Niedermachung von Massen unschuldiger Bürger durch Maschinengewehre und der Niederbrennung ihrer Häuser, mit der Unterstreichung jedes Details, das wirksam gegen uns ausgenützt werden könnte – z. B. die Wollust auf den Gesichtern der Soldaten beim Morden u. a. – sodass ich um mich herum des öfteren Ausrufe wie ‹ces sales Boches› zu hören bekam ...

Der Film war für patriotische Deutsche ein übles Beispiel von Gräuelpopaganda.¹⁵¹⁵ Die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft gelangte unverzüglich mit einer diplomatischen Beschwerde¹⁵¹⁶ an das Eidgenössische Politische Departement.¹⁵¹⁷ Noch am gleichen Tag bat dieses das kantonale Justiz- und Polizeidepartement informell, «[de] bien vouloir examiner s'il ne serait pas désirable que ledit film fut interdit».¹⁵¹⁸ Auf der Rechtsgrundlage des kanto-

rate, die nur die Worte «L'Invasion des États-Unis» enthielten (Inserat, in: *Gazette de Lausanne*, 20.9.1916, o.S.). Auch für die Hunnenfilme, die im Jahr 1919 in die Schweizer Kinos kamen, warben Verleiher und Kinobetriebe mit überdurchschnittlichem Aufwand: Eine Werbekampagne in ungewohntem Ausmass kündigte in Zürich *CIVILIZATION* an (Allgemeine Rundschau, in: *Kinema*, 9/13 [29.3.1919], 3–5). Für *LEST WE FORGET* und *FOR THE FREEDOM OF THE WORLD* wurden in Genf aufwendig hergestellte und grossformatige Plakate ausgehängt. Eines davon, für *LEST WE FORGET*, zeigte Wilhelm II. in zerrbildhafter Abbildung (Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 6.5.1919, an Adolf Müller, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 9.5.1919, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168).

1513 A., La pointe du jour, in: *La Tribune de Lausanne*, 11.10.1916, 3.

1514 Schreiben von Fr. Gerok, Lausanne, vom 2[3?].9.1916, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern [Abschrift], BAR, E2001A#1000/45#798*.

1515 *THE BATTLE CRY OF PEACE* war für viele Deutsche ein nachhaltiger Schock – auch für Intellektuelle: Karl Bleibtreu berichtete über den Film zwar mit ironischem Unterton und Hugo Münsterberg verurteilte ihn mit rein ästhetischen Argumenten, es ist aber deutlich zu spüren, dass die Macht des Films und seine politischen Implikationen beide Autoren erschütterten (Bleibtreu 1926^a, Kapitel 1; Bleibtreu 1926^b, Kapitel 1; Münsterberg 1916, 188).

1516 Siehe Kapitel III.3.

1517 Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 23.9.1916, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*.

1518 Telegrafisches Schreiben der Abteilung für Auswärtiges, Eidgenössisches Politisches

nenen *Arrêté concernant les cinématographes* (vom 17. Juni 1916), dessen Artikel 10 «spectacles contraires à la morale ou à l'ordre public et, notamment, ceux qui sont de nature à suggérer ou provoquer des actes criminels ou délictueux» untersagte,¹⁵¹⁹ liess dann der Kanton den Film am 25. September von der lokalen Polizeibehörde zunächst kürzen und zwei Tage später, als sich die Schnitte als ungenügend erwiesen, auf Kantonsgebiet ganz verbieten.¹⁵²⁰

Als einige Zeitungen über die aus Bern angestossenen, neutralitätspolitisch motivierten Schnittaufgaben berichteten, dementierte die kantonale Polizeidirektion diese Meldungen in durchwegs irreführender Absicht: Für die Zensurmassnahmen nach kantonalem Recht seien die exzessive Gewaltdarstellung und der Sensationscharakter des Films verantwortlich gewesen. Diese Beteuerungen waren wenig überzeugend. Einige Tage später erschien in *La Tribune de Lausanne* eine polemische Kolumne. Sie geisselte die Stadtobere, die zulassen würden, dass in Lausanne undankbare Ausländer das Sagen hätten, die von der Schweizer Gastfreundschaft profitierten.¹⁵²¹

THE BATTLE CRY OF PEACE operierte mit einem nur minimal verfremdeten Feindbild, das sich, für jedermann erkennbar, auf Deutschland bezog. Das Werk und die mit dessen Aufführung zusammenhängenden Ereignisse wurden in der Westschweiz von Publikum und Presse im Sinne des vorherrschenden aussenpolitischen Freund-Feind-Schemas interpretiert. Der Film fügte sich offenbar auch reibungslos in die breit geführte Debatte um deutsche Kriegsräuel ein.

In der Deutschschweiz hingegen sahen Rezensenten THE BATTLE CRY OF PEACE als «Tendenzfilm» und Ausdruck einer «Rüstungspropaganda», die sich an die «öffentliche Meinung Amerikas» richtete; Schweizern führe der Film die «herrliche Wohltat des Friedens» vor Augen und gemahne an die Wichtigkeit militärischer Verteidigungsbereitschaft.¹⁵²² Selbst ausgesprochen deutschfreundliche Zeitungen,¹⁵²³ die sich gerne aufregten, wenn Deutsche schlechtgemacht wurden, hielten den Ball wohl ganz bewusst flach: Sie lobten das «technische Raffinement modernster Kinoregie» und

Departement, Bern, vom 23.9.1916, an das Justiz- und Polizeidepartement des Kantons Waadt, Lausanne, BAR, E2001A#1000/45#798*.

1519 Arrêté concernant les cinématographes (vom 17. Juni 1916), zit. in: Kaenel 2002, 161, vgl. auch 148 f.

1520 Schreiben des Justiz- und Polizeidepartements des Kantons Waadt, Lausanne, vom 28.9.1916, an die Abteilung für Auswärtiges, Eidgenössisches Politisches Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*.

1521 La censure au cinéma, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 26.9.1916, 15; La censure au cinéma, in: La Tribune de Lausanne, 26.9.1916, 2; Le film interdit, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 28.9.1916, 15; A., La pointe du jour, in: La Tribune de Lausanne, 11.10.1916, 3.

1522 W.H., Kinochronik, in: Neue Zürcher Nachrichten, 14.10.1916, o.S.; Im Orient Cinema, in: Zürcher Post, 14.10.1916, o.S.; vgl. auch rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 14.10.1916, o.S.

1523 Montant 1988, 999 f.

gingen mit keinem Wort auf den Umstand ein, dass der Film als krass deutschfeindlich gesehen werden konnte.¹⁵²⁴

In der angesehenen und in aussenpolitischen Belangen weitgehend neutralen¹⁵²⁵ *Neuen Zürcher Zeitung* erschien im Lokalteil eine verhältnismässig ausführliche Besprechung des Films. Im Allgemeinen funktionierte die Filmkritik in dieser Zeitung einigermaßen unabhängig und enthielt im Unterschied zu reinen Reklamebesprechungen in anderen Publikationen gelegentlich auch einige kritische Kommentare – vor allem über Dramen. Oft tendierten diese für den eher kinoreformerischen Geschmack der Redaktion zu stark in Richtung Sensation.¹⁵²⁶ In seiner Besprechung von *THE BATTLE CRY OF PEACE* stellte ein unbekannter, mit dem Kürzel <rr.> zeichnender Autor den Film zunächst in dessen amerikanischen Entstehungszusammenhang, um dem Werk dann – eher zurückhaltend – eine politische Erkenntnis auch für den Schweizer Heimgebrauch abzugewinnen:

Die Idee des ganzen Films entspringt wohl dem Gedanken des bewaffneten Friedens und der Rüstungspropaganda. Wenn ein dienstmüder Schweizer soldat die grandiosen Scheusslichkeiten des wohlvorbereiteten Überfalles [...] sieht [...], wird er auch wieder einsichtsvoller an der Grenze stehen.¹⁵²⁷

Vor der expliziten Gewaltdarstellung des Films und der impliziten politisch-geografischen Lokalisierung des Bösen verschloss auch der ansonsten aufmerksame Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*¹⁵²⁸ überraschenderweise die Augen. Er gestand den Filmemachern nämlich zu, bei den Kriegsszenen «eine diskrete und durchaus ernste Darstellungsweise» zur Anwendung gelangen zu lassen sowie «in jeder Weise besorgt» zu sein, «eine neutrale Soldateska zu schaffen». Die Feinde würden in den Filmzwischeniteln denn auch «Puritanier» genannt.

Diese Einschätzung erstaunt, da sie von der publizistischen Leitlinie der *Neuen Zürcher Zeitung*, wie sie aus anderen Kritiken ersichtlich wird, deutlich abweicht. Nun ist es natürlich möglich, dass in Zürich Mitte Oktober 1916 eine sehr stark geschnittene Version von *THE BATTLE CRY OF PEACE* zur Vorführung kam, in der tatsächlich «jeder abstossende Greuel vermieden»

1524 Im Orient Cinema, in: Zürcher Post, 14.10.1916, o.S.; vgl. auch W.H., Kinochronik, in: Neue Zürcher Nachrichten, 14.10.1916, o.S.; Taktlosigkeiten, in: Neue Zürcher Nachrichten, 14.10.1916, o.S.

1525 Elsig 2014², 89; Montant 1988, 999.

1526 Vgl. auch rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 6.5.1917, o.S.

1527 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 14.10.1916, o.S.

1528 Dies gilt insbesondere für den propagandistischen Gehalt von Filmen verschiedener Kriegsparteien (rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.1.1917, o.S.; rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.9.1917, o.S.; rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 19.2.1918, o.S.).

wurde. Bei einem Film, dessen letzter Akt sich gerade durch eine lange Aneinanderreihung von Gewaltszenen auszeichnet, erscheint diese Möglichkeit aber als wenig wahrscheinlich und erzähltechnisch auch kaum umsetzbar. Stattdessen ist von einem bewussten Täuschungsmanöver des Rezensenten auszugehen, zumal die Besprechung die problematischen Punkte des Films ja aufnimmt und negiert. Der Beweggrund dieser Auslegung des Films bleibt naturgemäss im Dunkeln. Es lässt sich aber darüber spekulieren, ob die Lokalredaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* hier dem Orient-Kino, einem regelmässigen Anzeigenkunden, bewusst einen Gefallen tat, indem es das hochwertige, in Bezug auf öffentliche Kontroversen und Zensurmassnahmen aber riskante Werk prophylaktisch aus der Schusslinie nahm.

Gegen die Zürcher Vorstellungen oder anschliessende Aufführungen von *THE BATTLE CRY OF PEACE* gab es keine diplomatischen Beschwerden mehr. Das bedeutete aber keinesfalls, dass die deutsche Seite den Versuch, gegen den Film vorzugehen, aufgegeben hatte: Denn im Frühling 1917 erwarben amtliche Stellen auf dem Schweizer Markt eine Kopie von *THE BATTLE CRY OF PEACE*,¹⁵²⁹ um, so der ursprüngliche Plan, eine weitere Verbreitung des Films zu unterbinden.¹⁵³⁰ Dies gelang offenbar nicht, denn der Schweizer Verleih verfügte wohl über eine zweite Vorfühkopie oder konnte Ersatz beschaffen. Jedenfalls inserierte das World Films Office den Streifen weiterhin in der Branchenpresse.¹⁵³¹ Stattdessen wurde in Berliner Amtsstuben im Sommer 1917 darüber diskutiert, ob die in der Schweiz erbeutete Kopie des «Hetzfilms», die in der Zwischenzeit in der Reichshauptstadt angelangt war, in Deutschland öffentlich vorgeführt und in Zeitungen kritisch besprochen werden sollte, «um zu zeigen, mit welchen Mitteln der Gegner arbeitet» – doch auch aus diesem Plan wurde wegen politischer Bedenken nichts.¹⁵³²

Kriegsgräuel als Unterhaltung und Geschäft

Stürmische Publikumsreaktionen, die sich an einem einfachen aussenpolitischen Freund-Feind-Schema orientierten, waren in der lateinischen Schweiz des Öfteren anzutreffen, wie ich an historischen Rezeptionszeugnissen für

1529 Die Umstände des deutschen Erwerbs von *THE BATTLE CRY OF PEACE* sind nicht eindeutig zu klären. In vielen anderen Fällen gelangten gegnerische Filme zu horrenden Preisen und widerrechtlich in deutsche Hände (siehe Kapitel III.3).

1530 Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 24.5.1917, an Harry Graf Kessler, [Bern], BArch, R 901, 71198.

1531 Inserat, in: *Kinema*, 8/12 (23.3.1918), 11.

1532 Schreiben von Hans von Haeflten, Berlin, vom 2.7.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71948; vgl. auch Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 16.7.1917, an die Militärische Stelle, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71948.

zahlreiche Filme belegen werde. Hingegen gibt es praktisch keine Hinweise auf ein vergleichbares Zuschauerverhalten in der Deutschschweiz. In Berner oder Zürcher Kinosälen war es still. Es deutet alles darauf hin, dass die italienisch- und französischsprachigen Kinobesucher eher bereit waren, neben dem unterhaltenden und informativen Mehrwert von kommerziellen Produktionen und Propagandawerken sich auch die von solchen Filmen dargebotenen politischen Gehalte zu eigen zu machen. Idealtypisch gesprochen, herrschte in der Deutschschweiz dagegen ein Rezeptionsmodus vor, der in allererster Linie auf die Befriedigung von Unterhaltungs- und Informationsbedürfnissen zielte und sich – im Kino – für die politische Dimension des Kriegs nicht sonderlich interessierte.¹⁵³³ Das muss auch bei *THE BATTLE CRY OF PEACE*, dem an visuellem Spektakel dermassen reichen Film, so gewesen sein.

Immerhin enthielt auch die Filmkritik in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine längere Textpassage, die – pazifistisch überhöht und politisch überaus korrekt – auf die gebotenen Schau- und Unterhaltungswerte zielte:

Ein eigentliches Filmwunder an Mannigfaltigkeit und Grossartigkeit der Ausführung ist «Die Kriegsfackel in Amerika» [...]. Ganz New-York, Heer und Marine machen mit. Das ruhige, vornehme Familienleben des Amerikaners, nervöse Strassenbilder einer geschäftigen City, der herrliche Katalog hundertstöckiger Häusertürme, die vergnügte Stadt in nächtlicher Illumination, alles ist gleichmässig schön dargestellt. Daneben ein stürmendes Heer, fliehendes Volk, panischer Wirrwarr, Kanonen und Granaten, stürzende Häuser, sinkende Schiffe, Tod und Brand. Das ist der Krieg, wie man ihn hassen muss.¹⁵³⁴

Jean Speck, der Gründer des Zürcher Kinos Orient, hatte sein Unternehmen im Spätsommer 1916 an eine Tochterfirma der Nordisk Films Co. verkauft, die mit Sitz im neutralen Dänemark in der Filmproduktion, im Verleih und im europaweiten Kinobetriebsgeschäft tätig war. Dass der antideutsche «Hetzfilm» in Zürich von einer Firma aufgeführt wurde, die einen wesentlichen Teil ihrer Geschäftsgewinne in Deutschland erzielte und deren Filialleiter in Deutschland, David Oliver, in die amtlichen Kinowerbengeschäfte von Harry Graf Kessler in der Schweiz eingespannt war, erachtete man in Berlin als «sehr merkwürdig».¹⁵³⁵ Für die Nordisk indes scheint *THE BATTLE CRY OF PEACE* schlicht eine vielversprechende Gewinnchance dargestellt zu haben. Eine politische Intention des Zürcher Kinounternehmens zugunsten der Alliierten ist auf alle Fälle nicht auszumachen, zumal im Orient schon einige Monate später mit *GRAF DOHNA UND*

1533 Siehe Kapitel III.8.

1534 rr., *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.10.1916, o.S.

1535 Schreiben des BUFA, Berlin, vom 24.7.1917, an das Auswärtige Amt, Berlin, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949.

SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA) ein bedeutender deutscher Propagandafilm lief und das Kino sowohl alliierte als auch deutsche Wochenschauen zeigte.¹⁵³⁶ Die in Deutschland auch öffentlich geäußerte Empörung über die Zürcher Aufführung von *THE BATTLE CRY OF PEACE*¹⁵³⁷ trug zum amtlichen Misstrauen der Nordisk gegenüber mit bei, das im berühmten Ludendorff-Brief vom 4. Juli 1917 aufscheint¹⁵³⁸ und letztlich zur Übernahme der deutschen, österreichisch-ungarischen, schweizerischen und niederländischen Geschäftsteile der Nordisk nach der Gründung der Ufa führte. Bis Sommer 1918 gelangte mit diesem Kauf das Zürcher Orient (und mit einer weiteren, kurz zuvor getätigten Übernahme alle von Kessler amtlich betriebenen Propagandakinos in der Schweiz sowie der Filmverleih Max Stoehr Kunst-Films A.-G.) in die Hand der Ufa, die im Einflussbereich des deutschen Staates lag.¹⁵³⁹

Exkurs: Die Schweiz und die Niederlande im Vergleich

Weil die Ersweltkriegspropaganda in den neutralen Niederlanden gut erforscht ist und *THE BATTLE CRY OF PEACE* dort ebenfalls zur Aufführung gelangte, bietet sich an dieser Stelle ein Ländervergleich an: Der Film wurde in den Niederlanden desgleichen von kommerziell ausgerichteten Firmen verliehen und aufgeführt. Ähnlich wie in der Schweiz hoben die niederländischen Kinos in ihrer Werbung die sensationelle Qualität des Streifens hervor, die für die populäre Rezeption und den Erfolg der Produktion bestimmend war. Politisch-affirmative Lesarten des Films, wie sie in der Westschweiz ergänzend wohl an der Tagesordnung waren, gab es in den Niederlanden in dieser Form allerdings nicht: Während *THE BATTLE CRY OF PEACE* das schweizerische Kinopublikum mit der sprachregionalen Spaltung des Landes konfrontierte, beförderte der Film in den Niederlanden – wo er kaum als deutschfeindliche Propaganda, sondern eher als Warnung vor den Schrecken des Kriegs gesehen wurde – den Neutralitätsdiskurs und die Idee der nationalen Einheit.¹⁵⁴⁰

Eine vergleichbare Differenz zwischen den beiden Ländern zeigte sich in der Rezeption des britischen Propagandafilms *THE BATTLE OF THE*

1536 Inserat, in: *Kinema*, 7/19 (12.5.1917), 7; Inserat, in: *Nebelspalter*, 43/6 (10.2.1917), o.S.; siehe Kapitel III.2.

1537 Der in Zürich lebende deutsche Schriftsteller Karl Bleibtreu informierte die deutsche Branchenpresse über die den «lebhaftesten Unwillen» erregende Vorführung (Nachrichten, in: *Der Film* [Berlin], 2/29 [21.7.1917], 44f.).

1538 Schreiben von Erich Ludendorff, Berlin, vom 4.7.1917, an das Königliche Kriegsministerium, Berlin, abgedruckt in: Barkhausen 1982, 259–261.

1539 Siehe Fussnoten 1036, 1041 und 1042.

1540 Zwaan/Gerber 2016.

SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office). In den Niederlanden stiess die Produktion auf eine massive pazifistische Kritik, die beileibe nicht der Absicht der britischen Propagandastrategen entsprach; mit der Aufnahme des Films in der Schweiz konnten diese hingegen ganz zufrieden sein.¹⁵⁴¹ Und das deutsche Propagandawerk GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE, das auch in der Schweiz zu unkontrollierbaren pazifistischen Reaktionen führte, wurde in den Niederlanden, wie erwähnt, gar nicht erst aufgeführt.¹⁵⁴²

Im Allgemeinen waren sich die Propagandabestrebungen der Krieg führenden Staaten in der Schweiz und in den Niederlanden sehr ähnlich. In beiden neutralen Ländern stellten verschiedene Konfliktparteien im Dunstkreis ihrer diplomatischen Vertretungen Propagandaorganisationen auf die Beine und versuchten unter anderem mit Filmen die öffentliche Meinung zu bearbeiten. Die Verbreitung und Aufführung der Propagandafilme fand in – nicht immer reibungsloser – Kooperation mit kommerziellen, lokalen Unternehmen statt (auch in den Niederlanden scheint nur Deutschland eigene Tarnfirmen direkt kontrolliert zu haben). Die ausländischen Propagandaorganisationen beobachteten sowohl in der Schweiz als auch in den Niederlanden die Aktionen der Gegenseite genau, wobei sie im Kampf gegen missliebige Filme zu diplomatischen Beschwerden griffen; das Verschwindenlassen gegnerischer Filme ist meines Wissens jedoch nur für die Schweiz belegt. Das Phänomen der ‹neutralen› Programmation, wie ich es für Schweizer Verleihfirmen und Kinos feststellen konnte, existierte genauso in den Niederlanden, wo sogar Wochenschau-Kompilationen niederländischer Verleiher mit Filmmaterial verschiedener Kriegsparteien überliefert sind. Abgesehen vom Publikumsbedürfnis und kommerziellen Überlegungen als Ursache sieht die niederländische Forschung diese Praxis aber auch im Zusammenhang mit dem öffentlichen und rechtlichen Druck auf die Unterhaltungsbranche, in den Niederlanden keine parteiischen Programme zu verbreiten. Eine weitere Parallele waren die ersten Gehversuche der offiziellen Schweiz und der Niederlande im Bereich der eigenen Filmpropaganda: In den Jahren 1917 und 1918 liessen beide Staaten durch private Filmfirmen je einen längeren Film über die Armee mit ihren unterschiedlichen Truppengattungen herstellen.¹⁵⁴³

Alles in allem dürfte die deutsche Propaganda ihre Aktivitäten in der Schweiz mit mehr Nachdruck verfolgt haben als in den Niederlanden. Dies hatte zum einen mit der geopolitischen Lage und den engen Aus-

1541 Dibbets/Groot 2010, 447f.; siehe Kapitel III.8.

1542 Siehe Kapitel III.4.

1543 Blom 2005^b; Dibbets/Groot 2010; Zwaan/Gerber 2016; siehe Kapitel III.2 und III.3.

tauschbeziehungen der Schweiz mit den vier benachbarten Kriegsparteien zu tun, zum anderen mit einem stärkeren Neutralitätsempfinden in der niederländischen Presse und Öffentlichkeit sowie mit dem Fehlen grösserer deutschfreundlicher Bevölkerungsteile in den Niederlanden.¹⁵⁴⁴

Anfänge verdeckter Propaganda

Wenn die deutschen Pläne, *THE BATTLE CRY OF PEACE* in der Schweiz zum Verschwinden zu bringen oder den Film in Deutschland als Beispiel feindlicher Propagandamachenschaften öffentlich aufzuführen, auch scheiterten, so sah man sich das Werk amtsintern immerhin genau an und erkannte im Spätsommer 1917 dessen Qualitäten sowie ein doppeltes Manko der eigenen offiziellen Filmproduktion: Erstens fehle der deutschen Filmpropaganda bisher «der grosse wirksame Tendenz-Film ersten Ranges, der mit grössten Geldmitteln hergestellt, eine in ihrer Wirkung absolut sichere Idee zur Darstellung» bringe, wie dies bei *THE BATTLE CRY OF PEACE* der Fall sei.¹⁵⁴⁵ Zweitens fehle «das unterhaltende Moment, während das belehrende, der gewollte Zweck zu sehr in den Vordergrund» trete. Beim «feindlichen Film» hingegen «unterhält sich das Publikum und nimmt nur im Unterbewussten den Eindruck von der angeblichen kulturellen und moralischen Überlegenheit der Entente mit sich fort». Hier wurde von deutschen Beamten, soweit quellenmässig nachzuweisen, eines der ersten Male die Wirkungsweise «versteckter» oder «sekundärer» Propaganda verhandelt. Die deutschen amtlichen Filme würden, so das desillusionierte Fazit obiger Erörterung, «nach einem bekannten psychologischen Gesetz» niemand überzeugen, der Deutschland nicht bereits zugetan sei, «Zögernde und Lauwarme aber wohl bestimmt abstossen». Freilich ignorierte man hier und in anderen Fällen, dass die meisten Feindfilme, denen man in Zukunft nachzueifern gedachte, nicht staatliche Propagandawerke, sondern kommerzielle Produktionen waren, die sich – mit dem vorrangigen Ziel, Profite einzufahren – am breiten Publikumsgeschmack und am politischen Zeitgeist orientierten.¹⁵⁴⁶

1544 Zwaan/Gerber 2016, 183; vgl. auch Seldte 1931, 96; Elsig 2013, 403; siehe Fussnote 1008.

1545 Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 4.9.1917, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71949; vgl. auch BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87. Ich danke Wolfgang Fuhrmann und Martin Loiperdinger für die Quellenhinweise.

1546 Wengleich einige staatliche Institutionen und einzelne Amtsträger an der Herstellung und Verbreitung von *THE BATTLE CRY OF PEACE* Anteil hatten, waren die überwiegende Mehrheit der von deutscher Seite misstrauisch und eifersüchtig bäugten «Propagandafilme» des Gegners rein kommerzielle Produkte (siehe Kapitel III.2). Auch in Frankreich – wo man allerdings schon früh, im Oktober 1916, im Grundsatz erkannt hatte, dass propagandistisch wirksame Medizin den Schweizern quasi nur in Form von «bonbons» verabreicht werden könne (Robert Kastor, Bericht, Bern, 20.10.1916, zit.

Die Deutschen sahen ihre Propaganda ins Hintertreffen geraten. Es musste etwas geschehen, denn im Sommer und im Herbst 1917 gelangten wiederholt beängstigende Meldungen von der Schweizer Propagandafront nach Berlin. In diesen Berichten beklagten sich die deutschen Beamten in Bern über das Ausbleiben gediegener und zugkräftiger Spielfilme, die «an die Gefühle appellieren» und gleichzeitig unauffällig und umso wirksamer deutsche Werte propagieren würden.¹⁵⁴⁷ Dringend wurde die «Nachahmung» von Produktionen aus Frankreich empfohlen, die in dieser Hinsicht angeblich viel geschickter seien.¹⁵⁴⁸ Auch andere Auslandsstellen drängten in dieser Zeit das Auswärtige Amt und das BUFA, endlich lange und hochwertige Spielfilme zu liefern.

Es waren solche Rückmeldungen, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1917 und Anfang 1918 zum Entstehen einiger weniger (halb-)amtlicher Propagandaspielfilme¹⁵⁴⁹ und interner Diskussionen über die zukünftige Ausrichtung der Filmpropaganda beitrugen. Manche der Spielfilmproduktionen entstanden in Zusammenarbeit mit der Privatwirtschaft, insbesondere mit der PAGU und deren Produktionsteam um Hans Brennert (Drehbuch) und Georg Jacoby (Regie).¹⁵⁵⁰

Auf der Suche nach Wegen, propagandistische Elemente in die attraktive Form des Spielfilms einzupflanzen, war Berlin, wie erwähnt, nicht geneigt, mit exzessiven Feindbildern zu arbeiten. Umso stärker interessierte man sich für eine französische Produktion, die im Jahr 1917 erfolgreich in der Schweiz lief, auch von der Presse gut aufgenommen wurde und ohne niederträchtige deutsche Figuren auskam.¹⁵⁵¹

in: Montant 1988, 1522) – sowie in den USA war die Spielfilmproduktion der offiziellen Filmpropaganda-Stellen unbedeutend (Creel 1920; Véray 1995^b, 236 f.; siehe Fussnote 1467). Den Amerikanern wurde im Laufe des Jahres 1918 aber bewusst, dass die Propagandafilme des CPI, «war stuff» und andere nicht-fiktionale Streifen, nur zusammen mit kommerziellen Filmen eine weite Verbreitung finden würden, deren Export es nachhaltig zu fördern galt (Creel 1920, 273, 356). Trotzdem kann von einem deutlichen Rückstand der amtlich-deutschen Propaganda in Sachen Spielfilm nicht gesprochen werden. Die alliierte Seite nahm das amtliche Spielfilmschaffen in Deutschland denn auch durchaus ernst, wie mehrere öffentliche Angriffe der Westschweizer Presse zeigen (La propagande allemande par le cinéma, in: La Tribune de Genève, 7.4.1918, 3; Georges-Léon Boll, La propagande pour l'Alsace-Lorraine en Allemagne, in: Gazette de Lausanne, 1.12.1917, o.S.; Georges-Léon Boll, En Alsace, in: Gazette de Lausanne, 12.4.1918, o.S.).

1547 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 17.10.1917, BArch, R 901, 71950.

1548 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 9.8.1917, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949; vgl. auch [Kessler 1918], 28.

1549 Barkhausen 1982, 105 f., 165 f., 290.

1550 Vgl. auch Stiasny 2009, 83–88.

1551 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.1.1917, o.S.; Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 27.1.1917, 13, Inserat, in: Kinema, 7/5 (3.2.1917), o.S.; Kinoschau, in: Berner Intelligenzblatt, 11.2.1917, 4.

Das Kriegsdrama *MÈRES FRANÇAISES* / EIN MUTTERHERZ / *MÈRES FRANÇAISES* (FR 1917, *Éclipse*, René Hervil/Louis Mercanton) thematisiert Leid und ideale Opferbereitschaft französischer Mütter und Ehefrauen im Krieg. Die Bühnengrösse Sarah Bernhardt, die damals bereits über 70 Jahre alt und körperlich behindert war, spielt Madame d'Urbex, deren Ehemann im August 1914 zusammen mit dem einzigen Sohn in den Krieg zieht. Sie selbst arbeitet als Oberschwester in einem Feldlazarett, wo sie erfährt, dass Letzterer verwundet worden ist. Nach einem Gebet am Fuss der Statue der Jeanne d'Arc vor der mit Sandsäcken geschützten Kathedrale von Reims führt sie ihre Suche nach dem Verletzten in die vordersten Schützengräben. Sie findet ihren Sohn schliesslich, doch er liegt im Sterben. Auch ihr Ehemann fällt. Trotz ihres persönlichen Verlusts kümmert sich Madame d'Urbex weiterhin um Kriegsversehrte.¹⁵⁵²

Wie für vergleichbare *dramas patriotiques* zeichneten bei *MÈRES FRANÇAISES* privatwirtschaftliche Produzenten für das Werk verantwortlich. Allerdings ermöglichten amtliche Spezialbewilligungen die Dreharbeiten in Frontnähe und der kommerzielle Film hatte die staatliche Zensur zu durchlaufen.¹⁵⁵³ Laurent Véray zeigt, dass viele der Werke von Filmemachern wie Louis Feuillade, Henri Pouctal oder Léonce Perret im Kontext einer französischen *culture de guerre* entstanden und sowohl Ausdruck filmwirtschaftlicher Motive als auch Zeichen eines sehr breit geteilten patriotischen Anliegens waren.¹⁵⁵⁴

In der Schweiz spielte der Film ab Januar 1917 in Kinos der West- und der Deutschschweiz. Die Kinowerbung fokussierte auf seinen Kunstwerkcharakter, auf den namhaften Drehbuchautor Jean Richepin sowie auf die «weltberühmte französische Tragödin» in ihrer angeblich letzten Filmrolle.¹⁵⁵⁵ Den patriotischen Gehalt des Films betonte die Reklame im französischsprachigen Landesteil um einiges nachdrücklicher als im deutschsprachigen Gebiet, was auch als Indiz für Unterschiede in der tatsächlichen Wahrnehmung des Streifens durch das Publikum gesehen werden kann.¹⁵⁵⁶ Besonders augenfällig ist dieser sprachregionale Unterschied in der Differenz der Inserate, die das Berner Kino St. Gotthard einerseits in den lokalen deutschsprachigen Zeitungen und andererseits – als Ausnahme – in der französischsprachigen Presse der Nachbarstadt Freiburg schaltete.¹⁵⁵⁷

1552 Sadoul 1952, 90.

1553 Vgl. auch *Spectacles et concerts*, in: *La Tribune de Lausanne*, 31.1.1917, 4; vgl. auch Inserat, in: *L'Impartial*, 6.3.1917, 7; Véray 1999, 50.

1554 Véray 1999, 116–120; Véray 2008, 11–13, 27, 30–39, 69–74.

1555 Inserat, in: *Kinema*, 7/5 (3.2.1917), o. S.; vgl. auch Inserat, in: *Kinema*, 7/3 (20.1.1917), o. S.

1556 Siehe Kapitel III.8.

1557 Inserat, in: *La Liberté*, 7.2.1917, o. S.; Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 8.2.1917, 6. Ich danke Isabel Eyer für den Freiburger Quellenhinweis.

Doch auch in der Deutschschweiz war klar, was der Film bezweckte. Bernhardt stelle ihre Schauspielkunst in den «Dienst der Kriegspropaganda», was natürlich nicht ausschliesse, dass es sich beim Film, der sich durch eine «diskrete[...] Inszenierung» auszeichne, um ein «hervorragendes Werk» handle, so der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*.¹⁵⁵⁸

Im Juli 1917 (oder schon zuvor) berichtete Harry Graf Kessler über die Aufführungen von *MÈRES FRANÇAISES* ans Auswärtige Amt und ans BUFA.¹⁵⁵⁹ Im September wandte sich das BUFA dann mit der Bitte an Kessler, in der Schweiz nach Kopien des Films Ausschau zu halten. Bereits eine Woche später antwortete Kessler, dass der Film zu einem günstigen Preis erhältlich sei und er den Kauf in die Wege geleitet habe.¹⁵⁶⁰ Kesslers Leute müssen in den Besitz einer Vorführkopie aus dem Bestand des deutschstämmigen Luzerner Verleihers Christian Karg gelangt sein, denn kurze Zeit darauf schaltete Karg eine prominent platzierte Anzeige im Branchenblatt *Kinema*, die den Diebstahl einer Kopie von *MÈRES FRANÇAISES* vermeldete und eine hohe Belohnung für sachdienliche Informationen aussetzte.¹⁵⁶¹ Vieles deutet jedoch darauf hin, dass Karg in Tat und Wahrheit nicht bestohlen wurde, sondern sich mit dem Inserat lediglich ein öffentliches Alibi verschaffte, für den Fall, dass dereinst französische Akteure, die den Film nicht in deutschen Händen sehen wollten, Schweizer Kinobetreiber, die an der Aufführung des Werks interessiert waren, der Schweizer Staat oder die öffentliche Meinung ihn zur Rechenschaft ziehen sollten. Karg war ein windiger Geschäftsmann, der nämlich genau in der fraglichen Zeit mehrere Kinos an einen Strohmann Kesslers verkaufte. War die Kopie von *MÈRES FRANÇAISES* gewissermassen die Mitgift?¹⁵⁶² Im Jahr 1918 fällt Kargs Name dann sowohl in französischen wie auch in deutschen Akten im Zusammenhang mit verschiedenen mutmasslichen Filmschmuggelaktivitäten; in Deutschland sah man ihn auf einmal als Verräter.¹⁵⁶³

Spätestens im Juli 1918 scheint die Schweizer Kopie von *MÈRES FRANÇAISES* in Berlin angekommen zu sein. Die Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes lud in der ersten Monatshälfte zahlreiche Vertreter Berliner Filmproduktionsunternehmen zu einer Vorführung des feindlichen Propagandafilms in die Urania. Präsent waren die Firmen Astra-Film, Deutsche Bioscop, DLG, Erna Morena-Film, May-Film, Meinert-Film, Messter-Film, Richard Oswald-Film, Stuart Webbs-Film sowie die Ufa. In einem einfüh-

1558 rr., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.1.1917, o.S.

1559 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 11.7.1917, BArch, R 901, 71949.

1560 Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 14.9.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71949).

1561 Inserat, in: *Kinema*, 7/42 (27.10.1917), 8.

1562 Siehe Kapitel II.2.

1563 Siehe Kapitel II.4.

renden Referat legte Richard Kiliani den Standpunkt des Auswärtigen Amtes dar, dem manche Produzenten beipflichteten,¹⁵⁶⁴ und einige Tage darauf wies das Amt in einem Memorandum auch das BUFA nochmals auf die zentralen Erfordernisse im in- und ausländischen Propagandakrieg hin: *MÈRES FRANÇAISES* bringe vorbildhaft «in einer jeden Menschen ergreifenden Weise den Opfermut französischer Frauen zur Darstellung».¹⁵⁶⁵ Auch in Deutschland solle anstelle militärischer Filme nun endlich als «grosser deutscher Propagandafilm» ein «Spielfilm mit versteckter Propaganda» hergestellt werden. Die «militärischen Ereignisse» dürften «nicht nur als Tatsachen, die leicht langweilig wirken», sondern müssten «auf dem Hintergrunde von packenden Spielfilmen» ihr Publikum erreichen. Die emotionalen Kernthemen sah das Auswärtige Amt in den «grossen und edlen rein menschlichen Eigenschaften», die der Krieg angeblich ausgelöst habe: «z. B. die Begeisterung des Volkes bei Beginn des Krieges, die treue Kameradschaft im Felde, die Ritterlichkeit gegenüber dem Feinde» oder «das schöne Verhältnis zwischen Offizier und Soldaten». Diese Erkenntnisse kamen reichlich spät und waren ein Vierteljahr vor dem militärischen und politischen Zusammenbruch Deutschlands obsolet geworden.

Zurück ins Jahr 1917: Parallel zur Beschaffung und analytischen Auswertung von *MÈRES FRANÇAISES* reifte im Berliner Auswärtigen Amt unter Beizug Kesslers aus der Schweiz und Vertreter deutscher Filmfirmen der Plan heran, Gustav Meyrink, den bekannten österreichischen Autor fantastischer Romane, ein Exposé für einen propagandistischen Spielfilm schreiben zu lassen. Der Film sollte «das deutsche Leben zeigen und zwar ausschliesslich von seiner modernen Seite».¹⁵⁶⁶ Die «suggestive Wirkung» der geplanten 100'000-Mark-Produktion verwirkliche sich, so Kessler weiter, in der Darstellung der modernen Ausdrucksformen wie «Architektur, Möbel, Toiletten, Tanz, Sport» als «freiheitlich, freudig und für das Auge schön». Indem jede Aufdringlichkeit vermieden werde und das rein sensationelle Moment in den Vordergrund trete, müsse das feindliche oder neutrale geradeso wie das deutsche Publikum «das Gefühl haben, dass es nur eine sehr spannende Handlung gesehen hat, und ganz nebenbei

1564 Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 10.7.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71940; Schreiben der Ufa, Berlin, vom 10.7.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71940; Schreiben der DLG, Berlin, vom 12.7.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71940.

1565 Schreiben von Ferdinand Carl von Stumm, Berlin, vom 26.7.1918, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71940; vgl. auch BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow / Zurek (Hg.) 1975, 73–87.

1566 Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 30.1.1918, an Gustav Meyrink, Starnberg, BArch, R 901, 71952; vgl. auch Auswärtiges Amt, Sitzungsprotokoll, Berlin, 15.11.1917, BArch, R 901, 71951.

einen Eindruck von der Kraft und Schönheit des deutschen Lebens gewinnen». Doch Meyrink zierte sich zunächst, wollte den Auftrag krankheits halber nicht annehmen. Da kam Kessler auf die Idee, ihm einen bezahlten Kuraufenthalt am Vierwaldstättersee in der Innerschweiz anzubieten. Im Frühjahr 1918 war das nach Ansicht Kesslers gelungene Kriminalfilm-Exposé fertig,¹⁵⁶⁷ entsprach aber den «gestellten Anforderung» in Berlin «in keiner Weise».¹⁵⁶⁸ Aus dem Film ist wohl nichts geworden.¹⁵⁶⁹

Zur gleichen Zeit entwickelten Kessler und Kiliani auch mit den beiden jungen Kunstschaffenden John Heartfield und George Grosz mehrere künstlerisch ambitionierte Filmideen, deren Ergebnisse ebenfalls der versteckten Propaganda dienen sollten, wie Jeanpaul Goergen in seiner umfassenden Untersuchung der erstaunlichen Zusammenarbeit amtlicher Propagandastellen mit linken Künstlern darlegt. Eines dieser Projekte zielte auf einen expressionistischen Film, der, so Kiliani, «unter der Maske der kosmischen und expressionistischen bzw. grotesken Dichtung» deutsche Propaganda betreiben sollte.¹⁵⁷⁰ Eine weitere Idee des Künstlerduos war ein humoristischer Trickfilm über die Landung der Amerikaner auf dem europäischen Kriegsschauplatz. Dies war der einzige Film, der fertiggestellt, in den letzten Kriegsmonaten aber nicht mehr aufgeführt wurde.

Von den 1917 unter amtlicher Kontrolle in Deutschland hergestellten Langspielfilmen oder Mischformen gelangten nur wenige ins Ausland. Anfang 1918 kamen zwei deutsche Produktionen, die dokumentarisches Material und fiktionale Elemente kombinieren, über Kesslers amtlichen Propagandaverleih auf den Schweizer Markt. HEIN PETERSEN, VOM SCHIFFSJUNGEN ZUM MATROSEN / HEIN PETERSEN ODER VOM SCHIFFSJUNGEN ZUM MATROSEN (DE 1917, BUFA) schildert das «Leben und Treiben auf einem Schul-Schiff».¹⁵⁷¹ DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS / DAS MÄDEL VOM MARS (DE 1917, Mars/im Auftrag des BUFA, Richard Otto Frankfurter/Georg Jacoby) verbindet Industriefaufnahmen (Krupp, Zeiss etc.) mit einer launigen Rahmenhandlung von drei Marsbewohnern auf

1567 Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 25.4.1918, an Richard Kiliani, Berlin, BArch, R 901, 71956.

1568 Schreiben von Ferdinand Carl von Stumm, Berlin, vom 26.7.1918, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71940.

1569 Vgl. auch Harmsen 2009, 151–157. Elsig hat Hinweise auf ein weiteres Projekt Kesslers im Bereich der Filmproduktion gefunden: Im Oktober 1917 habe Kessler an die Möglichkeit der Gründung eines Filmproduktionsunternehmens für 600'000 Franken in Zürich gedacht. Wie dringend oder fortgeschritten diese Überlegungen waren, bleibt unklar (Elsig 2017, 375).

1570 Richard Kiliani, Aktennotiz, Berlin, 22.11.1917, zit. in: Goergen 1999, 171. Im angeführten Beitrag von Goergen, dem letzten einer umfangreichen Reihe, finden sich die zentralen Erkenntnisse und bibliografischen Angaben aller zuvor erschienenen Arbeiten.

1571 Inserat, in: Kinema, 8/2 (12.1.1918), o. S.; vgl. auch Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 9.1.1918, BArch, R 901, 71952.

Erkundungstour in Deutschland (inkl. Besäufnis mit Münchner Bier). Der in enger Fühlung mit Amtsstellen produzierte Film¹⁵⁷² lief in der Schweiz ab Mitte Februar 1918. Ihm wurde von Kesslers Organisation nicht nur der schöne neue Titel DAS MÄDEL VOM MARS verpasst, der Streifen wurde auch inhaltlich überarbeitet. Im Allgemeinen gefielen HEIN PETERSEN und DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS Publikum und Presse, wie Kesslers Leute pflichtbewusst nach Berlin rapportierten.¹⁵⁷³ Doch die *Neue Zürcher Zeitung* durchschaute den neuartigen Ansatz im Propagandaschaffen: DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS «ist ein Versuch, Unterhaltung und Belehrung miteinander zu verbinden, eher noch, das Kino-Lustspiel in den Dienst der Propaganda zu stellen» und «will vor allem zeigen, dass Deutschland noch wohl lebt, isst und trinkt, promeniert, dass in seinen Betrieben überall fleissig gehämmert, gefeilt, gebohrt wird».¹⁵⁷⁴ Angesichts der schweizerischen Naturaufnahmen, die im gleichen Programm liefen, fragte der Rezensent ernsthaft, ob nicht auch Schweizer Sehenswürdigkeiten und Handwerk zu einem «Propaganda-Lustspiel» verbunden werden könnten.

Im Frühling 1918 kam mit DAS TAGEBUCH DES DR. HART / IM ZEICHEN DES ROTEN KREUZES (DE 1917/1918, PAGU/im Auftrag des BUFA, Paul Leni) eine eigentliche Spielfilmproduktion in die Schweiz, die gut vier Monate zuvor in Berlin uraufgeführt wurde.¹⁵⁷⁵ Das amtlich produzierte, in der schweizerischen Werbung aber nicht so angekündigte Werk¹⁵⁷⁶ erzählt von einem deutschen Kriegsarzt, der durch seine aufopfernde Tätigkeit an der Ostfront einem russischen Offizier und früheren Rivalen um die Gunst einer polnischen Grafentochter das Leben rettet. Am Schluss sind alle Gegensätze ausgeräumt und beide finden ihr Liebesglück. Deutschland erscheint im Film, der als Ausdruck der damaligen deutschen Polenpolitik zu sehen ist, als Freund eines «selbstständigen» polnischen Reichs.¹⁵⁷⁷ Die *Neue Zürcher Zeitung* bemängelte an der Produktion – Kessler hatte ihr durch die Abänderung des Titels und einiger Filmstellen¹⁵⁷⁸ einen humanitären Touch gegeben, um sie an die mutmasslichen Schweizer Befind-

1572 Goergen 1994, 134.

1573 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 7.1.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71952; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 18.2.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71953; Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 24.4.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71956.

1574 rr., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.2.1918, o.S.

1575 Inserat, in: *Kinema*, 8/17 (27.4.1918), 4.

1576 Inserat, in: *Nebenspalter*, 44/18 (4.5.1918), o.S.

1577 Baumeister 2003, 258; vgl. auch *Im Zeichen des Roten Kreuzes*, in: *Kinema*, 8/16 (20.4.1918), 6f.; Stiasny 2009, 85.

1578 Im ersten Akt wurde in eine Festszene nachweislich der Kurzfilm DER GLANZPUNKT DER SOMMERFESTE IN BADEN-BADEN / BLUMENKORSO IN BADEN-BADEN (DE 1917, BUFA) eingefügt.

lichkeiten anzupassen – die verharmlosende Darstellung des Kriegsleids. Es war der gleiche Rezensent, der auch diesen Film unter einen generellen Propagandaverdacht stellte. Diese Schweizer Filmbesprechung landete gleichermassen in Berlin.¹⁵⁷⁹

Einen weiteren deutschen Spielfilm mit vergleichbarem Produktionshintergrund sandten die Berliner Propagandastellen hingegen nicht in die Schweiz: Denn UNSÜHNBAR (DE 1917, PAGU/im Auftrag des BUFA, Georg Jacoby), ein Familiendrama um einen deutsche Interessen gefährdenden Streik, zielte mit seinem propagandistischen Appell an das nationale Gemeinschafts- und Pflichtgefühl auf rein innerdeutsche Verhältnisse.¹⁵⁸⁰

Die propagandistische Ausbeute in Bezug auf Spielfilme war auf deutscher Seite bescheiden. Doch für Frankreich und Grossbritannien sah die Sache nicht besser aus: L'ALSACE ATTENDAIT / L'ALSACE ATTENDAIT (FR 1917, Patrie/SCA, Henri Desfontaines), ein Drama über eine Greisin, die auf die Rückkehr des Elsass in den Schoss Frankreichs wartet, lief 1917 und 1918 in der Romandie als «Film officiel».¹⁵⁸¹ In der zweiten Hälfte des Jahres 1918 verbreitete die französische Propagandaorganisation in der Westschweiz mit LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE / LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE (FR 1918, SCA) zudem einen Film, der dokumentarische und Spielszenen vereint.¹⁵⁸² Die wenigen übrigen Spielfilmproduktionen, die in Frankreich von der SCA hergestellt wurden, waren, soweit ersichtlich, jedoch nie auf Schweizer Leinwänden zu sehen.¹⁵⁸³ Auch britische Propaganda Spielfilme kamen in der Schweiz in der Regel nicht zur Aufführung.¹⁵⁸⁴

1579 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 9.4.1918, BArch, R 901, 71955; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 4.5.1918, BArch, R 901, 71956; rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 5.5.1918, o.S.

1580 Stiasny 2009, 83, 87f. Auch JAN VERMEULEN, DER MÜLLER AUS FLANDERN (DE 1917, BUFA, Georg Jacoby) und DER ANTIQUAR VON STRASSBURG (DE 1918, National, Georg Victor Mendel), deren propagandistische Intention nach dem Geschmack des Auswärtigen Amts zu offensichtlich war, gelangten ausserhalb Deutschlands nicht zur Aufführung. Gegen DER ANTIQUAR VON STRASSBURG lancierten Westschweizer Zeitungen schon vor Fertigstellung des Films eine Kampagne: Der amtlich bestellte Propagandafilm rechtfertige das deutsche Terrorregime im Elsass. Aufgeschreckt durch die negative Presse, erstattete die deutsche Gesandtschaft Bericht an den Reichskanzler und verlangte nach Instruktionen (Schreiben der Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 4.9.1917, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71949; Georges-Léon Boll, La propagande pour l'Alsace-Lorraine en Allemagne, in: Gazette de Lausanne, 1.12.1917, o.S.; Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975; Georges-Léon Boll, En Alsace, in: Gazette de Lausanne, 12.4.1918, o.S.; Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 13.4.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71954).

1581 Inserat, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 23.11.1918, 9; vgl. auch Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 22.6.1917, 5; Gozillon-Fronsacq 2003, 144–150.

1582 Théâtre Lumen, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 27.11.1918, 11; Montant 1988, 1172.

1583 Véray 1995^b, 236f.

1584 Vgl. auch Reeves 1986, 116–132, 212–219; siehe Fussnote 1546.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich bei den amtlichen Propagandafilmen der Krieg führenden Staaten in aller Regel um nicht-fiktionale Filme handelte. Der Produktionshintergrund dieser Filme war dem Schweizer Publikum bekannt, wurde die Urheberschaft der Filme doch meist offen ausgestellt. Anzeigen und Plakate warben für «offizielle» Produktionen.¹⁵⁸⁵ *BRITAIN PREPARED / ENGLANDS MILITÄRMACHT / L'ANGLETERRE EST PRÊTE* (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House) zum Beispiel wurde in Schweizer Ankündigungen als offizieller Film beschrieben und an seiner Berner Erstaufführung nahm das diplomatische Korps Grossbritanniens teil, worüber die eingeladenen Medienvertreter öffentlich Bericht erstatteten.¹⁵⁸⁶ Auch die Schweizer Vorführkopien der französischen Kriegswochenschau *LES ANNALES DE LA GUERRE* nannten offen den amtlichen Urheber SCA.¹⁵⁸⁷ Zum einen sollten politische Überzeugungseffekte in einem offen politisierten Setting erfolgen, zum anderen war das amtliche Label eine Werbemassnahme, um neugieriges Publikum anzuziehen.¹⁵⁸⁸

Allerdings kaschierten die verschiedenen Krieg führenden Staaten auf einer organisatorischen Ebene den amtlichen Charakter ihrer propagandistischen Vertriebs- und Aufführstrukturen in der Schweiz. Dies geschah durch die Einsetzung schweizerischer Strohmänner und Tarnfirmen mit einigem Aufwand und teilweisem Erfolg.¹⁵⁸⁹ So wurde etwa Kesslers Büro in Bern ganz bewusst in einem Haus untergebracht, das nicht zur Gesandtschaft gehörte, und als im Januar 1918 in der Schweizer Presse (weitgehend den Tatsachen entsprechende) Gerüchte die Runde machten, wonach ein US-amerikanischer Propagandaverantwortlicher auf dem Weg in die Schweiz sei, wurden diese offiziell dementiert.¹⁵⁹⁰

1585 [Otto Baumberger]/Lichtspiele Metropol, *Die grosse Somme-Schlacht* [Plakat], Zürich/Bern, Februar 1917, Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_TMC_535, abgedruckt in: Giroud 2015, 373; *Au Grand Cinéma*, in: *La Semaine à Genève*, 8.5.1917, 8; Carl Moos/[Kino Palace], *Die 10te Isonzoschlacht* [Plakat], Zürich, Juni [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 22218, abgedruckt in: Elsig 2014^c, 97; Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 7.3.1918, 1.

1586 Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 21.7.1916, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71946; *Spectacles et concerts*, in: *La Tribune de Lausanne*, 28.7.1916, 3.

1587 Kaiserlich Deutsches Generalkonsulat, Bericht, Genf, 5.7.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967.

1588 Siehe Kapitel III.8.

1589 Siehe Kapitel III.2.

1590 Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 25.3.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71199; vgl. auch Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 14.5.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71956; *Deutsche Gesandtschaft, Aktennotiz*, Bern, 26.6.1919, BArch, R 901, 72692; Richard Kiliani, *Aktennotiz*, Berlin, [ca. 1919], BArch, R 901, 71970; siehe Kapitel III.2.

Daneben boten privatwirtschaftliche Akteure patriotische Dramen mit enormem Unterhaltungspotenzial an, die in der extremen Form des Hunnenfilms mit exzessiven Feinddarstellungen arbeiteten. In den Krieg führenden Staaten und in der Schweiz, vor allem in den französisch- und italienischsprachigen Landesteilen, wurden solche Dramen von der Kinowerbung als patriotisch-politische Werke angeboten und vom Publikum tendenziell auch so rezipiert.¹⁵⁹¹ Die deutsche Propaganda bekundete in der Schweiz grosse Mühe, den grotesk überzogenen Vorstellungen vom Kaiserreich als Land der Barbaren etwas entgegenzusetzen. Der Diskurs über das Hunnentum der Deutschen war etabliert und dermassen mächtig, dass in Filmen wie *THE BATTLE CRY OF PEACE* (ähnlich auch bei *FOOLISH WIVES*) das Böse nicht einmal mehr explizit benannt werden musste, der Bezug zu Deutschland aber dennoch verstanden wurde. Selbst gezielte deutsche Gegenmassnahmen wie die diplomatische Beschwerde gegen *THE BATTLE CRY OF PEACE* oder die Lancierung des gegen den Gräueldiskurs gerichteten Films *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE*¹⁵⁹² konnten in der öffentlichen Debatte leicht zum Zeichen deutschen Machtanspruchs und deutscher Arroganz geraten.¹⁵⁹³

Im Laufe des Jahres 1917 begannen sich die Propagandastellen in Deutschland, Frankreich und in Grossbritannien¹⁵⁹⁴ auf den Gedanken einzulassen, dass neben den dokumentarischen auch fiktionale Formen quasi versteckt für die Filmpropaganda genutzt werden könnten. Auf medialer Ebene ging es dabei einerseits um ein Verbergen persuasiver Impulse in der unterhaltenden Fiktion. Was die Organisationsstrukturen anbelangt, sollte andererseits auch zunehmend die amtliche Produktionsurheberschaft verschleiert werden. Konkrete Umsetzungsversuche auf diesem neuen Weg gediehen in den drei Staaten (teils in Zusammenarbeit mit kommerziellen Firmen) bis Kriegsende allerdings nicht sonderlich weit. Im staatlichen Propagandaschaffen blieben fiktionale Filme, deren offizieller Charakter jedoch nicht immer verschwiegen wurde oder werden konnte, eine absolute Ausnahme.

Im Berliner BUFA und in der deutschen Branchenpresse plädierten ab Herbst 1917 Stimmen dafür, anstelle einer direkt auf Belehrung aus-

1591 Siehe Kapitel III.8.

1592 Siehe Kapitel III.4.

1593 Dieser Teufelskreis existierte auch im Bereich der nicht-filmischen Propaganda und auf internationaler Ebene, wie Horne und Kramer darlegen: Die Gräuelpopaganda sei für die Deutschen «ein fast unüberwindliches Hindernis» gewesen, denn in hochgradig politisierten Kontexten hätten deutsche Selbstrechtfertigungen und Gegenanschuldigungen die Vorstellung von der «dämonischen Natur des Feindes» nur bestätigt; ausserdem habe das grundlegende Problem der Negativwahrnehmung Deutschlands, die tatsächliche Härte der deutschen Kriegsführung, vor der Weltöffentlichkeit kaum propagandistisch geschönt werden können (Horne/Kramer 2004, 377, 436, vgl. auch 380–385).

1594 Vgl. auch Reeves 1986, 116–132, 212–219).

gerichteten ‹primären› Filmpropaganda verstärkt eine unterhaltende, unterschwellige und ihren Vorsatz verbergende ‹sekundäre› Propaganda mit ‹Tendenzdramen› ins Auge zu fassen, wie Stiasny darlegt.¹⁵⁹⁵ Zentrale Akteure, unter ihnen Richard Kiliani von der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amts, verwiesen dabei auf die angeblich überlegene Feindpropaganda beispielsweise des französischen Kriegsdramas *MÈRES FRANÇAISES* und sahen sympathische und zugkräftige deutsche Spielfilme auch als Türöffner für Beiprogramme mit expliziteren Propagandainhalten.¹⁵⁹⁶

Bei der Konzeption und ansatzweisen Realisierung versteckter Filmpropaganda spielte in Berlin 1917 und 1918 die öffentliche Rezeption der französischen und US-amerikanischen, aber auch der eigenen deutschen Spielfilme durch das schweizerische Publikum und die Presse eine zentrale Rolle. Hunnenfilme wie *THE BATTLE CRY OF PEACE*, deren öffentliche Verbreitung die deutsche Seite in der Schweiz intensiv bekämpfte, wurden genau analysiert. Exzessive Feindbilder sollten in den eigenen Produktionen allerdings nicht zur Anwendung gelangen. Der neutrale Staat an der Südgrenze Deutschlands, in dem das Auswärtige Amt ein dichtes Beamtennetz unterhielt und die Möglichkeit bestand, feindliche Filme aufzukaufen, funktionierte in der Kriegszeit (und danach) als eine Art Testmarkt, auf dem neueste Entwicklungen der Konkurrenz beobachtet und eigene filmische Propagandastrategien für das nahe und ferne Ausland (und später der kommerzielle Wert von Produktionen)¹⁵⁹⁷ erprobt und optimiert werden konnten.¹⁵⁹⁸ Von der Schlüsselposition der Schweiz zeugt nicht zuletzt die direkte Involvierung Harry Graf Kesslers in verschiedene Etablierungsversuche der neuartigen, spielфильmbasierten Propagandaform.

Staat und Militär hegten schliesslich auch den Wunsch, die im Verborgenen mit amtlichen Geldern mitbegründete Ufa möge propagandistische Spielfilme herstellen. Diese Hoffnung erfüllte sich vorerst bekanntlich nicht.¹⁵⁹⁹ Erst in den 1930er-Jahren sollten unter veränderten politischen Umständen solche Konzepte reaktiviert und auf breiter Front umgesetzt werden.¹⁶⁰⁰

1595 Stiasny 2009, 32–34, 83–88.

1596 Richard Kiliani, Denkschrift: Unsere Filmpropaganda in der Schweiz, [Berlin], 28.3.1918, BArch, R 901, 71975; vgl. auch BUFA, Der Propagandafilm und seine Bedingungen und Ziele, Berlin, [Herbst 1917], abgedruckt in: Bredow/Zurek (Hg.) 1975, 73–87; Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975; Mühl-Benninghaus 2004, 301.

1597 Vgl. auch Richard Kiliani, Aktennotiz, Berlin, [ca. 1919], BArch, R 901, 71970.

1598 Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975; siehe Kapitel III.1 und III.2.

1599 Siehe Kapitel III.2.

1600 Korte 1998, 76–82.



III.6 Filmische Darstellungen von Kriegsgefangenschaft, Internierung und Flucht

Militärischen Erfolg filmisch darzustellen war nicht unproblematisch. In den von amtlichen Stellen produzierten Propagandafilmen finden sich, wie im nicht-fiktionalen Filmschaffen zur Zeit des Ersten Weltkriegs im Allgemeinen, sehr selten visuell überzeugende Darstellungen, die im Filmbild und mittels präziser Montage beispielsweise das Vorrücken von Truppen präsentieren. Auf ein motivisches Hilfsmittel, das die Dynamik des Kriegs zwar nicht primär mit medienspezifischen Möglichkeiten umsetzt, Erfolg und Verluste im Kampf aber wie kein anderes prägnant zum Ausdruck zu bringen vermochte und extrem verbreitet zur Anwendung gelangte, möchte ich hier im Detail eingehen. Es wird sich dabei zeigen, dass Abwandlungen dieses Motivs auch im neutralen Kontext politisch wirksam werden konnten.

Um Kampferfolge im Bewegtbildmedium visuell umzusetzen – also jenseits von textbasierten Behauptungen in Filmankündigungen, Filmtiteln oder Zwischentiteln –, gelangte im nicht-fiktionalen, oft propagandistisch motivierten Kriegsfilmschaffen eine kleine Auswahl spezifischer Bildmotive und filmischer Strategien zur regelmässigen Anwendung. Werke wie *LE TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ PAR LA RETRAITE ALLEMANDE EN MARS 1917* / *LES TERRITOIRES FRANÇAIS LIBÉRÉS: LES ATROCITÉS ALLEMANDES DANS LES DÉPARTEMENTS ENVAHIS* (FR 1917, SCA) oder *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* / *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* (FR 1917, SCA) nutzten animierte Terrainmodelle oder Karten zur Veranschaulichung der Feuerwirkung französischer Artillerie und der errungenen Geländegewinne.

Neben Aufnahmen von eroberten Stellungen und Ortschaften (*LE TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ* kann wiederum als Beispiel gelten) war auch die Zurschaustellung von erbeutetem oder zerstörtem gegnerischem Kriegsgerät sehr verbreitet. Bereits in der Antike hatte die öffentliche Präsentation von *spolia* anlässlich von Triumphzügen oder in Abbildungen als gängige Siegesgeste funktioniert.¹⁶⁰¹ Und in moderner Zeit kam diese Praxis selbst im noch jungen Medium Film deutlich vor dem Ersten Weltkrieg auf. Während des Italienisch-Türkischen Kriegs 1911–1912 erschienen etwa italieni-

1601 Hölkeskamp 2004, 176; Zanker 2009, 231.

◀ **34–35** Ein privilegierter Blick auf das Kriegselend – Der Film *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* (CH 1918) funktionierte als propagandistische Anklage gegen Deutschland und diente zugleich nicht nur der nationalen Selbstvergewisserung im Zeichen einer humanitären Schweiz, sondern auch der Befriedigung populärer Schaulust.

sche Aktualitätenfilme wie *DAL TEATRO DELLA GUERRA ITALO-TURCA (DAI NOSTRI INVIATI SPECIALI): 19A SERIE (IT 1912)*, die Aufnahmen erbeuteter türkischer Kanonen enthalten. Vergleichbare fotografische Bilder aus italienischer Quelle zirkulierten zur gleichen Zeit auf Ansichtskarten oder wurden – mitunter in der Schweiz – von der illustrierten Presse abgedruckt.¹⁶⁰² Im Ersten Weltkrieg zeigten die amtlichen Filme dann beispielsweise dem Feind abgenommene Rüstungsprodukte – vorzugsweise solche der Spitzenklasse, zu der grosskalibrige Artillerie, Panzer oder Flugzeuge zählten.¹⁶⁰³

In ähnlicher Manier wurden gegnerische Uniformbestandteile genutzt, indem sie in oft herabwürdigender Weise zur filmischen Darstellung gelangten. Die charakteristische deutsche Pickelhaube eignete sich dafür natürlich ausgezeichnet. In einem Sujet der amtlichen Wochenschau *PICTORAL NEWS (OFFICIAL) / WAR OFFICE OFFICIAL TOPICAL BUDGET 375-1 (GB 1918, Topical Film Company/im Auftrag des Ministry of Information)* über die Eroberung Cambrais albern etwa britische Soldaten, Zylinder und Pickelhaube tragend, auf einem Autowrack herum.

Kriegsgefangene als Trophäe

Eine weitere, verwandte Propagandastrategie zur Inszenierung kriegerischer Fortune waren Abbildungen von Kriegsgefangenen. Hier wurde nicht das erbeutete Kriegsgerät des Gegners, sondern der «erbeutete» Gegner selbst als Trophäe ins Bild gesetzt. Bilder von Kriegsgefangenen, die ja als «Verluste» der Gegenpartei begriffen werden konnten, ersetzten gleichsam die für die Kriegsmoral problematischen Aufnahmen von Gefallenen, die nur sehr selten im Kino zu sehen waren.¹⁶⁰⁴ Ein Vorteil von Kriegsgefangenenendarstellungen war auch, dass sie bequem vom Kampfgebiet entfernt aufgenommen werden konnten.

Zeitungsmeldungen über die Anzahl in Gefangenschaft geratener Soldaten sowie Fotografien und Filmbilder von Kriegsgefangenen erlangten eine weite Verbreitung. Vom italienischen Kriegsschauplatz beispielsweise waren in der Schweiz Ansichtskarten österreichisch-ungarischer Provenienz mit Abbildungen italienischer Gefangener in Umlauf¹⁶⁰⁵ und die *Schweizer Illustrierte Zeitung* publizierte im November 1917 mindestens drei

1602 Von den Italienern eroberte türkische Kanonen, in: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 1/3 (20.1.1912), 6.

1603 Ein eindrückliches Beispiel ist *DIE SCHLACHT ZWISCHEN AISNE UND MARNE / SCHLACHT ZWISCHEN AISNE & MARNE (DE 1918, BUFA)* (siehe Kapitel III.3).

1604 Siehe Fussnoten 1729 und 1880.

1605 Ed. Frank, Laibach: *Vom italienischen Kriegsschauplatz: Gefangene und verwundete Italiener im Schlosskastell [Ansichtskarte]*, 1916, Ljubljana, Bildarchiv der ETH-Bibliothek, Zürich, Fel_027016-RE.

entsprechende Fotografien.¹⁶⁰⁶ Die Illustrierte wurde mit diesen für Propagandazwecke geschaffenen Aufnahmen wohl aus offizieller Quelle versorgt. Darauf deutet der Umstand hin, dass eine der Fotografien eine spektakuläre Situation zeigt, die im gleichen Augenblick aus leicht versetzter Perspektive auch von den Kameras des deutschen BUFA eingefangen wurde: Im ersten Teil des Films *DIE 12. ISONZOSCHLACHT / DER DURCHBRUCH AM ISONZO* (DE 1917, BUFA) ist nach einem Zwischentitel, «Während unsere Truppen kaltblütig vorgehen, kommen ihnen die aus dem Feuerbereich angstvoll flüchtenden Italiener entgegen», zu sehen, wie zahlreiche entwaffnete italienische Soldaten aus der Kampfzone auf die Kamera zu rennen. Fotograf und Kameraleute standen für die Aufnahmen der flüchtenden Italiener nur wenige Meter voneinander entfernt und müssen in Absprache mit den lokalen militärischen Befehlshabern gezielt an dieser Stelle platziert worden sein. Einige Sekunden später präsentiert der Film dann noch den Zwischentitel «Gefangene über Gefangene!» und Einstellungen mit Kolonnen von Italienern, die in Kriegsgefangenschaft geraten sind.

Bildliche Darstellungen von Kriegsgefangenen waren ein Standardmittel der Filmpropaganda. Alle Konfliktparteien bedienten sich ihrer in zahlreichen amtlichen Produktionen, sei es thematisch fokussiert in einem einzelnen Wochenschaubeitrag oder einem kurzen Aktualitätenfilm über Kriegsgefangene, sei es als Element einer umfassenderen Argumentationskette in einem längeren Aktualitätenfilm. Von dieser zweiten Möglichkeit machte etwa bereits *THE BATTLE OF THE SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME* (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) Gebrauch. Der Film enthält eine Sequenz, die auf die faire Behandlung der Kriegsgefangenen abhebt und britische Soldaten zeigt, die festgenommenen Deutschen zu trinken geben und Zigaretten anbieten.¹⁶⁰⁷ Der Filmschluss setzt jubelnden britischen Soldaten eine grosse Anzahl deutscher Kriegsgefangener entgegen, die im Zwischentitel als «less fortunate» bezeichnet werden und unter Bewachung Bahnwaggonen besteigen. Der österreichisch-ungarische Propagandafilm *DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO* (Ö-U 1917, Sascha) endet auf vergleichbare Weise und in ebenso

1606 Die ersten tausend italienische Gefangene von der Isonzo-Front, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/45 (10.11.1917), 602; Italiener springen aus ihren Stellungen, um sich zu übergeben, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/45 (10.11.1917), 608; Gefangene Italiener werden durch ihre eigenen Schützengräben zurückgebracht, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/46 (17.11.1917), 620.

1607 Genau diese Szene stiess dem französischen Pazifisten Romain Rolland übel auf. Er sah *THE BATTLE OF THE SOMME* in der Schweiz und erachtete den Film als geschmackloses Propagandamachwerk (Romain Rolland, Tagebucheintrag, 29.5.1917, abgedruckt in: Rolland 1952, 1206–1212, hier 1207; siehe Kapitel III.8).

spöttischem Tonfall. Nachdem Kolonnen italienischer Kriegsgefangener an der Kamera vorbeigezogen sind, ist in einer der letzten Einstellungen des Films, welche die schwindende Kampfkraft des Gegners suggerieren, ein italienischer Soldat in Nahaufnahme zu sehen. Pfeife rauchend lacht er in die Kamera: «Per me la guerra é finita. (Für mich ist der Krieg zu Ende)».¹⁶⁰⁸

Die visuelle Darstellung von Kriegsgefangenen, die als «Verlierer» gebrandmarkt der Gegenseite voll und ganz ausgeliefert waren, konnte in neutralen Staaten eine delikate Angelegenheit sein und zu kontroversen öffentlichen Auseinandersetzungen führen, wie die Berner Kino-Affäre zeigt.¹⁶⁰⁹ Doch wie genau waren solche Gefangenaufnahmen filmästhetisch umgesetzt? Schauen wir uns den mutmasslichen Auslöser des Berner Skandals, den einaktigen fünften Teil des Aktualitätenfilms *SÉRIE SPÉCIALE / SPEZIAL-AUFNAHMEN* (FR 1914?, Gaumont), genauer an, fällt zunächst auf, dass in der einzigen, in Paris überlieferten Kopie die Zwischentitel fehlen. Das ist bei nicht-fiktionalen Filmen aus den 1910er-Jahren nichts Aussergewöhnliches. Mögliche Gründe hierfür sind, dass das Originalmaterial ohne die eingeklebten Zwischentitel ins Archiv gelangte oder dass es in den folgenden Jahrzehnten wiederverwendet und umgeschnitten wurde. Zudem ist bei der fraglichen Kopie auffällig, dass das Bildmaterial sehr heterogen ist. Es wurde an unterschiedlichen Orten aufgenommen, zeigt unterschiedliche Tätigkeiten von Kriegsgefangenen ohne narrativen Zusammenhang und auch die fotografische Qualität ist uneinheitlich.¹⁶¹⁰ Dabei ist interessant, dass die Aufnahmen verschiedene und auch gegensätzliche visuelle Inszenierungsstrategien hinsichtlich von Kriegsgefangenschaft zur Anwendung bringen. Aus den Bildern der *SÉRIE SPÉCIALE* lässt sich ein eigentlicher Katalog von motivischen oder ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten ableiten: Es werden lange Kolonnen von

1608 Siehe Kapitel III.7.

1609 Siehe Kapitel III.3.

1610 Diese Heterogenität in Betracht ziehend, wäre es möglich, dass es sich bei der Kopie von *SÉRIE SPÉCIALE* (Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen) nicht um einen historischen Film aus den ersten Kriegsjahren handelt, sondern um nachträglich kompiliertes Filmmaterial. Ich tendiere jedoch dazu, die vorliegende Kopie als einen in seiner historischen Struktur unveränderten Film anzusehen, der sich aus einzelnen (an unterschiedlichen Orten entstandenen) Ansichten zum typischen Alltag in einem Kriegsgefangenenlager zusammensetzt. Ausserdem fallen bei der überlieferten Archivkopie mehrere inhaltliche Übereinstimmungen mit den vorhandenen Unterlagen über den in Bern gezeigten Film auf (Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 22.8.1915, 8; Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 26.9.1915, 8). Beispielsweise verteidigte die am Streit beteiligte Französin ihre lautstarken Äusserungen über die «Boches» im Kino damit, dass sie erwartete habe, «junge badende Franzosen» zu sehen zu bekommen, die «auf dem Programm standen». Stattdessen habe der Film dann deutsche Kriegsgefangene gezeigt. Dass die *SÉRIE SPÉCIALE* Aufnahmen von nackten Gefangenen enthält, könnte das behauptete Missverständnis erklären (Rollier, Einvernahmeprotokoll, Bern, 8.10.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371).

Kriegsgefangenen teils in Aufsicht vorgeführt, wobei Kamaschwenks ihre grosse Anzahl betonen. Die Kriegsgefangenen werden herumkommandiert und von Soldaten mit aufgefanztem Bajonett bewacht; der Reihe nach betreten sie einen mit Stacheldraht umzäunten Bereich eines Gefangenenlagers; sie müssen arbeiten, tragen eine schwere Metallplatte. Eine ungewöhnliche Aufnahme zeigt einen einzelnen deutschen Soldaten in oval maskierter Nahaufnahme ruhend an einem Gewässer stehen; in der zweiten Porträteinstellung wird sogar mit Gegenlichteffekten auf dem Wasser gearbeitet, die der Aufnahme einen idyllischen Anschein verleihen. Durch eine derartige Ästhetisierung und den Fokus auf ein einzelnes Individuum heben sich diese Einstellungen von den übrigen deutlich ab. Dann wiederum präsentiert der Film Aufnahmen von nackten Gefangenen bei der Desinfektion, die tendenziell herabwürdigend gewirkt haben müssen. Und schliesslich wird als Symbol für die vorbildliche medizinische Versorgung von Kriegsgefangenen eine Krankenstation ins Bild gesetzt.

Die hier ersichtlichen Inszenierungstendenzen finden sich verbreitet auch in anderen Filmen:¹⁶¹¹ Zunächst kann zwischen Aufnahmen mit einer tendenziell versöhnungsbereiten Grundstimmung und solchen mit einer feindlichen Atmosphäre unterschieden werden. Die wenn auch nicht intentionslosen, so doch versöhnlich anmutenden Gefangenen Szenen aus *THE BATTLE OF THE SOMME* habe ich erwähnt. Und *LA GUERRE ANGLAISE*, eine für das neutrale Ausland überarbeitete Version von *SONS OF OUR EMPIRE* (GB 1917, Topical Film Company/im Auftrag des WOCC),¹⁶¹² präsentierte in Text und Bild deutsche Gefangene, die «freiwillig bei der Bergung von Verwundeten» helfen. (Für den britischen Heimmarkt war die Schwerpunktsetzung bei diesen Aufnahmen allerdings genau umgekehrt; in den Zwischentiteln der Originalversion war von Freiwilligkeit nicht im Geringsten die Rede: «Prisoners being brought in, help to carry our wounded.») In der Darstellung von Kriegsgefangenen in gewissem Sinne wohlwollend war auch der Film *DIE ERSTEN AUFNAHMEN AUS DER SCHLACHT IM WESTEN / DER ERSTE FILM DER GROSSEN ENTSCHEIDUNGSSCHLACHTEN IM*

1611 Bei den Gefangenenfotografien, die in schweizerischen Illustrierten erschienen, zeigt sich ebenfalls eine grosse inszenatorische Bandbreite (Sammelplatz der deutschen Gefangenen, in: *Mars*, 70 [September 1916], 4; Dorchester: Ein Gefangener mit seinem Liebling: Kaninchen, in: *Illustrierte Rundschau*, 1/6 [März 1918], 15; Von den Engländern in den letzten Kämpfen vor dem Waffenstillstand gefangene Deutsche, in: *Mars*, 179 [Dezember 1918], 12). Der Fotohistoriker Anton Holzer beschreibt in seiner Untersuchung über Propagandafotografien aus der Donaumonarchie sehr ähnliche Darstellungsweisen von Kriegsgefangenen (Holzer 2007, 166–189).

1612 Die im Imperial War Museum überlieferte Kopie von *LA GUERRE ANGLAISE* enthält französische und deutsche Zwischentitel. Diese Version kommt der in der Schweiz vorgeführten Fassung sicherlich sehr nahe. Aufführungen des Films können jedoch nur für die Westschweiz nachgewiesen werden.



36 DIE ERSTEN AUFNAHMEN AUS DER SCHLACHT IM WESTEN (DE 1918)

WESTEN (DE 1918, BUFA). Der Streifen zeigt in seinen letzten Einstellungen am Boden ruhende, einigermassen zufriedene britische Soldaten, die in recht naher Kadrierung mit einem Hundewelpen für die Kamera posieren.

Eine entgegengesetzte Darbietungsstrategie findet sich in *LES ANNALES DE LA GUERRE N° 33* (FR 1917, SCA). Ein Sujet dieser Wochenschau über die für Frankreich siegreiche Schlacht an der Aisne vom Oktober 1917 endet mit einem langsamen Panoramascwenk aus erhöhter Perspektive auf ein mehrhundertköpfiges Heer deutscher Kriegsgefangener. Die Männer stehen eingepfercht in einem Gehege; vor dem hohen Stacheldrahtzaun patrouilliert ein mit Gewehr und Bajonett bewaffneter Franzose. Das reale Machtgefälle zwischen den eigenen Truppen und dem gefangenen Gegner ist hier und in vergleichbaren Fällen direkt ins Filmbild eingeschrieben.¹⁶¹³ Abgesehen von den bereits angesprochenen Kommentaren, die mitunter in spöttischem Ton auf die vermeintliche Schwäche oder Ängstlichkeit des Gegners hinwiesen,¹⁶¹⁴ übten sich die Filme des Ersten Weltkriegs zuweilen

1613 Mit dem in der Bildgestaltung zum Ausdruck gebrachten Machtgefälle nehme ich einen Gedanken von Holzer auf (Holzer 2007, 174).

1614 Ein weiteres Beispiel ist ein österreichisch-ungarischer, im amtlichen Kontext entstandener Film zu den Kämpfen an der italienischen Front. Das unidentifizierte Werk vom Sommer 1915 zeigt italienische Kriegsgefangene, nach österreichischer Darstellung in

auch in grober Diffamierung oder in Rassismus. Die Grossproduktion *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME* (DE 1916/1917, BUFA) beschreibt alliierte Soldaten, darunter – in halbnahe Einstellung hervorgehoben – solche aus den afrikanischen Kolonien, in ironisch gemeintem Ton als «die weissen und farbigen Träger der Kultur».¹⁶¹⁵

Im Filmbereich finden sich jedoch keine Beispiele, die so weit gingen wie die auf amtlichem oder kommerziellem deutschem Bildmaterial basierende und in der Schweiz verkaufte Ansichtskarte, die angeblich in Belgien gefangene *Francs-tireurs* (französische oder belgische Partisanen) zeigt.¹⁶¹⁶ Auf deutscher Seite waren Kriegsverbrechen oder das rücksichtslose Besatzungsregime häufig durch vorgebliche Angriffe irregulärer Kämpfer legitimiert worden. Die Ansichtskarte präsentiert im Bild einige verwarlost wirkende Personen in Zivilkleidern. Eine Texttafel im Schaukasten der Photo- und Karten-Centrale an der Zürcher Bahnhofstrasse, wo die Postkarte angeboten wurde, behauptete, dass es sich bei der auf der Karte mit Kreuz markierten Person um einen belgischen Priester handle, der vierzig mehrheitlich verwundete Deutsche umgebracht habe und darum vor Ort exekutiert wurde.¹⁶¹⁷

Unabhängig vom versöhnlichen oder herabsetzenden Anklang der filmischen Aufnahmen ist die Betonung der grossen Anzahl der gefangenen

der Schweizer Branchenpresse, als «[m]agere Burschen, die scheu nach rechts und links blicken und neben unseren Soldaten [...] einen recht kläglichen Eindruck machen» (Eine Filmvorstellung im Kriegsarchiv, in: *Kinema*, 5/29 [24.7.1915], 6f., hier 7).

- 1615 Auch die deutsche Propagandaillustrierte in der Schweiz mit dem Titel *Illustrierter Kriegs-Kurier* äusserte sich immer wieder abschätzig über dunkelhäutige Angehörige der französischen Armee (Die französische Kolonialarmee, in: *Illustrierter Kriegs-Kurier*, 1/1 [Oktober? 1914], o. S.; Französische Kriegsgefangene, in: *Illustrierter Kriegs-Kurier*, 1/15 [Februar? 1915], 238; Farbige Hilfsvölker an der französischen Front, in: *Illustrierter Kriegs-Kurier*, 3/23 [18.3.1917], 268). Genau auf diese Stossrichtung deutscher Propaganda reagierten die französischen Stellen, denen kolonialer Rassismus ebenfalls nicht fremd war, indem sie darüber diskutierten, in den eigenen, im neutralen Ausland aufgeführten Filmen keine Aufnahmen afrikanischer Soldaten mehr zu zeigen. Es sollte nämlich dem von deutscher Seite geförderten Eindruck vorgebeugt werden, Frankreich habe zur Aufrechterhaltung seiner Kampfkraft die Rekrutierung von Kolonialtruppen nötig (Véray 1995^b, 43).
- 1616 Einen Beitrag zur Sabotagetätigkeit von *Francs-tireurs* hinter der Front enthält die *MESSTER WOCHE* 1915, No. 9 (DE 1915, Messter).
- 1617 Katholische Priester spielten in den deutschen Ängsten vor *Francs-tireurs* eine zentrale Rolle und zahlreiche Geistliche wurden von den deutschen Truppen umgebracht. Diese Ansichtskarte sollte solche Kriegsverbrechen, die öffentlich diskutiert wurden, durch (falsche) Gegenanschuldigungen herabmindern (Horne/Kramer 2004, 158, 237, 392–408; vgl. auch *Prêtre français fusillé*, in: *Feuille d’Avis de Lausanne*, 28.9.1914, 8; *Prêtres français fusillés*, in: *Feuille d’Avis de Lausanne*, 17.10.1914, 4; *Un long cri d’horreur*, in: *Feuille d’Avis de Lausanne*, 22.10.1914, 16). Die belgischen diplomatischen Dienste in der Schweiz beschwerten sich beim Eidgenössischen Politischen Departement über die Ansichtskarte (Polizeikorps des Kantons Zürich, Spezialrapport, Zürich, 5.10.1914, BAR, E2001A#1000/45#798*).

genommenen Feinde in den allermeisten Produktionen zentral. Zwischentitel wie in *LES ANNALES DE LA GUERRE* n° 33 nennen hohe Gefangenenzahlen: «Résultat: 11.157 prisonniers, dont 237 officiers, 180 canons». Und Filmbilder zeigen immer wieder schier endlose Kolonnen oder bildfüllende Menschenmassen.

Vorläufig zusammenfassend können drei Funktionen von filmischen (und fotografischen) Gefangenenaufnahmen auseinandergehalten werden. Erstens fungierten die Bilder gegnerischer Kriegsgefangener zugleich als visueller Beweis und als Symbol des eigenen militärischen Erfolgs respektive der Schwäche und Verluste des Gegners. Hierbei hatten solche Aufnahmen für das Heimpublikum in den Krieg führenden Ländern einen beruhigenden Effekt: Anders als bei Aufnahmen von Gefallenen oder Verwundeten konnten Zuschauer ihre militärdienstleistenden Angehörigen, denen prinzipiell ja das gleiche Schicksal widerfahren konnte, zumindest in Sicherheit wähen.

Zweitens befriedigten die Bilder im populären Unterhaltungskontext einer Kinovorstellung auch gewisse Schaubedürfnisse.¹⁶¹⁸ Sowohl für kommerzielle als auch für staatliche Produzenten von Aktualitätenfilmen waren Publikumserwartungen nicht unerheblich. Die visuelle Faszination von Ansichten des sonst nur in Textmedien beschriebenen Gegners sowie von Militärangehörigen aus «exotischen» Ländern mit ihren eigentümlichen Uniformen sollte nicht unterschätzt werden. Immerhin schrieb das Kino in seinen Anfängen die Tradition von Völkerschauen im Medium des Bewegtbildes fort und ermöglichte seinem in Fernreisen damals unerfahrenen Publikum exklusive Blicke auf das «Fremde». Der so gear-tete Unterhaltungs- und scheinbare Informationswert von Kriegsgefangenendarstellungen dürfte erheblich gewesen sein und gleichzeitig auch Zuschreibungen von Andersartigkeit oder Minderwertigkeit reproduziert haben.

Drittens konnte mit Aufnahmen vorbildlich betreuter Kriegsgefangener bestimmten Anfeindungen der Gegenpartei entgegengetreten werden.¹⁶¹⁹

Insbesondere Deutschland sah sich immer wieder mit Propagandaaktionen der Alliierten konfrontiert, die dem Kaiserreich, wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt, eine jedes Mass übersteigende Unmenschlichkeit

1618 Vgl. auch Dreesbach 2005, 316 f.

1619 Kenneth Steuer verweist darauf, dass es bei Propagandaschriften, welche die Lebensbedingungen in Kriegsgefangenenlagern als vorbildlich schilderten, auch darum gegangen sei, vor dem Hintergrund des völkerrechtlichen Gegenseitigkeitsprinzips die Bedingungen der eigenen Soldaten in den feindlichen Lagern zu verbessern (Steuer 2014, 160).

in der Kriegsführung unterstellten. Im Sommer 1916 lief in der Schweiz mit *BRITAIN PREPARED / ENGLANDS MILITÄRMACHT / L'ANGLETERRE EST PRÊTE* (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House) der erste lange und aufwendig produzierte Kriegsaktualitätenfilm. Als Reaktion auf dieses Ereignis schrieb der deutsche Gesandte Gisbert von Romberg aus Bern an seine Berliner Vorgesetzten, es sei zu prüfen, «ob nicht auch unsererseits etwas ähnliches unternommen werden sollte».¹⁶²⁰ In einer Zeit, als sich die Krieg führenden Staaten erst langsam daran machten, eigene Produktionsstrukturen aufzubauen, hiess es in Rombergs Bericht weiter:

Filme, die die deutsche Heeresmacht verherrlichen, haben wir nun allerdings nicht nötig. Die deutschen Propagandafilms müssen sich vielmehr mit den Gebieten deutscher Kriegstätigkeit befassen, die im neutralen Ausland nicht bekannt oder falsch dargestellt sind. Diese Gebiete sind: 1.) Die Behandlung der Kriegsgefangenen, 2.) Die Lebensmittelorganisation, 3.) Behandlung, Verwaltung, Fürsorge u.s.w. in den besetzten Gebieten.

Der hier angeregte «grosse Film in mehreren Teilen» sollte bildlich etwa zur Darstellung bringen, wie verwundete Kriegsgefangene «durch deutsche Krankenpfleger sorgsam geführt» werden. Ausserdem sollte das Werk «hygienische Einrichtungen» präsentieren sowie «Spiel- und Theatereinrichtungen, Kantinen», «verschiedene Arbeiten der Gefangenen», «Gefangenen-Typen» und «mohamedanische Gefangene, Moscheen etc.».¹⁶²¹ Wenn auch einige Aspekte dieses Grundsatzpapiers aus der Schweiz bald schon überholt waren, waren die konzeptionellen Überlegungen zur filmischen Darstellung von Kriegsgefangenen doch helllichtig, blieben lange aktuell und fanden ihren Weg in die Produktionspraxis.¹⁶²²

1620 Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 21.7.1916, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71946. Ich danke Martin Loiperding für den Quellenhinweis.

1621 Wenige Monate später erschienen übrigens die zwei amtlichen Filme *BEYRAMFEST IM MOHAMMEDANER-GEFANGENENLAGER IN WÜNSDORF (BEI ZOSSEN) / BEYRAMFEST IM MOHAMMEDANERLAGER (DE 1916, Militärische Film- und Photostelle)* und *BILDER AUS DEM MOHAMMEDANISCHEN GEFANGENENLAGER (HALBMONDLAGER) IN WÜNSDORF (BEI ZOSSEN) / MOHAMMEDANER IM GEFANGENENLAGER (DE 1916, Militärische Film- und Photostelle)*, die dann auch in der Schweiz gezeigt wurden (Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 13.9.1917, BArch, R 901, 71950).

1622 Vgl. auch Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Bern, 14.7.1917, BArch, R 901, 71949; Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 3.12.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71951. Ob die 1915 in Deutschschweizer Städten abgehaltenen und von Bild- und Filmprojektionen begleiteten Vorträge von Pfarrer Charles Correvon über die Gefangenenlager in Deutschland, wie von der Westschweizer Presse behauptet, tatsächlich einen propagandistischen Hintergrund hatten, ist unklar. Jedenfalls schilderte der Geistliche die Bedingungen in den Lagern unter den gegebenen Umständen als positiv (siehe Fussnote 448). Gegen die deutsche Propaganda

Als in den Monaten vor und nach dem Waffenstillstand im November 1918 die gegen Deutschland gerichtete Propaganda über die Misshandlung von Kriegsgefangenen verstärkt und in Berlin die Wichtigkeit der Gefangenenfrage hinsichtlich der Friedensverhandlungen im Jahr 1919 erkannt wurde, entstand der konkrete Plan, «durch Aufnahmen in unseren Gefangenenlagern [...] Propaganda zu machen» und den angestrebten Film von der Schweiz aus international zu lancieren.¹⁶²³ Der privat im Filmhandel sowie für den Reichskommissar für Aus- und Einfuhrbewilligungen tätige Berliner Otto Schmidt beauftragte im Dezember 1918 als «Treuhänder für das Auswärtige Amt» eine gewisse Marta Kopf mit der Herstellung einer solchen Produktion.¹⁶²⁴ Kopf war von Geburt Schweizerin und hatte Kontakte zum Schweizerischen Roten Kreuz. Sie besass ein Hotel auf Capri, lebte mehrere Jahre in Italien und war dort im Winter 1916 mit einer Filmproduktion offenbar an der Kampagne «Fatevi Soci della Croce Rossa» der nationalen Rotkreuzorganisation beteiligt. Irgendwann war sie (wahrscheinlich durch Heirat) Deutsche geworden. Der Vertrag mit dem Strohmännchen des Auswärtigen Amtes gewährte ihr einen rückzahlbaren Kostenvorschuss, ansonsten hatte sie den Film auf eigene Rechnung zu realisieren und zu vertreiben. Richard Kiliani von der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes, der die «Zusammensetzung und Beschriftung» des sogenannten «Kriegsgefangenenfürsorgefilms» kontrollierte, hielt den wohl ein- oder zweiaktigen, in der Forschungsliteratur, soweit mir bekannt, nirgends beschriebenen Streifen für «eines der wirksamsten und besten Propagandamittel zu unseren Gunsten».¹⁶²⁵ Die unter anderem im bayrischen Lager Lechfeld mit britischen und italienischen Gefangenen entstandene Produktion biete, so Kiliani weiter, «wirksame Beweise von der ausgezeichneten deutschen Gefangenenbehandlung». Der Film zeigte die Kriegsgefangenen «bei ihren Festen, Unterhaltungen, Spielen u.s.w.» und betonte «die weitgehende Selbstverwaltung, die ihnen die deutsche Lagerverwaltung eingeräumt hat», aber auch «das gute Verhältnis zwischen den deutschen Offizieren und englischen Mannschaften und Unteroffizieren». Nach seiner Uraufführung am 1. Mai 1919 in Bern unter dem Titel *LEBEN*

gandastrategie im Zusammenhang mit Kriegsgefangenen kam es auch zu öffentlichkeitswirksamen Gegenmassnahmen der Entente (siehe Fussnote 1428).

1623 Schreiben von Ferdinand Carl von Stumm, Berlin, vom 16.7.1918, an das Preussische Kriegsministerium, Berlin, BArch, R 901, 71967; vgl. auch Schreiben von Gisbert von Romberg, Bern, vom 22.11.1918, an das Auswärtige Amt, Berlin, PA AA, Bern 3779; Schreiben des Auswärtigen Amtes, Berlin, vom 28.2.1919, an Adolf Müller, Bern, PA AA, Bern 3795.

1624 Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 31.12.1918, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage [Vertrag], BArch, R 901, 71969.

1625 Richard Kiliani, Aktennotiz, Berlin, 19.3.1919, BArch, R 901, 71942.

UND TREIBEN DER KRIEGSGEFANGENEN IN DEUTSCHLAND VOR IHRER ENTLASSUNG IN DIE HEIMAT (CH/DE 1919, Marta Kopf/Otto Schmidt/im Auftrag der Nachrichtenstelle des Auswärtigen Amtes) und ohne Hinweis auf seinen amtlichen Produktionshintergrund sollte das Werk in der übrigen Schweiz, in weiteren neutralen Staaten sowie im ehemals feindlichen Ausland, insbesondere in Italien und Grossbritannien, zur Aufführung gelangen. Von der ursprünglich vorgesehenen Präsentation des Films vor dem in Gründung befindlichen Völkerbund wurde auf Anraten der Gesandtschaft in Bern hingegen schnell wieder Abstand genommen.¹⁶²⁶

Kriegsgefangendarstellungen scheinen beim Schweizer Publikum auf ein grosses Interesse gestossen zu sein, darauf deuten zumindest Bemerkungen deutscher Amtsstellen hin, die das Filmwesen in der Schweiz bekanntlich genau überwachten.¹⁶²⁷ Dass Gefangenaufnahmen darüber hinaus ihre intendierte Wirkung mitunter nicht verfehlten, zeigt die zentrale Funktion dieser Bilder in den amerikanischen Erörterungen, die 1918 zum Aufbau einer US-Filmpropaganda in der Schweiz führten. Die hierfür Verantwortliche Vira B. Whitehouse beschrieb den Entscheidungsprozess im Rückblick folgendermassen:

It was really the motion-picture situation that was to prove one of the most troublesome of my efforts. [...] German propaganda films and romantic films setting forth the virtues and greatnesses of the German people were freely displayed and the Swiss audiences saw in the German-made news films such things as lines of innumerable sad Allied captives being marched off to German prison-camps. The Allies agreed that this situation must be actively combated.¹⁶²⁸

Doch anders als Propagandaufnahmen erbeuteter Waffen wohnt den Kriegsgefangendarstellungen ein menschliches Element inne. Ein Funken Menschlichkeit schwang in den dokumentarischen Bildern von Gefangenen, im filmisch dargebotenen Antlitz gegnerischer Soldaten per se mit und konnte den Bildern auch durch herabsetzende Zwischentitel oft nicht ausgetrieben werden. Es war wohl dieses humane Quantum, das bei der Rezeption dieser Filme für ein gewisses Mass an Unberechenbarkeit sorgte.¹⁶²⁹ Wie bei den Aufnahmen von der Zerstörung grosser Mengen

1626 Schreiben von Richard Kiliani, Berlin, vom 13.2.1919, an die Schweizer Gesandtschaft, Berlin, BArch, R 901, 71969; Schreiben von Otto Schmidt, Berlin, vom 28.4.1919, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71942; Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 1.5.1919, 4.

1627 Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 23.5.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71948; Kaiserlich Deutsches Generalkonsulat, Bericht, Genf, 5.7.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967.

1628 Whitehouse 1920, 151.

1629 Vgl. auch Véray 1995^b, 113, 134–144; Véray 2008, 27.

an Lebensmitteln und anderer knapper Güter in GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA)¹⁶³⁰ finden sich bei der Kriegsgefangenenpropaganda zumindest für die Schweiz Rezeptionshinweise, die für kontraproduktive Auswirkungen der fraglichen Filme sprechen. Ein Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung* nahm Anfang 1917 deutsche und französische Filme über Kriegsgefangene, die in einem Zürcher Kino im gleichen Programm vereint vorgeführt wurden, so ganz anders wahr, als dies von den Urhebern vermutlich intendiert war:

Das Zentraltheater zeigt einen Film mit viel Apachenromantik. Lehrreicher, schöner und dabei ein Stück guter Friedenspropaganda sind die Bilder aus deutschen und französischen Gefangenenlagern; auf beiden Seiten das gleiche Bild der Verwahrlosung. Die Gefangenen werden unmittelbar nach ihrem Einbringen zu Hunderten in ein Drahtgehege geführt, Verwundete und Gesunde, zerlumpt und schmutzig, wie wenn man sie aus Granatlöchern gegraben hätte, das personifizierte Elend. Und dabei scheinen sich die Leute in ihrer neuen Umgebung ganz glücklich zu fühlen.¹⁶³¹

Um die Ausführungen zur filmischen Repräsentation von Kriegsgefangenschaft abzuschliessen, möchte ich noch auf einen die Medienöffentlichkeit mit dem Völkerrecht verknüpfenden Aspekt eingehen. Das heutige humanitäre Völkerrecht kennt mit Artikel 13 des *Genfer Abkommens über die Behandlung der Kriegsgefangenen* (vom 12. August 1949) die Vorschrift, Kriegsgefangene vor Beleidigungen und öffentlicher Neugier zu schützen: «Les prisonniers de guerre doivent [...] être protégés en tout temps, notamment contre tout acte de violence ou d'intimidation, contre les insultes et la curiosité publique.»¹⁶³² Eine allgemeingültige Interpretation dieses Gebots besteht nicht. Gewichtige Exponenten der völkerrechtlichen Lehre schlagen jedoch vor, die öffentliche Verbreitung von Fotografien und Filmen, die individuell erkennbare Kriegsgefangene zeigen, heute als einen Verstoss gegen Artikel 13 anzuerkennen, da solche medialen Erzeugnisse die Würde des Gefangenen verletzen, eine Gefahr für seine Familie darstellen oder seine Rückkehr in die Heimat erschweren könnten.¹⁶³³

Die Ursprünge der genannten völkerrechtlichen Norm gehen auf die *Genfer Abkommen* (vom 27. Juli 1929) zurück. Bevor die Vertragsstaaten die Vorschrift dort erstmals in einem internationalen Vertragswerk kodifizierten, war sie bereits während des Ersten Weltkriegs im Rahmen einiger

1630 Siehe Kapitel III.4.

1631 rr., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4.1.1917, o.S.

1632 *Genfer Abkommens über die Behandlung der Kriegsgefangenen* (vom 12. August 1949), zit. in: Risius/Meyer 1993, 311.

1633 Risius/Meyer 1993.

bilateraler Übereinkommen als verbindlich erklärt worden, die auch dank der Guten Dienste der Schweiz und der Interventionen des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz zwischen den Konfliktparteien zustande gekommen waren. So hatte der ab Mitte März 1918 in Kraft tretende *Accord franco-allemand concernant les prisonniers de guerre* in Artikel 25 die Vorschrift enthalten: «Les militaires ennemis capturés [...] devront être traités selon les lois de la guerre, telles qu'elles ont été fixées par les conventions internationales. Ils devront notamment être protégés contre les violences, les injures et la curiosité publique, et être traités avec humanité.»¹⁶³⁴

Für meine Untersuchung stellt sich nun die Frage der Auswirkungen des *Accord franco-allemand* auf die amtliche Filmproduktion in Frankreich und Deutschland, die ja durchaus geeignet war, Kriegsgefangene der Beleidigung oder öffentlichen Neugier auszusetzen. Vergleicht man die regelmässig erscheinende amtlich-französische Kriegswochenschau in der Zeit vor März 1918 und danach, lassen sich punkto Häufigkeit und Einstellungsgrösse der Kriegsgefangenenaufnahmen keinerlei Veränderungen feststellen. LES ANNALES DE LA GUERRE N° 71 (FR 1918, SCA) vom Juli 1918 zeigt zum Beispiel deutsche Gefangene hinter Stacheldraht in sehr naher Einstellung und individuell gut erkennbar. Die vagen Hinweise im historischen völkerrechtlichen Schrifttum deuten jedoch nicht darauf hin, dass wir es hier mit einem Verstoss gegen den *Accord franco-allemand* zu tun haben. Stattdessen ist davon auszugehen, dass die Rechtskonzepte der Beleidigung und der öffentlichen Neugier in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts schlicht noch nicht auf massenmediale Öffentlichkeitsformen bezogen wurden. Vielmehr zielten die Konzepte in ihrer historischen Auslegung auf die Zurschaustellung von Kriegsgefangenen bei Paraden oder die Belästigung von Gefangenen durch Schaulustige in der näheren Umgebung von Gefangenenlagern, also auf den nicht-medialen, direkten Kontakt mit dem «Publikum».¹⁶³⁵

Bilder einer humanitären Schweiz?

Auf dem Gebiet des Kriegsgefangenen- sowie des Flüchtlingswesens waren die Schweizerinnen und Schweizer dem Grossen Krieg am nächsten, war die Schweiz, was die damalige öffentliche Wahrnehmung anbelangt, vielleicht am stärksten und direktesten in den Krieg involviert. Geografisch zwischen den Kriegsparteien gelegen, diente das neutrale Land als

1634 *Accord franco-allemand concernant les prisonniers de guerre, conclu à Berne en décembre 1917*, in: Bulletin International des Sociétés de la Croix-Rouge, 49/194 (April 1918), 265–279, hier 271.

1635 Mason 1945, 203; Risius/Meyer 1993, 312. Ich danke den Völkerrechtlern François Bugnion und Michael A. Meyer für den freundlichen Gedankenaustausch über dieses weitestgehend unbearbeitete Thema.

Drehscheibe und als vorübergehende Unterkunft für ganz unterschiedliche vom Krieg betroffene Personengruppen: Bei Kriegsausbruch machten sich zahlreiche Zivilpersonen, die sich ausserhalb ihrer jeweiligen Heimatstaaten aufhielten, auf die Heimreise. Viele Ausländer, die hingegen in Staaten verblieben, die nun zur gegnerischen Kriegspartei gehörten, wurden von diesen Staaten als Zivilinternierte in Lagern festgesetzt. Vor allem französische und deutsche Internierte, die infolge ihres Alters und Geschlechts von ihren Heimatstaaten sicher nicht mobilisiert werden würden, konnten in den Jahren 1914 und 1915 zwischen den beiden Ländern über die Schweiz ausgetauscht werden. Hinzu kamen die sogenannten Evakuierten, die ab 1915 in speziell für sie bereitgestellten Zügen zu Hunderttausenden die Schweiz durchquerten. Es handelte sich in erster Linie um Zivilisten aus dem deutsch besetzten Frankreich, die von den deutschen Behörden wegen Sicherheitsbedenken und Versorgungsproblemen nach Frankreich abgeschoben wurden. Und ab 1915 wurden Kinder, zunächst aus Belgien, dann aus Österreich-Ungarn und Deutschland, zu Erholungsaufenthalten ins kriegsverschonte Land geholt. Ebenfalls bereits vor Ablauf des ersten Kriegsjahres tauschten wiederum vor allem Frankreich und Deutschland über die Schweiz Angehörige der militärischen Sanitätsdienste und Schwerverwundete aus, die in Kriegsgefangenschaft geraten waren. Ab Februar 1916 gelangten schliesslich auch leichter verwundete und kranke Soldaten, später auch langzeitgefangene Familienväter aus den Gefangenenlagern im Krieg führenden Ausland in die Schweiz und wurden auf neutralem Boden interniert. Durch die Internierung sollten bessere Lebensbedingungen gewährleistet, gleichzeitig aber sichergestellt werden, dass die ehemaligen Kriegsgefangenen in ihren Heimatländern nicht wieder zum Militär eingezogen wurden. Die Gesamtzahl der von 1916 bis 1918 in der Schweiz internierten Franzosen, Deutschen, Belgier, Engländer und Bürger der Donaumonarchie belief sich auf rund 68'000 Personen.¹⁶³⁶

Die Personentransporte über Schweizer Territorium und die Internierungen basierten auf gegenseitigen Vereinbarungen zwischen den Konfliktparteien, die oft von der Schweizer Diplomatie angestossen oder vermittelt wurden.¹⁶³⁷ Die Tragik und Not der oft mittellosen, aus ihren Wohnorten geflüchteten oder vertriebenen Kinder (auch Waisen), Frauen und Greise und der physisch wie psychisch versehrten Kriegsgefangenen erschütterten viele Schweizer und lösten eine breite Solidaritätswelle aus. Der Transport der Notleidenden, ihre Unterbringung, Verpflegung, me-

1636 Bürgisser 2014; Cotter/Herrmann 2014; Kreis 2014, 234–243, Trechsel 1930. Auf politische Flüchtlinge, Deserteure, Pazifisten und Kommunisten wird hier nicht eingegangen (vgl. auch Kury 2003; Vuilleumier 1992, 65–70).

1637 Vuilleumier 1992, 70.

dizinische Versorgung sowie die Unterstützung mit Hilfsgütern wurden in vielen Fällen zwar von verschiedenen Behörden koordiniert, einen beträchtlichen Teil der Hilfeleistungen erbrachten jedoch gemeinnützige Organisationen und Private durch Spenden und Arbeitseinsätze.¹⁶³⁸

Mit ihrer wirksamen humanitären Tätigkeit während des Ersten Weltkriegs erwarben sich sowohl die Eidgenossenschaft wie auch private Organisationen fraglos die tiefe Dankbarkeit der involvierten Staaten und der direkt betroffenen Kriegsgesopfer. Ausserdem förderten die Aktivitäten die Weiterentwicklung des humanitären Völkerrechts. Es gab aber auch aussen- und innenpolitische Gründe, welche die damals sogenannte «Liebestätigkeit» auch aus schweizerischem Eigeninteresse als angezeigt erscheinen liessen.¹⁶³⁹ Aussenpolitisch liess sich mit den humanitären Aktionen die Neutralität legitimieren, gute Beziehungen zu den Nachbarstaaten pflegen und in den internationalen Wirtschaftsverhandlungen grössere Importe von Kohle und Nahrungsmitteln durchsetzen. Zudem waren die Internierten, die nicht in Lagern, sondern in Pensionen, Hotels und Sanatorien in den klassischen Schweizer Tourismusregionen untergebracht waren, für das darben- und schmerzende Schweizer Fremdenverkehrsgewerbe ein willkommener Ersatz für die seit August 1914 unverhofft ausbleibenden Feriengäste. Dies umso mehr, als die Unterbringungs-, Verpflegungs- und Medizinalkosten von den Heimatstaaten der Internierten bestritten wurden.¹⁶⁴⁰ Ein weiterer möglicher Faktor, den etwa der Pfarrer Ernst Nagel in seiner Übersichtschrift *Die Liebestätigkeit der Schweiz im Weltkriege* von 1916 hervorhob und der von manchen Historikern anerkannt wird,¹⁶⁴¹ war eine beruhigende Wirkung des gesamtschweizerischen Wohltätigkeitsengagements auf die innenpolitischen Spannungen zwischen den Sprachregionen.¹⁶⁴²

Diesen letztgenannten Punkt möchte ich jedoch relativieren.¹⁶⁴³ Denn Nagel, dem es in erster Linie um eine Würdigung der humanitären Ak-

1638 Bei den humanitären Aktivitäten handelte es sich um staatliche, institutionelle (Rotkreuzorganisationen) und private Initiativen, die oft in engem Kontakt zueinander standen (Cotter/Herrmann 2014, 241–243, 261 f.; vgl. auch Bondallaz 2013, 405; Kreis 2014, 234, 236 f.; Trechsel 1930, 407 f., 409 f., 396). In aufstrebenden Kreisen galt das gemeinnützige Engagement als selbstverständlich und konnte auch den eigenen Interessen dienen. In vielen humanitären Organisationen waren Oberschichtsangehörige, insbesondere höhere Töchter, überproportional vertreten (Bondallaz 2013, 410; Cotter/Herrmann 2014, 250, 262; Esseiva 2014, 100, 102; Joris/Schumacher 2014, 317; Witzig 2014^b, 202).

1639 Nagel 1916^a.

1640 Gysin 1998, 38.

1641 Nagel 1916^a, 7, 56–58, 90; Nagel 1916^b, 115; Bürgisser 2014, 277; Cotter/Herrmann 2014, 241, 264; Labhardt 2014, 146 f.

1642 Bürgisser 2014; Cotter/Herrmann 2014; Gysin 2014, 111 f., 116; Kreis 2014, 234, 240–243; Stadelmann 1998, 181; Trechsel 1930, 403, 410.

1643 Kürzlich hat auch Patrick Bondallaz in seiner Untersuchung humanitärer Aktionen während des Ersten Weltkriegs zugunsten Serbiens darauf hingewiesen, dass sich der

tivitäten ging, erwähnt vereinzelt auch das Vorkommen einer politisierten Beschäftigung mit den Notleidenden. Die «öffentliche Wohltätigkeit» möge «da und dort nicht ohne Zusammenhang mit dem Bestreben gewesen sein, dem einen oder anderen kriegführenden Volke [...] Sympathie zu erweisen».¹⁶⁴⁴ So im zweisprachigen Freiburg: Als Mitte März 1915 entschieden wurde, die Evakuiertenzüge in Freiburg nicht mehr anhalten zu lassen, und als das Gerücht die Runde machte, dass deutsche Professoren der örtlichen Universität dafür verantwortlich seien, beschimpfte ein wütender Mob deutsche Gelehrte in den Strassen Freiburgs, zog vor das Wohnhaus eines solchen und warf ihm die Fenster ein.¹⁶⁴⁵ Nagel macht auch deutlich, dass die eidgenössischen Behörden aus neutralitätspolitischen Überlegungen auf eine «taktvolle Zurückhaltung in der [medialen] Berichterstattung» und auf eine Mässigung bei der «Aufnahme und Verbreitung von Abbildungen» der durchreisenden Kriegsoffer hinzuwirken suchten.¹⁶⁴⁶ Ausserdem, so wird meine Untersuchung der in diesem Kontext entstandenen Filme zeigen, bekräftigten solche in der Schweiz aufgeführten Bewegtbilder zwar das schweizerische Selbstverständnis einer humanitär tätigen Nation. Zugleich verstärkten sie manchmal aber auch die herkömmlichen aussenpolitischen Präferenzen in den Sprachregionen und standen zuweilen gezielt im Dienst der Kriegspropaganda.¹⁶⁴⁷

Ein weiteres Element spielte im schweizerischen Umgang mit Flüchtlingen und Internierten und bei deren medialer Repräsentation eine bedeutende Rolle: Die in Sonderzügen durch die Schweiz reisenden oder im Land sich aufhaltenden Zivilpersonen und Soldaten entfachten nicht nur die Solidarität und Hilfsbereitschaft breiter Bevölkerungsteile, sondern auch deren Neugier und Schaulust. Lokale Zeitungen gaben mitunter gar die Durchfahrt der Zugkompositionen mit genauer Zeitangabe bekannt.¹⁶⁴⁸ Es kam häufig vor, «dass sich das Publikum zu den Zügen hindrängen und wahllos seine Gaben austeilten wollte».¹⁶⁴⁹ Im «Interesse der Ordnung» und um «die Unglücklichen selber keiner unnötigen Schaustellung» auszusetzen, wurden, so Pfarrer Nagel zustimmend, mancherorts «trotz aller Presseangriffe» Bahnsteigsperrn angeordnet. Ein lokales Basler Organisa-

sprachregionale Graben in der Ausrichtung der West- und Deutschschweizer Hilfsaktionen abzeichne. Treffend apostrophiert er diesen Umstand als «fossé humanitaire» (Bondallaz 2013, 426).

1644 Nagel 1916^b, 115.

1645 Ruchti 1928, 157 f.

1646 Nagel 1916^a, 56.

1647 Zudem waren Filmvorführungen zugunsten von Hilfsorganisationen wie dem Comité de Réception des Rapatriés Français in Freiburg oft mit Propagandafilmen bestückt (siehe Kapitel II.2).

1648 Les évacuées, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 5.5.1915, 18; vgl. auch Kreis 2014, 237.

1649 Nagel 1916^a, 56–58; vgl. auch Bürgisser 2014, 273, 278 f.; Kreis 2014, 237–239.

tionskomitee der Evakuiertenzüge vergab daraufhin kurzerhand «eine beschränkte Anzahl Zutrittskarten zu den Perrons», die «für einen bestimmten Zug» bezogen werden konnten.¹⁶⁵⁰ Die allgemeine «Sensationslust»¹⁶⁵¹ richtete sich auch auf die Internierten. In einer langen Polemik konstatierte die *Neue Zürcher Zeitung* ein regelrechtes «Fremdenfieber».¹⁶⁵² An schönen Sonntagen komme es zu «wahre[n] Pilgerzüge[n] nach den Internierungszentren, die für die hell begeisterten Herrschäftchen zu eigentlichen Wallfahrtsorten geworden sind». Der gehässige Beitrag attackierte neben den «verwöhnt[en]» Internierten aber vor allem die weiblichen Schaulustigen. Die auswärtigen Soldaten, «namentlich die körperlich von der Natur begünstigten», würden «von unserer verehrten Damenwelt beinahe vergöttert». In der Kritik an diesen «unneutralen Bevorzugungen landesfremder Wehrmänner» zulasten «unsere[r] bescheidenen Schweizer» klingen deutlich – mit Sexualneid unterfütterte – Überfremdungsängste an, die ab Mitte der 1910er-Jahre in zunehmenden Mass die politische Öffentlichkeit bestimmten.¹⁶⁵³

Die aus der *Neuen Zürcher Zeitung* zitierten Zeilen sind bestimmt kein getreues Abbild einer verbreiteten Realität, sie verweisen aber auf eine beträchtliche Faszination, die von diesen fremden Männern ausging und auf weite Kreise der Bevölkerung ausstrahlte. Bei einem Thema, das auf einer nicht-medialen Ebene eine derartige öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren in der Lage war, wollten die Produzenten und Distribuenten visueller Darstellungen natürlich nicht zurückstehen. Andere Bildmedien beiseitelassend, konzentriere ich mich im Folgenden auf den Film – insgesamt kann bei der Schweizer Beschäftigung mit Internierten und Flüchtlingen indes von einer alle Ebenen von Öffentlichkeit und alle medialen Kanäle umfassenden Kommunikation gesprochen werden.¹⁶⁵⁴

Folglich drehten nach 1915 verschiedene kommerzielle Produzenten aus der Schweiz zahlreiche Filme über Internierte.¹⁶⁵⁵ Es handelte sich aus-

1650 Bei den Evakuierten, *Basler Anzeiger*, 4.7.1918, o.S.

1651 Trechsel 1930, 396.

1652 O.B., Ein Unfug, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.10.1916, o.S.; vgl. auch Bürgisser 2014, 284–287; Gysin 2014, 114f.

1653 Siehe Kapitel III.2.

1654 Im Bilderrepertoire zur humanitären Schweiz aus der Kriegszeit fallen etwa gezeichnete Ansichtskarten auf, welche die Schweiz als Leuchtturm oder Friedensinsel darstellen. Das Schweizer Kreuz tritt oft zusammen mit dem Roten Kreuz in Erscheinung. Weitere Abbildungen zeigen Helvetia als Samariterin oder weiss gewandete Rotkreuzschwestern als engelsgleiche Gestalten inmitten von Notleidenden. In manchen Darstellungen versinnbildlichen solche Schwestern die Humanität, während Soldaten für die schweizerische Neutralität stehen (Kreis 2013, 98–103; Schoeni 2008; *La Suisse en cartes postales: 14–18* [Patrick Bondallaz; Alexandre Elsig], <http://14–18.ch> [16.2.2015]).

1655 Zu den Filmvorführungen für Internierte siehe Kapitel II.2.

nahmslos um nicht-fiktionale Werke, die nicht mehr als einen Akt umfassten und heute in den meisten Fällen verschollen sind. Der in Montreux lebende Amerikaner Frederick Burlingham zeichnete etwa verantwortlich für *LA VIE DES PRISONNIERS DE GUERRE FRANÇAIS À LEYSIN / FRANZÖSISCHE GEFANGENE IN LEYSIN* (CH 1916, Burlingham)¹⁶⁵⁶ sowie für *ANKUNFT DER ENGLISCHEN KRIEGSGEFANGENEN IN DER SCHWEIZ* (CH 1917, Burlingham).¹⁶⁵⁷ Eine Besprechung des ersten Films warb damit, dass man «das Leben und Treiben der Internierten» beobachten könne, «ohne dass wir eine Reise nach Leysin selbst zu unternehmen brauchen».¹⁶⁵⁸ Die zweite Burlingham-Produktion gelangte als *ALLIED WAR HEROES ARRIVE IN SWITZERLAND* auch auf den US-amerikanischen Filmmarkt; der Film zeige «the arrival in Switzerland of allied heroes from the starvation camps of Germany [...] [and] they are given the best of food and the finest of attention».¹⁶⁵⁹ Im Jahr 1916 drehte auch Charles Decroix für die Zürcher Iris-Films A.-G. bei den Internierten: *EIN AUSFLUG DER FRANZÖSISCHEN KRIEGSINTERNIERTEN IN INTERLAKEN AUF DIE SCHYNYGE PLATTE* (CH 1916, Iris) wurde intensiv beworben und präsentierte die «hochnoble» Unterkunft und «währschafte» Verpflegung der Internierten inmitten der «innigen Landschaftsschönheiten».¹⁶⁶⁰ Das Angebot an Schweizer Interniertenfilmen ging indes deutlich über diese Beispiele hinaus und es entstanden auch im Amateurbereich einige Werke, die sich diesem Thema widmeten.¹⁶⁶¹ Auf eine bedeutende Schweizer Produktion über die Evakuiertenzüge werde ich in der das Kapitel beschliessenden Fallstudie detailliert eingehen.

Im Weiteren befassten sich auch ausländische Produzenten mit den hiesigen Internierten. Die britische Wochenschau *TOPICAL BUDGET* sowie die französischen *GAUMONT ACTUALITÉS* brachten mehrere Beiträge aus der Schweiz.¹⁶⁶² Wochenschau Sujets wie *EN SUISSE, À NEUCHÂTEL ET À FLEURIER, LES PRISONNIERS DE RETOUR D'ALLEMAGNE SONT OVATIONNÉS* (FR 1916, Gaumont), *LE GÉNÉRAL PAU, GRAND MUTILÉ DE LA GUERRE DE 1870, VISITE*

1656 Inserat, in: *Kinema*, 7/37 (15.9.1917), 12f. Hervé Dumont hat *FRANZÖSISCHE GEFANGENE IN LEYSIN* sowie einen Film über die Schweizer Armee irrtümlich Albert Roth-de Markus zugeschrieben (Dumont 1987, 40).

1657 Einzelne Indizien sprechen dafür, andere dagegen, dass es sich bei der im Imperial War Museum in London archivierten Kopie *BRITISH SOLDIERS INTERNED IN SWITZERLAND* (1917/1918?) um diese Produktion handelt.

1658 Kinoschau, in: *Berner Intelligenzblatt*, 21.5.1916, 4.

1659 *Allied War Heroes* (Shery-Burlingham), in: *The Moving Picture World*, 38/6 (7.11.1918), 657.

1660 Die neuen Films, in: *Kinema*, 6/32 (12.8.1916), 22; Kinoschau, in: *Berner Intelligenzblatt*, 6.7.1917, 4; vgl. auch Inserat, in: *Kinema*, 6/33 (19.8.1916), 10.

1661 Beispielsweise der Amateurfilm *SÉJOUR DES INTERNÉS FRANÇAIS À CHAMPÉRY* (CH 1918?, Émile Marclay), überliefert in der Médiathèque Valais (vgl. auch Weggis, in: *Kinema*, 6/23 [10.6.1916], 8).

1662 *European Film Gateway*/EFG 1914, <http://www.europeanfilmgateway.eu> (16.2.2015); *Gaumont Pathé Archives*, <http://www.gaumontpathearchives.com> (16.2.2015).

LES PRISONNIERS DE PONT-MARTEL (SUISSE) (FR 1917, Gaumont) oder DES PRISONNIERS FRANÇAIS, LIBÉRÉS D'ALLEMAGNE, QUITTENT LE CAMP DE THOUNE (SUISSE) POUR REGAGNER LA FRANCE (FR 1917, Gaumont) zeigten Empfänge mit jubelnden Zuschauermassen oder Ordensverleihungen an Internierte durch französische Militärprominenz in der Schweiz. Zum Teil lassen sich Aufführungen dieser Filme in der Schweiz nachweisen.¹⁶⁶³

Auf deutscher Seite kümmerten sich private und amtliche Produzenten um die in der Schweiz internierten «Helden». Mit den je zwei Akte umfassenden Filmen EIN BESUCH BEI UNSEREN INTERNIERTEN HELDEN IN DER SCHWEIZ / EIN BESUCH BEI DEN DEUTSCHEN INTERNIERTEN IN DER SCHWEIZ (DE 1916, Express)¹⁶⁶⁴ und UNSERE INTERNIERTEN HELDEN IN DER SCHWEIZ (DE 1917, BUFA) sowie mit dem Einakter AUS DEM LEBEN DER DEUTSCHEN INTERNIERTEN IN DER SCHWEIZ (DE 1918, BUFA) sind insgesamt drei Filme nachgewiesen, die vor allem für ein deutsches Publikum bestimmt waren und diesem die positiven Internierungsbedingungen vor Augen führen sollten. In einer Besprechung zur Erstaufführung der BUFA-Produktion von 1918 vor geladenem Publikum in Bern – weitere Schweizer Aufführungen der Werke von 1917 und 1918 sind mir nicht bekannt – meinte ein Berner Kritiker, der Film mache nicht zuletzt mit seinen «prächtige[n] landschaftliche[n] Aufnahmen» den Deutschen klar, «dass die Kriegsgäste in der neutralen Schweiz gut aufgehoben sind, und die Schweiz trotz der eigenen Einschränkungen und Entbehrungen ihrer humanen Rolle nach Möglichkeit gerecht zu werden sucht».¹⁶⁶⁵ Auch diese Filme also zeigten nach Ansicht der hiesigen Rezensenten die Schweiz als humanitäres und als landschaftliches Paradies.

Unter ähnlichen Vorzeichen war die Internierung auf neutralem Boden ebenso Thema in einigen Spielfilmen. Auf zwei französische Werke und deren Schweizer Rezeption möchte ich kurz eingehen.

1663 Joseph 2008, 45.

1664 Die Produktion EIN BESUCH BEI UNSEREN INTERNIERTEN HELDEN IN DER SCHWEIZ der Express Film aus Freiburg i. Br. wurde in der Schweiz im November 1916 durch die vom Basler Filmproduzenten Konrad Lips neu gegründete Schweizer Express-Film verliehen. Ein Inserat in der Branchenpresse suggerierte jedoch, dass der Film zusammen mit zwei weiteren deutschen Express-Produktionen von Lips selbst hergestellt worden sei (Inserat, in: Kinema, 6/47 [25.11.1916], 10). Dieser Hochstapelei, die Lips' Renommee als Filmproduzent steigern sollte, ist auch Dumont aufgesessen (Dumont 1987, 39).

1665 r., Die deutschen Kriegsgäste in der Schweiz, in: Berner Intelligenzblatt, 27.9.1918, 3; vgl. auch J. B., Schweiz. Internierten-Fürsorge im Film, in: Neue Zürcher Zeitung, 3.3.1917, o. S. AUS DEM LEBEN DER DEUTSCHEN INTERNIERTEN IN DER SCHWEIZ wurde im Frühling 1918 von der Abteilung für Gefangenenfragen der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern für das BUFA realisiert. Die eidgenössischen Behörden hatten keine Einwände gegen die Herstellung des deutschen Propagandafilms auf Schweizer Hoheitsgebiet (Schreiben der Geographisch-Archivistischen Sektion, Armeestab, Bern, vom 4.5.1918, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BAR, E27#1000/721#14036*).

Der zwar überlieferte, jedoch kaum bekannte, gut 30-minütige Film *ASILE DE GUERRE / LA SUISSE, ASILE DE GUERRE* (FR 1917/1918, Gaumont) ist eines der nicht sehr häufig anzutreffenden Werke, die – ganz zentral – weibliche Kriegserfahrungen thematisieren.¹⁶⁶⁶ Das an Originalschauplätzen in der Bretagne und im Berner Oberland mit professionellen Schauspielern und mit «echten» Internierten aufgenommene «sentimentale Kinoschauspiel» erzählt, so ein Bericht über die Schweizer Dreharbeiten, von «zwei Liebenden, die Gott Mars trennt, und die sich dann am Thunersee in Glück und Freude wiedersehen».¹⁶⁶⁷ Der bretonische Fischer Pierrick Le Galec zieht im August 1914 in den Krieg, seine junge Frau Marie-Louise und die neugeborene Tochter bleiben zurück. Von diesem Moment an wartet Marie-Louise von Tag zu Tag verzweifelter auf den Briefträger und auf eine Nachricht von ihrem Mann. Das Töchterchen kann schon laufen, als endlich das ersehnte Lebenszeichen eintrifft. Pierrick verlor infolge einer Kopfverletzung sein Gedächtnis und geriet in deutsche Kriegsgefangenschaft. Als Internierter in die Schweiz entlassen, steht seiner Genesung nichts mehr im Weg und er erfährt vom *Cœuvre de la Colonie Suisse en France*. Dieses humanitäre Werk der Auslandschweizer in Frankreich ermöglicht Marie-Louise im Folgenden einen Besuch bei ihrem Mann und seinen Kameraden in der Schweiz. Vor prächtiger Postkartenkulisse genießt das wiedervereinte Paar – er in Marineuniform, sie in bretonischer Tracht – einige unbeschwerte Tage in Thun und besucht touristische Sehenswürdigkeiten in der Umgebung.¹⁶⁶⁸ Mit leichterem Herzen fährt Marie-Louise schliesslich in ihre Heimat zurück.

Es ist offensichtlich – der kommerziell hergestellte Film verfügt über ein ganz spezifisches Identifikationspotenzial: Meist nimmt er die Erzählperspektive der hart geprüften Marie-Louise ein und zeigt sie etwa weinend in Nahaufnahme vor der aufgewühlten See. *ASILE DE GUERRE* wandte

1666 Verbreiteter waren nicht-fiktionale Filme oder Mischformen wie *LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE / LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE* (FR 1918, SCA). In propagandistischer Absicht präsentierten sie Frauen in verschiedenen klassischen Männerberufen. Diese Produktionen sollten sowohl dem Heimpublikum als auch den Neutralen die enorme Kriegsanstrengung Frankreichs und die patriotische Hingabe der weiblichen Bevölkerung vor Augen führen (Montant 1988, 1172; Véray 2008, 22 f.).

1667 Das Bödeli wird verfilmt, in: *Berner Intelligenzblatt*, 19.7.1917, 4; vgl. auch *Asile de Guerre*, in: *Tagblatt der Stadt Thun*, 12.7.1917, 3; *Thunersee und Kinematograph*, in: *Tagblatt der Stadt Thun*, 18.7.1917, 3. Ich danke Karin Rohrbach für die Thuner Quellenhinweise.

1668 Der Film stellt durchaus richtig dar, dass die französischen Internierten in ihrer Bewegungsfreiheit vor Ort nicht wesentlich eingeschränkt waren und etwa auch Freizeitaktivitäten wie dem Angeln nachgehen konnten (Lord Northcliffe, *With our prisoners: Life at Mürren: Alpine Luxury: A Suggestion*, in: *The Times*, 30.8.1916, 7; Sonderausgabe der *Illustrierten Mars*, 69 [September 1916]; Gysin 2014, 113 f., 115 f.; Trechsel 1930, 407–410).

sich bei seiner Veröffentlichung Anfang 1918 sehr gezielt an die unter den Kriegsumständen leidenden Frauen Frankreichs. Mit dem optimistischen Ausgang der Geschichte, die mit dem Motiv der Sorge um kriegsdienstleistende Angehörige eine alltägliche weibliche Kriegserfahrung verarbeitete, fand das Werk einen Weg, seinem Publikum erträgliche Unterhaltung mit spezifischem Realitätsbezug zu bieten. Vielleicht schaffte es der Film sogar, weibliche Zuschauer mit ihrem Kriegsschicksal auszusöhnen. Es muss indes ungeklärt bleiben, ob dabei aufseiten der Produzenten der kommerzielle Zweck oder aber politische Absicht überwog, die im Schlusstitel des Films womöglich direkt zum Ausdruck kommt: «C'est l'esprit plus léger et le cœur moins vide que j'attends désormais la victoire.»¹⁶⁶⁹

Jedenfalls hatte die Schweizer Kolonie in Paris, die das in Realität tatsächlich existierende Besuchsprogramm betrieb,¹⁶⁷⁰ die Filmproduktion bei Gaumont angeregt. Und am 7. Mai 1917 war im *Journal de Genève* bereits der Beitrag eines mit der Kolonie verbundenen Auslandsschweizers erschienen, der die authentische Geschichte einer jungen und dem Hilfswerk dankbaren Bretonin erzählt.¹⁶⁷¹ Die Pariser Kolonie sowie andere gemeinnützige Unternehmungen identischer Ausrichtung pflegten zur Spenden- und Imagewerbung übrigens auch mittels Pressemitteilungen,

1669 Gaumont Pathé Archives haben den Film im Jahr 2014 restauriert. Die Zwischentitel sind auf der Grundlage des «scénario original» aus der Bibliothèque nationale de France, einem vierseitigen, maschinenschriftlichen Exposé des Films, rekonstruiert worden. Leider findet der patriotische (und deutschfeindliche) Tonfall des Exposé (den Filmanfang und das Filmende betreffend) in den rekonstruierten Zwischentiteln kaum einen Niederschlag. Der oben zitierte Schlusstitel der Rekonstruktion basiert auf einer revanchistischen Formulierung im Exposé: «L'esprit plus léger et le cœur moins vide, Marie-Louise Le Galec regagna sa chère Bretagne [...]. Maintenant qu'elle a fait ample provision de courage et d'espoir, elle s'estime la plus heureuse des femmes et c'est avec moins de rancœur qu'elle attend l'aube vengeresse de la victoire» (Gaumont, Asile de guerre [Document d'archives: scénario], Paris, 12.12.1917, Bibliothèque nationale de France, Paris, Richelieu/Arts du spectacle, 4-COL-3 [3837]).

1670 Durch finanzielle Unterstützung ermöglichte das *Œuvre de la Colonie Suisse en France* unter seinem Ehrenpräsidenten Charles Lardy, dem Schweizer Gesandten in Paris, von Mai/Juni 1916 bis Ende 1918 über zehntausend mittellosen Angehörigen von Internierten einen mehrtägigen Besuch in der Schweiz (*Œuvre de la Colonie Suisse en France* 1919). Allzu ausgedehnte Angehörigenaufenthalte weckten in der schweizerischen Öffentlichkeit wegen Lebensmittelknappheit aber einigen Missmut und die Behörden erliessen Beschränkungen (Les familles des internés, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 14.2.1918, 13; Gysin 2014, 114; Trechsel 1930, 407, 409 f.). Ähnlich wie in Frankreich, sammelten Auslandsschweizer auch in Grossbritannien Geld. An diesem gemeinnützigen Werk war wiederum der Schweizer Gesandte mitbeteiligt (Pour les familles des internés anglais, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 22.9.1916, 15). Die Wochenschau TOPICAL BUDGET dokumentierte in der Ausgabe 264-1 (GB 1916, Topical Film Company) den Besuch britischer Frauen bei ihren in Château d'Oex internierten Ehemännern. Einige Aufnahmen belegen auch die Anwesenheit von Kindern, die ihre Väter wohl seit langer Zeit nicht mehr gesehen hatten.

1671 *Œuvre de la Colonie Suisse en France* 1919, 31 f.

des Verkaufs eines Bildbands über Internierte sowie verschiedener Ansichtskarten und Plakate eine intensive Öffentlichkeitsarbeit.¹⁶⁷² Bis ASILE DE GUERRE dann aber auf dem Schweizer Markt verfügbar war, war der Krieg vorbei und der Film erregte im März 1919 hierzulande keine grosse Aufmerksamkeit mehr.¹⁶⁷³

Schon vor dem Krieg erschien in Frankreich ausserdem ein Spielfilm, der das Thema der Internierung auf Schweizer Boden in historischer Form verhandelte. Das drei Akte umfassende Drama LE VIEUX SERGENT / DAS KIND VON CHAMONIX / LE VIEUX SERGENT (FR 1914, Odéon?, Paul Landrin)¹⁶⁷⁴ entspinnt sich vor dem Hintergrund der Internierung der französischen Bourbaki-Armee 1871 in der Westschweiz. Der Film gibt eine höchst dramatische und angeblich auf wahren Begebenheiten beruhende Geschichte wieder:¹⁶⁷⁵ In der zum Krankenhaus umfunktionierten Kirche St. François in Lausanne liegt ein französischer Hauptmann im Sterben. Er vermacht sein ganzes Vermögen seiner kleinen Tochter Lucie und beauftragt den ebenfalls internierten Sergeanten Bremond, sich um die Vollstreckung des Testaments und um die Tochter zu kümmern. Paul Choiseul, ein verschuldeter Lebemann und der Bruder des Verstorbenen, setzt jedoch alles daran, den alten Sergeanten und die rechtmässige Erbin brutal zu beseitigen. Als sich Bremond in Erfüllung seines Auftrags nach Frankreich abzusetzen sucht, wird er von Paul an den Lausanner Bürgermeister verraten und von diesem – zur Wahrung der Schweizer Neutralität – auf Schloss Chillon eingekerkert. Um Lucie zu retten, muss der alte Sergeant von dort aber einen Fluchtweg finden ...

Das Erbschleicher-Drama war nicht sonderlich aufwendig oder kunstvoll inszeniert, es verfügte jedoch über eine «prophetische» Qualität und zwar in doppelter Hinsicht. Bei seiner Aufführung in Frankreich und in der Westschweiz kurz vor Kriegsausbruch gab die Erzählung aus dem Deutsch-Französischen Krieg 1870–1871 dem Publikum eine Ahnung davon, was im August 1914 auf Europa zukommen sollte.¹⁶⁷⁶ Dann, anlässlich der Deutschschweizer Vorführungen im Sommer 1915, rief der

1672 La Colonie suisse de Paris, in: La Tribune de Lausanne, 22.5.1916, 3; Une initiative des Suisses de Paris, in: La Tribune de Lausanne, 26.5.1916, 2; Colonie suisse en France, in: La Tribune de Lausanne, 31.5.1916, 3; Œuvre de la Colonie Suisse en France 1919, 28–31; La Suisse en cartes postales: 14–18 (Patrick Bondallaz; Alexandre Elsig), <http://14-18.ch> (16.2.2015).

1673 Inserat, in: Feuille d’Avis de Lausanne, 28.3.1919, 3; Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 28.3.1919, 5.

1674 LE VIEUX SERGENT ist einer der seltenen Fälle, bei dem sich der Verbreitungsweg der heute im British Film Institute National Archive überlieferten Kopie mit einiger Sicherheit nachzeichnen lässt (siehe Fussnote 609).

1675 Das Kind von Chamonix, in: Kinema, 5/28 (17.7.1915), 6f.

1676 Au Kursaal, in: Feuille d’Avis de Lausanne, 16.5.1914, 4.

Film bereits das Problem der Internierungen, die in der Schweiz ja erst im Folgejahr Realität werden sollten, ins öffentliche Bewusstsein. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, wie stark die Werbung für das «[t]iefergreifende Schweizer Drama» – abgesehen selbstverständlich von den «Originalaufnahmen auf Schweizerboden» und den «landschaftliche[n] Schönheiten unseres Heimatlandes» – auf die Internierungsthematik fokussierte.¹⁶⁷⁷

Die öffentliche Aufmerksamkeit für die Internierung der Bourbaki-Armee in der Schweiz kam nicht von ungefähr. Charakteristischerweise bezeichnete Pfarrer Nagel, der Chronist der humanitären Aktivitäten im Ersten Weltkrieg, im Jahr 1916 die knapp ein halbes Jahrhundert zurückliegende Internierung als «unvergesslich».¹⁶⁷⁸ Der Übertritt der im Deutsch-Französischen Krieg in Bedrängnis geratenen französischen Ostarmee Anfang Februar 1871 in die neutrale Schweiz und deren anschließende Internierung war in den internationalen und nationalen Medien ein Kommunikationsereignis ersten Rangs gewesen. Die knapp 90'000 französischen Soldaten wurden für die bis März andauernde Internierung über das ganze Land verteilt. In den Schweizer Dörfern und Städten waren die fremden Truppen, darunter solche aus den französischen Kolonien, eine Sensation und führten zu spontanen Hilfeleistungen der Wohnbevölkerung.

Seither ist die Internierung der Bourbaki-Armee Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses der Schweiz. Die Internierung und vor allem die intensiven medialen Bearbeitungen des Themas während Jahrzehnten können als ein Ausgangspunkt des schweizerischen Selbstverständnisses als neutraler und humanitär tätiger Staat gesehen werden. Eine solche nationale Identität entstand oder bestand nicht von alleine, sie setzte und setzt sich erst durch ihre (ständige) kommunikative und mediale (Re-)Produktion in den Köpfen fest. In diesem Sinne wurde die humanitäre Rolle der Schweiz zehn Jahre nach den Ereignissen von 1871 etwa im Panorama des Genfer Malers Édouard Castres festgehalten (das heute in Luzern zu besichtigen ist). Sein wirkungsmächtiges Rundbild zeigt eine sowohl hilfsfähige als auch verteidigungsbereit-neutrale Eidgenossenschaft.¹⁶⁷⁹

Zu einer weiteren Verfestigung eines so gearteten Schweizer Selbstverständnisses kam es während des Ersten Weltkriegs. Die für die Schweiz

1677 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 2.7.1915, 4; Inserat, in: Kinema, 5/28 (17.7.1915), 10; Volkstheater-Kinematograph, in: Kinema, 5/27 (10.7.1915), 4.

1678 Nagel 1916^b, 16.

1679 Finck/Ganz 2000; Menrath 2010, 53–58. Auch Filme gedachten der Internierung von 1871 und ihrer Opfer: HULDIGUNG DER 1871 INTERNIERTEN HELDEN, DIE IN LUZERN GESTORBEN SIND (CH 1917, Burlingham) (Inserat, in: Kinema, 7/37 [15.9.1917], 12 f.).

im Grossen und Ganzen unproblematischen karitativen Hilfeleistungen, die Presseberichte darüber sowie die publizierten Bilder und Filme waren mitverantwortlich dafür, dass humanitäres Engagement – bei allen bestehenden innen- und aussenpolitischen Widersprüchen – zu einem elementaren Bestandteil Schweizer Identität werden konnte. Besonders die weiterhin aufgeführten einheimischen und internationalen Filme über die Hilfe für verletzte und internierte Militärpersonen waren für diesen nationalen Selbstfindungsprozess zentral. Für die schweizerische Rezeption solcher Filmaufnahmen spielte es dabei keine grosse Rolle, dass die ausländischen Produktionen oft unter anders gelagerten (politischen) Zielsetzungen entstanden. Die Schweizer Rezipienten – bei den in diesem Kapitel behandelten Werken kennen wir lediglich die Wahrnehmung durch die Presse – nutzten das ‹humanitäre Kino› zur vermeintlichen Selbstbespiegelung. Was sie auf der Leinwand erkannten, war das etwas selbstgefällige Bild eines prächtigen Landes, das einer Insel gleich in rauer See mit dem an seine felsigen Grenzen brandenden Krieg zwar nichts zu tun hat, den Opfern dieses Kriegs aber seine grossherzige und selbstlose Hilfe angedeihen lässt.¹⁶⁸⁰

Gleichzeitig dürften diese Filme, das zeigt auch die anschliessende Fallstudie, ihr Publikum als Informations- und Unterhaltungsprodukte angesprochen haben. Denn das Kino war in besonderem Masse dazu geeignet, die in der Schweizer Öffentlichkeit breit vorhandene visuelle Neugier auf die fremdländischen Kriegsopfer zu befriedigen.

Fallstudie: DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ (CH 1918)

Das karitative Engagement zugunsten der ‹Evakuierten› im Ersten Weltkrieg und die entsprechende mediale Bearbeitung des Themas trugen desgleichen zum Selbstbild einer humanitären Schweiz mit bei.

Aus den umkämpften und von Deutschland besetzten Gebieten in Belgien und vor allem Nordfrankreich abgeschoben, durchquerten Frauen, ältere Männer und Kinder ab Anfang 1915 in Hunderten von Sonderzügen die Schweiz. Auf ihrem Weg von der deutschen Grenze bei Schaffhausen, später bei Basel, über Genf oder Le Bouveret nach Frankreich legten die Züge an den Bahnhöfen von Schaffhausen oder Zürich und ab 1917 in Basel je einen längeren Zwischenstopp ein. Dort wurden die Flüchtlinge versorgt, die in den Kampf- und Besatzungsgebieten oft

1680 Vgl. auch Kreis 2013, 91–110; Kreis 2014, 234, 242 f., 282–286; Segesser 2013; Rossfeld 2014; Stadelmann 1998, 180 f.

nur ihr nacktes Leben hatten retten können und sich nach Aufenthalt in deutschen Lagern in einem erbärmlichen Zustand befanden. Auf Schweizer Seite lag die Federführung der Repatriierungsaktion in militärischen Händen und Frankreich trug die primären Verpflegungs- wie Transportkosten; bei der Unterstützung der Abgeschobenen vor Ort und ihrer Versorgung mit Hilfsgütern engagierten sich jedoch zahlreiche zivile Organisationen (Frauenvereine, Schweizerisches Rotes Kreuz etc.) und Private.¹⁶⁸¹

Im westlich an den Basler Bundesbahnhof anschliessenden Elsässerbahnhof, wo in der Vorkriegszeit der Zugsverkehr nach dem Elsass und Frankreich abgefertigt worden war, kam ab November 1917 zweimal täglich ein Zug mit je rund 650 Flüchtlingen an. Zu ihrer Verpflegung und Ausrüstung heisst es im Schlussbericht des dafür verantwortlichen Basler Heimschaffungs-Komitees/Comité de Rapatriement de Bâle:

Die Evakuierten kamen in deutschen Wagen an. Die erste Aufgabe bestand darin, sie in einen Zug überzuführen, der aus Schweizer Wagen zusammengesetzt war. Weiter musste den Reisenden Gelegenheit geboten werden, sich zu reinigen, sich durch Speise und Trank zu erquicken. Kranke mussten verpflegt, notdürftig gekleidete Ankömmlinge ausgestattet werden. Es musste den Leuten möglich gemacht werden, ihren Lieben im Vaterland oder an der Front Kenntnis zu geben von ihrer Ankunft auf neutralem Boden und von ihrer bevorstehenden Rückkehr in die Heimat. Solche, die von in der Schweiz internierten Angehörigen längst sehnlich erwartet wurden, sollten womöglich mit diesen in Verbindung gesetzt werden. Den Kindern waren kleine Spielsachen als freundlicher Willkommensgruss, den Alten Näscherien und Tabak zu überreichen. Die Allerkleinsten erhielten in der Pouponnière von kundiger Hand die Pflege und die Ausstattung, die ihr Zustand erforderte.¹⁶⁸²

Nationalrat Paul Speiser (Liberale Partei) präsidierte das Basler Heimschaffungs-Komitee; Delegierter des französischen Innenministeriums im Komitee war der aus dem Elsass stammende Doppelbürger und Textilfabrikant Marc Bernheim. Zu den Leitungspersonen zählte ebenso Mathilde Paravicini, die später für ihr jahrzehntelanges humanitäres Engagement, etwa für die «Kinderzüge» während des Zweiten Weltkriegs, mehrfach geehrt und ausgezeichnete wurde.¹⁶⁸³ Insgesamt liest sich die Namensliste der Komiteemitglieder, der Abteilungsleiterinnen für die praktische Hilfsarbeit, der Helferinnen und Helfer wie ein Who's who des Basler Establishments: Neben unauffälligen Namen sind auf der Liste die Angehörigen

1681 Basler Heimschaffungs-Komitee 1919, 9; Trechsel 1930, 387–391; vgl. auch Labhardt 2014, 139–188.

1682 Basler Heimschaffungs-Komitee 1919, 9.

1683 Kanyar Becker 2010.

der zum Basler «Daig» (Patriziat) gehörenden Familien – der Burckhardts, Iselins, Sarasins, Stähelins oder Vischers – zahlreich aufgeführt.¹⁶⁸⁴

Wie andere Hilfsorganisationen auch zeichnete sich das Basler Heim-schaffungs-Komitee, dem mit Fritz Baur auch ein Redaktor der *Basler Nachrichten* angehörte, durch eine höchst professionelle Öffentlichkeitsarbeit aus. Die Presse druckte Spendenaufrufe, im Sommer 1918 organisierte das Komitee einen öffentlich breit wahrgenommenen Besuch des französischen Botschafters, der in einer Festrede der Schweiz für die karitative Tätigkeit seinen Dank und einen Toast auf Basel und Frankreich aussprach, und in Zeitungen erschienen längere Porträts über die Hilfsorganisation.¹⁶⁸⁵ Die commemorative Dimension von Öffentlichkeit ging ebenfalls nicht vergessen. Das Komitee unterstützte 1918 die Herstellung eines kommerziellen «Ansichtenalbums des Heim-schaffungswerks» mit einer namhaften Defizitgarantie.¹⁶⁸⁶ Der erwähnte Abschlussbericht des Komitees von 1919 erschien aufwendig gedruckt mit mehr als fünfzig Seiten, ist mit zahlreichen Zeichnungen geschmackvoll illustriert und enthält auch zwei eindruckliche Erlebnisberichte eines Komiteemitglieds und einer Helferin. In den Nachkriegsjahren liess Frankreich an einigen Durchgangsstationen schliesslich Denkmäler aufstellen; der Basler Bahnhof erhielt im Juli 1922 eine Gedenktafel aus Marmor und Schaffhausen gar das monumentale «Franzosen-denkmal» von Paul Landowsky – es stellt eine Krankenschwester dar, die sich um eine Flüchtlingsfrau und einen Jungen kümmert.¹⁶⁸⁷

In diesem Spannungsfeld von Öffentlichkeitsarbeit und Kommemo-ration ist auch eine dokumentarische Filmproduktion über die Arbeit des Basler Heim-schaffungs-Komitees und seiner Helfer zu sehen. Am 1. Juli 1918 heisst es im Sitzungsprotokoll des Komitees: «Herr Clavel hat von d. Evac.-Werk in Basel kinematogr. Aufnahmen machen lassen & will diese öffentl. im Casino zu Gunsten d. Werkes vorführen lassen.»¹⁶⁸⁸ Hier war von Alexander Gottfried Clavel-Respinger die Rede, einem vermögenden Textil- und Färberei-Industriellen in Basel, dessen Familie in den 1830er-Jahren aus Lyon nach Basel gekommen war. Deutsche und Schweizer Quellen legen nahe, dass Clavel als Privatperson für den Film verantwort-

1684 Basler Heim-schaffungs-Komitee 1919, 8, 46–54.

1685 Georges Rigassi, Les évacués français à Bale, in: *L'Impartial*, 16.2.1918, 1; Pour les évacués français, in: *Le Confédéré*, 22.6.1918, 3; Bei den Evakuierten, *Basler Anzeiger*, 4.7.1918, o. S.; Hommage à la Suisse, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 26.7.1918, 14.

1686 Möglicherweise handelt es sich um die 35-seitige illustrierte Publikation von Noëlle Roger (Basler Heim-schaffungs-Komitee, Sitzungsprotokoll, Basel, 10.9.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 223 1; Roger 1918).

1687 Schmid 2014, 230 f.

1688 Basler Heim-schaffungs-Komitee, Sitzungsprotokoll, Basel, 1.7.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 223 1.

lich zeichnete und die technische Herstellung möglicherweise der Basler Firma Eos-Film oder seinem Angestellten Georges Passavant übertrug.¹⁶⁸⁹ Alexander Clavel war über seine Ehefrau Fanny, die bei den vom Komitee organisierten Arbeiten eine Leitungsfunktion innehatte, mit der Organisation verbunden.¹⁶⁹⁰ Er scheint das Filmprojekt aber aus eigenem Antrieb verfolgt zu haben. Denn im Protokoll hiess es weiter: «Man lässt Herrn C. bitten», mit der öffentlichen Aufführung des Films «einstweilen zuzuwarten, spricht ihm aber d. besten Dank aus.»¹⁶⁹¹ Leider sind keinerlei Hinweise vorhanden, die über die Gründe der eher reservierten Haltung des Komitees Aufschluss geben könnten. So ist lediglich darüber zu spekulieren, ob der Einbezug des neuen und in gewissen Kreisen unbeliebten Bewegtbildmediums dem im Grunde medienaffinen Komitee dann doch einen Schritt zu weit ging. Vielleicht wurde auch die filmische Abbildung des Evakuiertenelends als politisch unberechenbar erkannt oder aus irgendwelchen Gründen das Timing für eine Aufführung schlicht als ungünstig erachtet.

Auf jeden Fall wollte oder konnte Alexander Clavel die Veröffentlichung seines Films nicht mehr stoppen. Spätestens ab dem 4. Juli 1918 machten Zeitungsinserate, Programmzettel und Plakate auf die Vorführung von *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* (CH 1918, Alexander Clavel)¹⁶⁹² vom 6. bis 9. Juli im grossen Mu-

1689 S., Die Evakuierten im Film, in: Basler Anzeiger, 6.7.1918, 3; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BArch, R 901, 71967; [Kessler 1918], 26, 30; Grob 2002, 23. Es handelt sich entweder um den 1862 geborenen Bankier und Fotograf Georges Passavant oder – wahrscheinlicher – um dessen gleichnamigen, 1890 geborenen Sohn, der übrigens im Zweiten Weltkrieg für die militärische Fotozensur arbeitete. Ich danke Bernhard Gardi und Dieter Grüninger für Hinweise.

1690 Basler Heimschaffungs-Komitee 1919, 46, 48.

1691 Basler Heimschaffungs-Komitee, Sitzungsprotokoll, Basel 1.7.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 223 1.

1692 *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* gehört zu den bedeutenderen nicht-fiktionalen Produktionen, die in der Schweiz während des Ersten Weltkriegs hergestellt wurden. Dies gilt insbesondere, was die zeitgenössische Einschätzung des Films und seine weite archivische Verbreitung im In- und Ausland anbelangt. Alle drei erhalten gebliebenen Kopien wurden bisher allerdings nicht richtig identifiziert und sind in der Forschung weitestgehend unbekannt.

Ausserhalb der Schweiz ist das Werk gleich doppelt überliefert: zum einen im *Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine* (La Croix Rouge Suisse accueille des réfugiés français en gare de Bâle, ca. 320 m). Die Montage der gut 15-minütigen Version ist weitgehend kohärent, verfügt also über Anfang wie Schluss, und enthält einige wenige englischsprachige *flash titles*. Zum anderen archiviert das Imperial War Museum, London, eine Fassung von gut 11 Minuten (La Suisse joue parmi les nations le rôle du bon samaritain, 209 m). Deren Montage ist ebenfalls intakt. Diese Fassung weist Haupttitel und vollständige, durchnummerierte Zwischentitel in französischer Sprache auf. Die Texte entsprechen praktisch ohne Abweichung den in Frankreich überlieferten Titeln, was dafür spricht, dass sie nach dem vermutlich zeitnah zur Herstellung erfolgten Export dieser Auslandsfassun-

siksaal des Basler Stadt-Casinos aufmerksam. Die Projektion sollte von zwei in der Werbung namentlich genannten Musikern begleitet werden, und die Eintrittspreise bis zu 5.00 Franken orientierten sich an renom-

gen nach Grossbritannien beziehungsweise Frankreich inhaltlich nicht mehr verändert wurden. Nicht erahnen lässt sich hingegen, durch wen und wann die in sich stimmige, im Bildteil etwas gestraffte Londoner Schnittfassung hergestellt wurde. Dass es sich bei den überlieferten Kopien tatsächlich um den von Clavel produzierten Film handelt, legen mehrere Einstellungen nahe, die immer wieder die gleiche Krankenschwester demonstrativ ins Bild setzen: Fanny Clavel, die Ehefrau des Produzenten (vgl. auch Labhardt 2014, 149).

Sehr ähnliches Filmmaterial, das einen Basler Evakuiertentransport im Elsässerbahnhof zeigt, liegt in der Cinémathèque suisse (Réfugiés français: Bâle 1918, ca. 540 m). Diese Kopie, deren Montage durcheinander geraten ist und die weder über Titel noch Zwischentitel verfügt, muss an einem anderen (aber ebenfalls sonnig-warmen) Tag im Jahr 1918 aufgenommen worden sein als das in Frankreich und Grossbritannien erhalten gebliebene Werk, da mehrere im Film identifizierbare Personen andere Kleidung tragen. Doch der Film aus der Cinémathèque suisse zeigt über weite Strecken identische Bildmotive, übereinstimmende Kadrierungen und sogar analoge Schnittfolgen. Selbst Fanny Clavel hat im Film mehrere ihrer prominenten Auftritte.

Wie ist diese merkwürdige inhaltliche und formale Übereinstimmung zu erklären? Es ist davon auszugehen, dass es sich um zwei Filmversionen ein und desselben Produzenten handelt, die auf zwei verschiedenen (und an unterschiedlichen Tagen aufgenommenen) Kameranegativen basieren. Mehrere Negative erlaubten es, innert kurzer Zeit eine grosse Anzahl qualitativ hochwertiger Aufführungskopien für den Heimmarkt und den internationalen Export herzustellen. Diese Praxis war bei grossen, internationalen Spielfilmproduktionen nichts Ungewöhnliches; für den nicht-fiktionalen Bereich war sie in der Forschung bislang aber unbekannt.

Bei dem in der Cinémathèque suisse überlieferten Film scheint es sich um Material aus der für den schweizerischen Markt produzierten Fassung zu handeln, denn er weist die grösste inhaltliche Übereinstimmung mit dem im Juli 1918 in Basel vorgeführten, rund 600 m langen Film auf, von dem ein Programmzettel mit Inhaltsangaben überliefert ist (Stadt-Casino Basel, Die Durchreise der französischen Evakuierten durch die Schweiz [Programmzettel], Basel, 6.7.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 743 A 9; Schreiben von Georges Passavant, Basel, vom 20.10.1919, an das Eidgenössische Militärdepartement, Bern, BAR, E27#1000/721#4400*). Die meisten Aufnahmen für die Schweizer Fassung entstanden vermutlich am 21. Mai 1918, als die Vertriebenen-Transporte nach einer Unterbrechung von knapp drei Monaten wiederaufgenommen wurden. An diesem besonderen Tag waren der französische Konsul Paul Déjardin sowie Constant Verlot, ein französischer Abgeordneter, in Basel anwesend. Letzterer verliess Bernheim am Abend das Kreuz der Ehrenlegion. Déjardin ist in der Schweizer Fassung deutlich zu erkennen; Bilder von Verlot sind darin allerdings nicht enthalten. Vielleicht reiste Verlot erst etwas später am Tag an, als die Schweizer Fassung bereits abgedreht war. Auf jeden Fall blieb Verlot noch einige Zeit in Basel, bis er dann am Vormittag des 23. Mai in Begleitung Bernheims mit dem Evakuiertenzug nach Évian reiste. Zu diesem Ablauf würde die Annahme passen, dass die kürzere Exportversion, die Verlot und Bernheim, nicht aber Déjardin zeigt, hauptsächlich am 22. oder 23. Mai vormittags aufgenommen wurde. Einzelne filmtechnische und inszenatorische Verbesserungen in der Exportversion sprechen ebenfalls dafür, dass sie nach der Schweizer Fassung entstanden ist, die über einige mangelhaft belichtete Einstellungen verfügt (Arrivée de rapatriés à Bâle, in: Le Matin [Paris], 22.5.1918, 3; J.A., Lettre de Bâle, in: Gazette de Lausanne, 25.5.1918, o.S.; Un Lillois, Les nouveaux rapatriés, in: Bulletin des Réfugiés du Département du Nord, 1.6.1918, o.S; Wiederaufnahme der Evakuiertentransporte durch die Schweiz, in: Mars, 154 [Juni 1918], 11; Ein offizieller Besuch bei den Evakuierten im Basler Bahnhof, in: Mars, 155 [Juni 1918], 9).

mierten Kulturveranstaltungen, wurden jedoch «zu Gunsten der Evakuierten-Transporte» erhoben.¹⁶⁹³ Auch Clavel wusste die öffentliche Aufmerksamkeit geschickt zu lenken. Am Tag vor der Uraufführung lud er Pressevertreter zu einer Spezialvorstellung ein und die ähnliche Argumentationsweise in den daraufhin erschienenen, längeren Filmbesprechungen legen eine «Beeinflussung» der Medienvertreter nahe, beispielsweise durch eine mündliche Einführung oder durch Presseunterlagen.

Die lokalen Kritiken in der *National-Zeitung*, im *Basler Anzeiger* und im *Basler Volksblatt* waren hymnisch.¹⁶⁹⁴ Genauso wie Bilder der internierten Bourbaki-Armee die Erinnerung der Schweizer an den Deutsch-Französischen Krieg geprägt hätten, werde bei der Überlieferung der aktuellen Ereignisse dereinst auch «unsere Generation ihren Söhnen und Enkeln [...] aus eigener Anschauung» schildern können, was die Schweiz für die Invaliden, Kranken und Heimatlosen alles getan habe. Wer selbst nicht das Glück gehabt habe, die rührende Durchreise der Evakuierten aus nächster Nähe zu sehen und zu erleben, «der kann hier im Bilde genauen Einblick gewinnen» – einen «Blick in den Strom des Elends, der tagtäglich durch die Schweiz sich ergiesst». Die «plastischen» und «vorzüglichen Aufnahmen» hätten den Vorteil, «nicht gestellt, nicht eigens zurecht gemacht» zu sein. Der Evakuierten-Film sei also kein «gestelltes Schauerdrama», kein «Friedensfilm, der seine Requisiten vom Kinotheater bezog», und auch keines jener Werke, die dafür bestimmt seien, «die Leidenschaften aufzupeitschen und die Kriegsbegeisterung zu erhalten». Was man bei diesem erschütternden «document humain» sehe, sei «dokumentarisch, und gerade dadurch auch künstlerisch wirkende Wahrheit». Die Filmbesprechung in der Basler *National-Zeitung* schliesst feierlich mit der damals gängigen Vorstellung einer auserwählten und darum zur Hilfeleistung verpflichteten Nation:

Der Krieg spricht zu uns, aber nicht aus seinen funkelnden Werkzeugen, sondern aus seinen traurigen Opfern, ohne Pathos und Geschrei, nur ganz still aus den Zügen jener, die ihn weder verschuldet noch gewollt haben, sondern

1693 Inserat, in: *National-Zeitung*, 4.7.1918, o.S.; Stadt-Casino Basel, Die Durchreise der französischen Evakuierten durch die Schweiz [Programmzettel], Basel, 6.7.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 743 A 9; Stadtkasino Basel, Die Durchreise der französischen Evakuierten durch die Schweiz [Plakat], Basel, Juli [1918], Museum für Gestaltung, Zürich, 26-597. In Zürich lief der Film vom 4. bis 9. Oktober im Kino Orient und vom 25. bis 30. Oktober im Kino Roland (Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 4.10.1918, o.S.; Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 25.10.1918, o.S.). Vorführungen in der Westschweiz und im Ausland konnten bisher nicht nachgewiesen werden.

1694 E.S., Der Film der Heimatlosen, in: *National-Zeitung*, 5.7.1918, o.S.; S., Die Evakuierten im Film, in: *Basler Anzeiger*, 6.7.1918, 3; F.C., Evakuiertenfilm, in: *Basler Volksblatt*, 7.7.1918, o.S.

ihm als Wehrlose anheimfielen. Keine Staatsmänner mit Orden und keine Krieger mit Medaillen oder Kreuzen an der Brust, nur das Volk, das leidende Volk, das hier in endlosem Zuge als stumme Anklage vorüberzieht, umgeben und getröstet von der Liebe derer, die der Krieg sich eigens zu diesem Zwecke aufgespart zu haben scheint.

Auch in Zürich wurde der «technisch sehr gute Film» äusserst positiv aufgenommen.¹⁶⁹⁵ Nur einen Punkt hatte die *Neue Zürcher Zeitung* zu bemängeln: Neben der Darstellung der verschiedenen Arbeitsabläufe nach der Ankunft eines Evakuiertenzugs im festlich geschmückten Bahnhof legte DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ, wie aus den überlieferten Kopien ersichtlich ist, den Fokus auf die Hilfeleistenden selbst. Zwischentitel nennen mehrere Komiteemitglieder mit Namen, weiter den anwesenden französischen Konsul Paul Déjardin und einen Militär. Ausserdem greift ein Zwischentitel aus den zahlreichen Leiterinnen, die dem eigentlichen Führungskomitee nicht angehörten, eine einzige namentlich heraus – es ist, wenig überraschend, «Mme. A. Clavel», die Gattin des Filmproduzenten. Während das *Basler Volksblatt* begeistert darüber berichtete, dass «auf der weissen Leinwand dieses oder jenes zierliche Jungfräulein in der Schwestertracht» zu erkennen sei,¹⁶⁹⁶ giftelte der Zürcher Rezensent gegen diese recht pointierte Selbstdarstellung: «Dass die einzelnen Leiterinnen in gestellten Bildern mit Namen vorgeführt werden, macht den Film etwas weitläufig, doch mag das für den Ort des Durchtransportes lokales Interesse haben.»¹⁶⁹⁷

Neben der Präsentation der Hilfsorganisation und ihrer Kader war es dem Film zumindest in der Exportversion aber ein Anliegen, die humanitäre Aktion als einen klassenübergreifenden Effort der Basler Bevölkerung darzustellen, der Flüchtlingen zugutekam, die ebenfalls unterschiedlichen sozialen Gruppen angehörten. Darauf wiesen zwei Zwischentitel explizit hin. In diesem Sinne leitet eine weitere Texttafel auch Aufnahmen zahlreicher Schaulustiger ein, die das Gelände der über die Gleise und Perrons führenden Margarethenbrücke säumen: «De nombreuses personnes charitables accourent à l'arrivée de tous les trains. Il est prodigué aux réfugiés des fruits et des dons de tout espèce.» Das Mischverhältnis von Schaulust und Caritas, das für den zahlreichen Besuch verantwortlich gewesen sein dürfte (siehe Abb. 34), gelangt im Film wie auch im Abschlussbericht des Komitees mit einer überzogenen Gewichtung der Nächstenliebe zur

1695 b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 12.10.1918, o.S.

1696 F.C., Evakuiertenfilm, in: Basler Volksblatt, 7.7.1918, o.S.

1697 b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 12.10.1918, o.S.

Darstellung.¹⁶⁹⁸ Weiter rückt die Kamera, um die porträtierte Hilfsätigkeit über die lokale Verortung hinaus auf die schweizerische Nation zu beziehen und patriotisch zu unterfüttern, wiederholt die grossen, im Bahnhof angebrachten Schweizerfahnen ins Bild. Und die Aufnahme, die hinter den arbeitenden Schwestern einen Schweizer Soldaten mit seinem Gewehr – und aufgepflanztem Bajonett – zeigt, wie er am Eingang zum Bahnhof patrouilliert, koppelte den Film vage an den zeitgenössischen Neutralitätsdiskurs.¹⁶⁹⁹

Die Stimmung der unterschiedlichen Gruppen von Beteiligten scheint bei Ankunft der Züge in Basel aus je eigenen Gründen aufgekratzt gewesen zu sein. Während der Film die Emotionalität in der Ankunftsphase nur ansatzweise wiedergibt, beschreibt ein Zeitungsartikel sie eindrücklich:

Les acclamations de la foule [...] annoncent l'arrivée du train, qui entre lentement en gare et qui vient se ranger en face du train suisse où les rapatriés prendront place dans quelques heures. À toutes les portières, des vieillards, des femmes, des enfants, qui agitent des mouchoirs, qui crient: «Vive la Suisse! Vive la France!», des gamins qui hurlent la «Marseillaise», des visages bouleversés d'émotion, des larmes qui coulent – larmes de joie pour la liberté recouvrée, de gratitude pour l'accueil reçu.¹⁷⁰⁰

Bei der Abfahrt der Flüchtlinge, «restaurés et consolés par les bons traitements» (Zwischentitel der Exportfassung), wurde die allgemeine Stimmung vom Komitee dann gezielt zum Höhepunkt getrieben und vom Film nun auch in diesem Sinne mit entsprechenden Aufnahmen dargestellt: «Eine Gabe der besonderen Art waren die vom Komitee gespendeten kleinen Schweizerfahnen, die auch von Erwachsenen mit kindlicher Freude dankbar angenommen wurden», so der Schlussbericht:

1698 Der Abschlussbericht von 1919 beschreibt den Besucherandrang wie folgt: «[E]ine ungezählte Menge, die ihr Mitleid den unglücklichen Kriegsopfern zu bezeigen wünschte, sammelte sich ausserhalb des abgeschlossenen Bezirks. Auf den Übergängen, vor den Gittern, wo nur immer ein Blick auf den Perron zu erhaschen war, staute sich die Masse. Besonderen Zulaufs erfreute sich die Margarethenpasserelle. Da standen die Schaulustigen vier, fünf Glieder stark Kopf an Kopf. Viele warfen den Evakuierten entgegen strengem Verbot kleine Geschenke, Chokolade, Zigarren, Zigaretten zu. Als ein Zeichen der allgemeinen Sympathie der Basler Bevölkerung mit den Evakuierten möge auch dieser Zug gebucht werden. Der Zudrang nahm nicht ab vom ersten bis zum letzten Transport, und auch durch die abscheulichste Witterung liessen sich die Neugierigen kaum abhalten» (Basler Heimschaffungs-Komitee 1919, 11).

1699 Die weiss gekleidete Krankenschwester gehört als fester Bestandteil zum Bilderrepertoire der humanitären Schweiz im Ersten Weltkrieg (siehe Fussnote 1654). DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ und andere filmische Werke trugen zur Ausgestaltung dieser ikonischen Idealvorstellung mit bei, deren Grundlage freilich im realen Erscheinungsbild der Hilfeleistenden lag.

1700 Georges Rigassi, Les évacués français à Bale, in: L'Impartial, 16.2.1918, 1.

Tausende und abertausende dieser weissen Kreuze im roten Feld wurden verteilt. Wenn ein Zug die Halle verliess, und noch weit ausserhalb des Bahnhofes, bildeten die unermüdlich an den offenen Fenstern geschwungenen Fahnen einen hochroten Streifen dem ganzen Eisenbahnzug entlang. Ihn zu sehen, stellte sich an schönen Sommerabenden eine dichte Menge der Bahnlinie entlang auf. Hochrufe auf die Schweiz und Dankesworte drangen zu den Harrenden, Lebewohl und glückliche Heimkehr wünschten die Basler den Scheidenden.¹⁷⁰¹

Manchmal spielte zum Abschied in Basel auch eine Militärkapelle auf; und als der Zug nach einigen Stunden französisches Gebiet erreicht hatte, wurden die Kriegsflüchtlinge von ihrem Heimatstaat Frankreich mit weiteren Fahnen versorgt, dieses Mal waren es Trikoloren.¹⁷⁰²

Doch in Basel waren nicht alle Hilfsempfänger an Fähnchen interessiert und vielleicht auch nicht darauf erpicht, an der öffentlichen Inszenierung Schweizer Wohltätigkeit mitzuwirken. Nebenbei zeichnete die Kamera auch solche Funken von Renitenz auf. Für mich die berührendste – weil dem angestrebten Gesamteindruck des Films zuwiderlaufende – Einstellungsfolge zeigt in der Exportversion eine ältere Krankenschwester in ziemlich naher Profileinstellung im rechten Bildteil. Mit einer Schlaufe um den Hals trägt sie einen geflochtenen Korb, aus dem sie Miniaturfähnchen, kleines Spielzeug und Schokolade an Flüchtlingskinder verteilt. Als sie einem Knaben, der lange warten musste und ihr nun direkt gegenübersteht, ein Schweizerfähnchen überreichen will (siehe Abb. 35), schüttelt dieser den Kopf und greift selbst in den Korb. Doch erfolglos – es macht den Anschein, als stosse die Schwester seine Hand beiseite. Auch eine zentimetergrosse Spielfigur, die ihm anschliessend angeboten wird, weist er zurück. Dann bricht die Aufnahme ab, womöglich gerade in dem Moment, als sich die Schwester abwenden will. Wollte der Knabe statt der Fähnchen leckere (und nährende) Schokolade haben?

Die Intention des Produzenten von *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* und die Rezeption des Films entsprangen ideologisch wohl genauso wie der Antrieb der Hilfeleistenden und der Zuschauer am Basler Bahnhof einer komplexen Gemengelage. Zum einen drängte der Kriegsverlauf in allererster Linie Opfer der deutschen Kriegsführung in die Schweiz. Mitgefühl und Sympathie für die vertriebene Zivilbevölkerung richtete sich also fast zwangsläufig gegen Deutschland. Zum anderen darf bei mehreren Mitgliedern des Basler

1701 Basler Heimschaffungs-Komitee 1919, 19.

1702 Beides wird vom Film nicht gezeigt, aber im Schlussbericht geschildert (Basler Heimschaffungs-Komitee 1919, 28, 36).

Heimschaffungs-Komitees – so bei Marc Bernheim, dem offiziellen Vertreter Frankreichs, oder bei Mathilde Paravicini¹⁷⁰³ – und beim Filmproduzenten Alexander Clavel, dessen familiäre Wurzeln in Frankreich liegen, eine weiter gehende Parteilichkeit vorausgesetzt werden. Allerdings schlossen politische Sympathien für die Entente im gegebenen historischen Kontext schweizerischen Patriotismus in keiner Weise aus, wie ich an anderer Stelle vertiefen werde.¹⁷⁰⁴ Die Basler Zeitungen hoben in ihren Kritiken denn auch eidgenössische Werte sowie die humanistischen und pazifistischen Anknüpfungspunkte des Films hervor. Selbst die in Fragen aussenpolitischer Sympathienahme sehr aufmerksame *Neue Zürcher Zeitung* monierte keine politische Tendenz des Films.¹⁷⁰⁵

Diese Rezeptionsweise war nicht zwingend: Als Harry Graf Kesslers Propagandaorganisation bei der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern von DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ erfuhr und im September 1918 eine Zwischentitelliste vorliegen hatte, machte sich Nervosität breit. Mitverantwortlich dafür dürfte auch die Tatsache gewesen sein, dass die französische Propagandaillustrierte *Mars* schon mehrfach Bilder und Berichte zu den Basler Evakuiertenzügen veröffentlicht hatte.¹⁷⁰⁶ Ein interner Bericht der Kessler'schen Organisation hielt fest, dass der Film möglicherweise Stellen enthalte, «die auf die Stimmung der Schweizer Bevölkerung zu Ungunsten Deutschlands stark einwirken könnten».¹⁷⁰⁷ Dazu kam, dass die Deutschen über Belege für eine enge geschäftliche Beziehung Clavels zur Compagnie Générale du Cinématographe S. A. in Genf verfügten.¹⁷⁰⁸ Das Unternehmen von Frédéric Ba-

1703 Bei Paravicini ist zumindest eine kulturelle Affinität zu Frankreich verbürgt, wo sie einige Lehrjahre in ihrer Jugend verbrachte (Kanyar Becker 2010, 20, 24).

1704 Siehe Kapitel III.8.

1705 E. S., Der Film der Heimatlosen, in: National-Zeitung, 5.7.1918, o.S.; F. C., Evakuiertenfilm, in: Basler Volksblatt, 7.7.1918, o.S.; b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 12.10.1918, o.S.

1706 Auf dem Cover einer Ausgabe vom Juni 1918 ist etwa eine Gruppe von Flüchtlingen mit Kindern abgebildet. Der dazugehörige patriotische Textbeitrag von Constant Verlot beschwört die freundschaftliche Verbindung zwischen Franzosen und Schweizern. Verleger der Illustrierten *Mars* war die amtliche französischen Propagandainstitution Neue Literarische Buchhandlung/Nouvelle Librairie Littéraire in Basel, die auch die Broschüre zum Basler Hilfswerk der westschweizerischen Autorin Noëlle Roger herausgab (Führerinnengruppe im Basler Zentral-Bahnhof, in: Mars, 146 [März 1918], 12; Inserat, in: Mars, 147 [April 1918], 9; Wiederaufnahme der Evakuiertentransporte durch die Schweiz, in: Mars, 154 [Juni 1918], 11; Französische Evakuierte bei ihrer Ankunft in Basel, in: Mars, 155 [Juni 1918], 1; Constant Verlot, Heimkehr nach Frankreich, in: Mars, 155 [Juni 1918], 9 f.; Montant 1988, 1050 f., 1101–1104, 1133 f.).

1707 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BArch, R 901, 71967.

1708 Schweizer Akten und die Kopie von DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ im Imperial War Museum, die einen Schlusstitel mit dem Logo der Compagnie Générale du Cinématographe S.A. enthält, stützen die deutsche Vermutung klar. Wahrscheinlich war Clavel verdeckter Teilhaber der Compagnie

tes und Louis Ador war ein auf alliierte Propaganda spezialisierter Filmverleih mit gutem Kontakt zu den offiziellen Propagandastellen.¹⁷⁰⁹

Eine gängige Verfahrensweise der filmischen Propagandaabwehr – feindliche Filmkopien auf dem Schweizer Filmmarkt einfach aufzukaufen und verschwinden zu lassen – kam hier für die deutschen Diplomaten wegen der bereits erhöhten öffentlichen Aufmerksamkeit für DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ vermutlich nicht infrage. Man entschied sich zu einem unkonventionellen Vorgehen. Um zu vermeiden, dass sie «in der Originalform erscheint», wurde die Produktion für die unter amtlich-deutschem Einfluss stehenden Kinos in der Schweiz gebucht und sollte nur «mit entsprechenden Ausschnitten, also in denkbar milder Form» vorgeführt werden.¹⁷¹⁰ Die im deutschen Besitz befindlichen Schweizer Propagandakinos waren in diesen Monaten gerade an die Ende 1917 mit staatlichen und privaten Geldern in Berlin gegründete Ufa übergegangen. Es spricht nichts dagegen, dass der Film in den Zürcher Ufa-Kinos Orient und Roland im Oktober 1918 dann tatsächlich gekürzt zur Vorführung kam. Naheliegender ist, dass Bildeinstellungen mit besonders gebrechlich oder verwahrlost wirkenden Flüchtlingen sowie mit Kindern geschnitten wurden. Inwiefern die Zwischentitel der in der Schweiz aufgeführten Fassung in den Augen der deutschen Propagandisten problematisch gewesen sein könnten, lässt sich nicht sagen, da sie nicht überliefert sind. Wenn es sich bei den Texten auf dem erhalten gebliebenen Programmzettel aus Basel tatsächlich um den Wortlaut der Zwischentitel handelt, hatte die deutsche Propaganda wenig Grund die Titel zu zensurieren. Die Formulierungen sind allesamt äusserst zurückhaltend.¹⁷¹¹ Nicht so die Zwischentitel der Exportversion: Dort ist die Rede von «vieillards

Générale, die für den internationalen Vertrieb und möglicherweise für den Verleih des Films in der Schweiz zuständig war (Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BArch, R 901, 71967; [Kessler 1918], 26, 30; Schreiben von Georges Passavant, Basel, vom 20.10.1919, an das Eidgenössische Militärdepartement, Bern, BAR, E27#1000/721#4400*; Schreiben von Georges Passavant, Basel, vom 10.9.1922, an das Eidgenössische Militärdepartement, Bern, BAR, E27#1000/721#4400*; vgl. auch Grob 2002, 23).

1709 Siehe Kapitel III.2. Bereits Anfang 1916 hatte der französische Botschafter in der Schweiz, Paul Beau, den für Filmpropaganda Verantwortlichen in Paris vorgeschlagen, die Ankunft eines Zugs mit Flüchtlingen oder Verletzten filmen zu lassen. Der Film müsse auch die Repräsentanten der schweizerischen Hilfsorganisationen porträtieren und wäre im Idealfall von einem Schweizer herzustellen, um der Produktion einen neutralen Anschein zu geben. Die Schweizer seien für die auswärtige Würdigung ihrer humanitären Werke nämlich sehr empfänglich (Montant 1988, 1165 f.) Ob wirklich dieser Vorschlag dann zur Produktion von DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ führte, ist unklar.

1710 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BArch, R 901, 71967.

1711 Stadt-Casino Basel, Die Durchreise der französischen Evakuierten durch die Schweiz [Programmzettel], Basel, 6.7.1918, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, PA 743 A 9.

[qui] ont perdu tout ce qu'ils possédaient» oder von «petites victimes des horreurs de la guerre». Auch der Wortlaut des vorletzten Filmtexts, der als revanchistische Anspielung verstanden werden kann, wäre, wenn er sich in der Schweizer Fassung gefunden hätte, mit Sicherheit der deutschen Schere zum Opfer gefallen: «Les voyageurs [...] montent dans le train qui va les conduire à leur pays natal, mais non à leurs foyers».

Bei der Schweizer Produktion *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* haben wir es also mit einem Film zu tun, der im Umfeld französischer Propagandastrukturen entstand, gleichzeitig das neugierige Publikum unterhielt und das Bild einer neutralen und humanitären Schweiz propagierte sowie in bestimmten Gebieten der Schweiz von deutschen Propagandakinos aufgeführt wurde. Der Fall ist skurril und aussergewöhnlich und dennoch ist er charakteristisch. Er zeigt nämlich, wie verwickelt die historische Realität des Mediums Film und seiner Rezeption in den 1910er-Jahren sein konnte (und wie sich diese Realität so nur in Detailstudien erschliessen lässt). Zudem bringt der Fall des Evakuierten-Films die nicht unüblichen Verwerfungen im Film-, Verleih- und Kinogewerbe ans Licht, die sich zur Zeit des Ersten Weltkriegs im Spannungsfeld von Propaganda und Unterhaltung auftaten.



III.7 Aktualitätenfilm und Authentizität

Dieses vorletzte Kapitel soll einen Überblick über die thematische und ästhetische Bandbreite des nicht-fiktionalen Kriegsfilms geben, wie er in der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre auf Schweizer Leinwänden zu sehen war und die vorwiegend medial vermittelte Kriegserfahrung in der hiesigen Öffentlichkeit prägte. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den im Filmschaffen der Kriegszeit hervorgebrachten stilistischen Neuerungen sowie auf der Ungleichzeitigkeit dieser Entwicklung bei den unterschiedlichen Typen des Aktualitätenfilms. Hierfür gilt es zunächst, einige konzeptuelle Grundlagen der filmischen Kriegsberichterstattung zu erarbeiten und die Eckpunkte des Forschungsstands abzustecken.¹⁷¹²

Kriegsberichterstattung zwischen *view*-Ästhetik und Dokumentarfilm

Schon unter den ersten je gedrehten Filmen finden sich Werke über aktuelle Ereignisse. Diese Aufnahmen machten in den Gründerjahren der Kinematografie einen substanziellen Teil der international hergestellten und vertriebenen Produktion aus. Die ‹optische Berichterstattung› oder ‹lebende Zeitung›, wie die aktualitätsbezogenen Programmteile im deutschsprachigen Raum genannt wurden, vermittelten dem Varieté-, Jahrmarkt- und später dem Kinopublikum in der Regel keine eigentlichen Neuigkeiten, sondern präsentierten im Bewegtbild jene Ereignisse, die bereits aus der Presse bekannt waren. Branchenblätter attestierten den Filmberichten eine ‹unbedingte und ideale Objektivität›: Zeitungen und Illustrierte könnten ‹in ihrer Nüchternheit niemals eine vollkommene Wiedergabe dessen sein›, was sich ereignet habe; durch das Filmbild hingegen werde ‹nicht nur ein besseres Verständnis, sondern auch eine vollkommene naturgetreue und bewegte Anschaulichkeit ermöglicht›.¹⁷¹³ Dementsprechend weist der Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier mit Blick auf die filmische Unmittelbarkeit und den Erlebnischarakter solcher Vorführungen auf

1712 Eine frühere Version dieses Kapitels ist als Aufsatz erschienen (Gerber 2016^a; vgl. auch Gerber 2016^b.)

1713 Walter Thielemann, Der Kinematograph als Journalist: Die Berichterstattung der Zukunft, in: Kinema, 3/24 (14.6.1913), 1 f., hier 1.

◀ **37** Visuelles Spektakel in DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Ö-U 1917) – Die Trommelfeuersequenz wartet nicht nur mit Aufnahmen grosskalibriger Geschütze, sondern auch mit einer schnellen Montage und wilden Farbwechslern auf.

◀ **38** Der Höhepunkt der filmisch inszenierten Schlacht am Isonzo – Österreichisch-ungarische Sturmtruppen durchqueren einen Karstsee angeblich unter feindlichem Feuer.

die «Differenz zwischen (Zeitungs-)Wissen und sinnlicher Anschauung» hin, die etwa bei Katastrophen und Kriegereignissen sehr bedeutsam sein konnte.¹⁷¹⁴ Die in den Jahren um 1910 in Frankreich, Deutschland und anderen Ländern gegründeten Wochenschauen (PATHÉ-JOURNAL FR 1908, GAUMONT ACTUALITÉS FR 1910, WARWICK BIOSCOPE CHRONICLE GB 1910, TOPICAL BUDGET GB 1911, DER TAG IM FILM DE 1911, ÉCLAIR-JOURNAL FR 1912, EIKO-WOCHE DE 1914, MESSTER WOCHE DE 1914) waren eine besondere Ausprägung des Aktualitätenfilms. Während einer Spieldauer von rund zehn Minuten präsentierten die meist wöchentlich erscheinenden Wochenschau-Ausgaben eine Zusammenstellung unterschiedlicher Sujets aus aller Welt mit einem breiten thematischen Spektrum. Wie beim Aktualitätenfilm im Allgemeinen lag ein Schwerpunkt auf Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, Paraden und Feierlichkeiten, technischen Errungenschaften, Sportveranstaltungen, Katastrophen, Kriegen und eindrucksvollen Kuriosa. Während des Ersten Weltkriegs überwogen allerdings Themen mit Kriegsbezug. Nach dem Krieg entwickelte sich die Wochenschau schliesslich zur dominanten Form des Aktualitätenfilms.¹⁷¹⁵

Zusammen mit anderen nicht-fiktionalen Genres hatten Aktualitätenfilme einen grossen Anteil im Kampf der Film- und Kinoindustrie um Renommee und ein «besseres» Publikum.¹⁷¹⁶ Dies gilt auch für die Schweiz. Die Filmkritiken in der bürgerlichen *Neuen Zürcher Zeitung* lassen denn auch eine Vorliebe für nicht-fiktionale Werke erkennen¹⁷¹⁷ und der kinoreformerisch inspirierte Autor der *Kinoschau* im sozialdemokratischen *Volksrecht* aus Zürich bevorzugte ebenfalls klar diese Sorte von Filmen.¹⁷¹⁸ Hingegen hatte Letzterer – der seinen proletarischen Lesern ziemlich elitär vorkommen musste, ihnen politisch wohl aber aus dem Herzen sprach – Vorbehalte gegen die übliche Themensetzung der Wochenschauen, die «mit langweiligem Monarchenklimbim überladen» seien.¹⁷¹⁹ Seine ambitionierte Kino-Rubrik hatte jedoch nur kurzen Bestand und bei den späte-

1714 Kreimeier 2011, 151.

1715 Garncarz 2010, 30–51, 103–110, 170–174; Jung 2005^b; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c; Kessler 2005; Lenk 1997; McKernan 2005. Die erste schweizerische Filmwochenschau wurde 1923 gegründet (Cosandey 1986, 249; Dumont 1987, 84; Haver/Jaques 2003, 59f.).

1716 Garncarz 2010, 171; Kessler 2005.

1717 Siehe Fussnote 841.

1718 it., Eine Kino-Schau, in: *Volksrecht*, 25.10.1913, o.S.; it., Kinoschau, in: *Volksrecht*, 22.11.1913, o.S.

1719 it., Kinoschau, in: *Volksrecht*, 15.11.1913, o.S. Bereits 1912 machte ein anderer Autor im *Volksrecht* auf die thematische oder motivische Affinität von Wochenschauen zum politischen Establishment ihrer Produktionsstaaten aufmerksam: «[B]ei den Tagesneuigkeiten ist ein patriotisch-chauvinistischer Zug zu verzeichnen. Sehr oft gelangen zur Darstellung Kaiserparaden, Festlichkeiten aus dem Leben der Herzöge, Könige und anderer Faulenzer von Menschen-Dummheit und Gottes Gnaden» (Ch. R., Der Kine-matograph im Dienste des Kapitals, in: *Volksrecht*, 21.10.1912 und 22.10.1912, o.S.).

ren Filmgesprächen in der sozialdemokratischen Tageszeitung ging es dann vor allem noch darum, die Anzeigenkunden bei Laune zu halten.¹⁷²⁰ So hatte das *Volksrecht* beispielsweise an der MESSTER WOCHE von Anfang Dezember 1916 mit Aufnahmen von der Beisetzungsfier des österreichischen Kaisers Franz Joseph I. nichts mehr auszusetzen.¹⁷²¹

Es ist naheliegend, dass seit der Erfindung der Kinematografie die filmwirtschaftlichen Akteure kriegerische Ereignisse im Genre des Aktualitätenfilms intensiv zu verwerteten suchten.¹⁷²² Uli Jung und Wolfgang Mühl-Benninghaus zeichnen einen Diskurs der deutschen Branchenpresse zur Zeit des Ersten Weltkriegs nach, der über den Authentizitätsanspruch des Aktualitätenfilmschaffens und die Beweisfunktion mancher Filme hinausgeht. Das Kino mit seiner Kriegsberichterstattung wird darin nicht nur als Informationsmedium, sondern auch als Stätte nationaler Besinnung begriffen, als Erlebnis- und Begegnungsort für die Zivilbevölkerung, die um ihre Liebsten an der Front bangte. Dieser Ort «hat nichts mit Sensation, mit Lüsterheit, mit oberflächlicher Befriedigung zu tun», so ein damaliger Autor; das hauptsächliche Bestreben «ist die Teilnahme, die das Kino gewährt».¹⁷²³ Ein auf die Schweizer Verhältnisse angepasstes, im Grunde aber ähnliches Bild versuchte die Schweizer Kinobranche zu vermitteln. Nach dem Dafürhalten der Filmzeitschrift *Kinema* trugen Kriegsfilm dazu bei, die Presseberichterstattung «besser verstehen zu lernen», denn «[m]anche Bezeichnung, manches Wort wird uns klar und verständlich, wenn wir das Beschriebene erst im Bilde sehen. [...] Die Kriegsbilder sind höchst lehrreich und keiner wird das wohl im Ernst bezweifeln.»¹⁷²⁴ Die Anfeindungen und der Legitimationsdruck, unter denen das Schweizer Unterhaltungsgewerbe im Sommer 1916 stand, waren offenbar beträchtlich; im rechtfertigenden Artikel hiess es weiter:

Warum sollen wir Neutrale nicht Augenzeugen werden dieses blutigen Welt-rings? [...] Soll man uns aus ästhetischen Gründen diese Geschehnisse vorenthalten? Glaube man etwa dadurch unser moralisches Gefühl, unsern Gerechtigkeitssinn, unser ästhetisches Empfinden und unser Schamgefühl vor Verrohung zu schützen? O nein, im Gegenteil: Dadurch, dass wir all den Jammer, der über Millionen von Menschen hereingebrochen ist, in kleinen Bruchteilen miterleben – und jeder mag sich ans Herz fassen –, mitfühlen, werden wir eher traurig und wehmütig gestimmt. [...] Seien wir glücklich und danken Gott, dass es uns beschieden ist, nicht inmitten dieses mörderi-

1720 Siehe Kapitel II.5.

1721 Films der Woche, in: *Volksrecht*, 9.12.1916, o.S.

1722 Siehe Kapitel III.1.

1723 Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 390.

1724 Die Kriegsberichterstattung und der Kino, in: *Kinema*, 6/31 (5.8.1916), 4f., hier 5.

schen Kriegsgewimmels zu stehen [...]; seien wir glücklich, friedlich unserem Handwerk, unserem Beruf nachgehen zu können und Friedensarbeit zu verrichten. Ist der Krieg einmal zu Ende, so braucht es Hunderttausende von Händen, die mithelfen, das arme, halb verblutete Europa wieder aufzurichten, und haben wir durch Wort und Bild Kenntnis von all dem über wehrlose Frauen und Kinder hereingebrochenen Weh und Leid, dann haben wir auch einen ungefähren Begriff von dem, was die kommende Zeit von uns Übriggebliebenen verlangt.

Ein Zürcher Kinobetreiber sah in den nicht-fiktionalen Kriegsfilmern sogar ein Mittel zur Etablierung einer «Weltmoral»: «Der kinematographische Kriegsfilm, so weit er die Schrecken des Krieges wahr wiedergibt, wird für kommende Generationen [...] einer der Faktoren sein, welche neue Kriege zu verhindern mögen.»¹⁷²⁵

Kriege führten und führen zu einem Anschwellen des medialen Nachrichten- und Bildstroms, wobei die mitunter spektakulären Bilderzeugnisse sowohl für kommerzielle als auch für propagandistische Zwecke genutzt werden können. Dass die Herstellung visueller Kriegsdarstellungen in der Frühzeit der Kinematografie jedoch alles andere als simpel und unproblematisch war, haben zahlreiche Autoren aufgezeigt. In seiner Studie zur filmischen Repräsentation der verschiedenen kriegerischen Konflikte zwischen 1897 und 1902 untersucht Stephen Bottomore, wie Filmfirmen mit kinematografischen Innovationen auf die zunehmende staatliche Regulierung der Kriegsberichterstattung und auf Probleme bei der filmischen Abbildung der sich wandelnden Kampfverfahren reagierten, in denen gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Kriegsführung auf Distanz und der Sichtschutz zunehmend an Bedeutung gewannen. In diesem Zusammenhang unterscheidet Bottomore verschiedene Kriegsfilm-Genres: seltene *authentische Aufnahmen* von Kriegshandlungen; historisch als legitim erachtete *war-related films* mit einem – in semiotischer Terminologie indexikalischen – Kriegsbezug, darunter Aufnahmen von Kriegsstätten oder -teilnehmern vor und nach der Schlacht; sowie *arranged films*, in denen Kampfhandlungen im frontnahen Gebiet mit Truppen für die Kamera gestellt wurden.¹⁷²⁶ Alle diese Formen werden als Aktualitätenfilme aufgefasst. Daneben existierten *staged films*. Zu ihnen zählt Bottomore symbolische Filme mit Schauspielern in allegorischen, oft nationalistisch zugespitzten Szenen sowie *re-enactments*, in denen Schauspieler bestimmte Kriegsergebnisse nachstellten. Letztere, teilweise offen als «fakes» dekla-

1725 Der Kriegsfilm, in: Nebelspalter, 43/9 (3.3.1917), o. S.; vgl. auch Moral und Unmoral, in: Nebelspalter, 43/22 (2.6.1917), o. S.

1726 Bottomore 2007, Kapitel 2, 2–4.

riert, waren für kurze Zeit sehr populär. Doch bereits vor 1910 verschwand dieses Genre wieder weitgehend von der Bildfläche. Eine erste Ursache habe in dem in dieser Periode wachsenden Gespür für die Authentizität in den Bildmedien oder im vermehrten Wunsch nach Echtheit gelegen.¹⁷²⁷ Einen zweiten, damit zusammenhängenden Grund identifiziert Bottomore in der (von ihm für das angelsächsische Gebiet beschriebenen) öffentlichen Wahrnehmung von Kriegsfilmern als betrügerisch, infolge irreführend angepriesener Aktualitätenfilme und *re-enactments*.

Wie Bottomore für die Kriegsaktualitäten um 1900 weisen zahlreiche Autoren auf die in vielerlei Hinsicht schwierigen Drehbedingungen an der Kampflinie oder im frontnahen Gebiet während des Ersten Weltkriegs hin. Die Bewegungsfreiheit der filmenden Kriegsberichterstatler war von den militärischen Befehlshabern abhängig oder auch aus logistischen Gründen oft nicht gewährleistet. Die Kameraausrüstung war sehr schwer, die Aufnahmedauer beschränkt, das Drehen bei unvollkommenen Lichtverhältnissen problematisch und die Objektive hatten noch vergleichsweise kurze Brennweiten, was Aufnahmen aus grosser Distanz verhinderte. Nicht nur wegen des letztgenannten Punkts war die Tätigkeit in Frontnähe für die Aufnahmeteams mit erheblichen Gefahren verbunden. Ausserdem war das Schlachtfeld des modernen Stellungskriegs mit seinen eingegrabenen Truppen für das Bewegtbild-Medium an sich nicht sehr attraktiv. Bottomore spricht gar von einem «unsichtbaren» Krieg.¹⁷²⁸ Und schliesslich achtete die Filmzensur darauf, dass die fertiggestellten Filme keine militärischen Geheimnisse preisgaben oder Bilder enthielten, welche die Menschen verstörten. Alle diese Umstände führten dazu, dass ein Grossteil der Bilder in Aktualitätenfilmen, beispielsweise Aufnahmen von Materialtransporten, Kriegsgefangenen, feuernder Artillerie oder Zerstörungen nach der Schlacht, ein Stück weit hinter der Front und in der Etappe entstanden. Des Weiteren griff man für die – an sich eher seltene – Darstellung von Kampfhandlungen auf dem Schlachtfeld oft auf gestellte Aufnahmen zurück.¹⁷²⁹

Gestellte Aufnahmen entstanden aber nicht mit Schauspielern wie bei den *re-enactments*, die als Genre in den 1910er-Jahren kaum mehr eine Rol-

1727 Sabine Lenk stellt eine zunehmende Diskussion um die Authentizität von Aktualitätenfilmen ab 1907/1908 fest (Lenk 1997, 53–55). In ähnlicher Weise wie Bottomore geht Almut Lindner-Wirsching von einem im Ersten Weltkrieg gesteigerten Verlangen nach authentischen Bildern in Illustrierten und Filmen aus (Lindner-Wirsching 2006, 123) und nach Laurent Véray fand die «apologie du «réel»» im Filmschaffen des Ersten Weltkriegs ihren Höhepunkt wie auch ihre Grenzen (Véray 1995^b, 16).

1728 Bottomore 2007, Kapitel 1, 6–10, Kapitel 2, 3; vgl. auch Véray 2008, 29 f.

1729 Brownlow 1979, 59 f., 149; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^a, 385; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 395 f.; Reeves 1986, 89–113; Rother 1995, 128, 137, 139; Rother 2002, 131; Véray 1995^b, 91–127; Véray 2008, 16–30, 48–50; vgl. auch Hüppauf 1993; Kaes 2009, 28 f.; Sorlin 1994; Véray 1999.

le spielten. Dementsprechend scheint es mir angebracht, den Begriff des *fake* für die Zeit des Grossen Kriegs (und danach) anders zu verwenden, als es Bottomore und Teile der Frühfilmforschung für die vorhergehende filmhistorische Epoche tun: In der vorliegenden Arbeit ist der Begriff auf die im Ersten Weltkrieg gängige Praxis bezogen, in als authentisch geltenden Aktualitätenfilmen Aufnahmen zu verwenden, die mit Soldaten in Frontnähe gestellt wurden.¹⁷³⁰

Auf einer filmästhetischen Ebene postuliert Tom Gunning einen grundlegenden Unterschied zwischen den frühen nicht-fiktionalen Filmen – die er dem *cinema of attractions*¹⁷³¹ zuordnet, weil deren Stilmerkmale sich im Gegensatz zur dynamischen Entwicklung im Spielfilmbereich bis in die zweite Hälfte der 1910er-Jahre kaum veränderten – und dem sich in den späteren Kriegsjahren entwickelnden Dokumentarfilm. Gunning subsumiert die frühen Aktualitätenfilme unter dem Begriff *view* (deutsch: Ansicht). Die entsprechenden Werke sind auf die Zurschaustellung von Personen, Gegenständen oder Landschaften ausgerichtet. Sie imitieren, nach Gunning, gewissermassen den Akt des Schauens und dienen der Befriedigung der Schaulust des Publikums, wobei die im Film dargestellten Personen oft auf die Anwesenheit der Kamera reagieren. Auch wenn diese Ansichten nicht ideologiefrei sind und gewisse Montageformen aufweisen können, dominiert bei ihnen eine beschreibende Funktion. Anknüpfend an Überlegungen John Griersons aus der Zwischenkriegszeit begreift Gunning den später in Erscheinung tretenden Dokumentarfilm dagegen als «rhetorische und diskursive Form», in der das «natürliche Material» kreativ gestaltet und dramatisiert wird.¹⁷³² Hierbei werden die einzelnen Bilder (Einstellungen) mittels Schnitt und Zwischentitel in eine übergeordnete Argumentation oder dramatische Struktur eingebettet.

Martin Loiperdinger vertieft einen von Gunning angesprochenen Punkt überzeugend, wenn er die Anfänge des «klassischen» Dokumentarfilms, so wie Grierson ihn versteht, als den «Ursprung der Dramatisierung des Faktischen» im propagandistischen Filmschaffen des Ersten Weltkriegs und im Besonderen bei *THE BATTLE OF THE SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME* (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) sieht.¹⁷³³ Ganz in diesem Sinne erkennt Philipp Stiasny im britischen, zu einem geringeren Grad aber auch im amtlich-deutschen Somme-Film *BEI UNSEREN HELDEN AN DER*

1730 Ich folge hiermit der Terminologie von Roger Smither (Smither 1993). Kessler erörtert die teilweise widersprüchliche Verwendung des Begriffs um 1900 (Kessler 2006^b).

1731 Siehe Kapitel II.1.

1732 Gunning 1995, 117f.; vgl. auch Jung 2005^a.

1733 Loiperdinger 2001, 73; siehe Kapitel III.8.

SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME (DE 1916/1917, BUFA) eine «neuartige Montagetechnik», die auf eine «emotionale Aktivierung des Publikums» zielte und «narrative Formen» zum Einsatz brachte, die gewöhnlich dem Spielfilm zugerechnet werden.¹⁷³⁴ Für Jung und Mühl-Benninghaus entpuppt sich der Erste Weltkrieg mithin als «Katalysator für eine Veränderung der Filmsprache in nicht-fiktionalen Filmen», wobei sie die Innovation ebenfalls vor allem an der Kontinuitätsmontage festmachen.¹⁷³⁵

Die von Roger Smither im Detail nachgewiesene Verwendung gestellter Szenen in *THE BATTLE OF THE SOMME* (siehe Abb. 43)¹⁷³⁶ liegt für Loiperdinger genau auf der von Grierson später konzipierten Linie dokumentarischen Filmschaffens. Die Wahrnehmung solcher gestellter Aufnahmen als Schwindel, als *fakes*, beschreibt Loiperdinger tendenziell als anachronistisch, geprägt von einem erst in den 1960er-Jahren aufkommenden Verständnis des Dokumentarfilms im Zeichen des *Direct Cinema*, das die «Inszenierung vor der Kamera» ablehnt.¹⁷³⁷ Im vorliegenden Kapitel geht es mir unter anderem darum, genau diesen Punkt zu relativieren. Authentizitätsbeteuerungen und Authentifizierungsstrategien in zahlreichen Werbetexten für Filme und in den Filmwerken selbst legen nahe, dass die Unterhaltungsindustrie und die Propagandastellen ihr Publikum im Ersten Weltkrieg – das, ähnlich wie heute, die authentischen (damals aber kaum herzustellenden) Aufnahmen eindeutig bevorzugte – gezielt an der Nase herumführten. Gerade die von Loiperdinger angesprochene «Beweis»-Funktion der Kriegsbilder im filmischen, oft auch über Zwischentitel hergestellten Argumentationszusammenhang¹⁷³⁸ machen das eminente Interesse der Filmproduzenten und Propagandisten deutlich, dass ihre Filme vom Publikum als vollkommen authentisch, nicht nur als *war-related* im Sinne Bottomores, wahrgenommen wurden. In besonderem Mass gelang dies bei *THE BATTLE OF THE SOMME*, worüber in der Forschung Konsens herrscht,¹⁷³⁹ sowie beim weitgehend unbekanntem, aus

1734 Stiasny 2009, 32.

1735 Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁶, 429.

1736 Smither 1993; vgl. auch Goergen 2009.

1737 Loiperdinger 2001, 72, vgl. auch 75 f., 78 f. Das von Loiperdinger zur Untermauerung seiner These angeführte Zitat aus der deutschen Branchenpresse, in dem die Unmöglichkeit, authentische Kampfaufnahmen zu drehen, offen eingestanden wird, hat einen für die Kriegszeit untypischen Entstehungszusammenhang: Es stammt aus dem ersten Kriegsmonat, als an einen geregelten Zugang der Filmfirmen zum frontnahen Gebiet noch gar nicht zu denken war (Loiperdinger 2001, 75 f.; vgl. auch Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁶, 392 f.). Jung und Mühl-Benninghaus übernehmen Loiperdingers Sichtweise (Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁶, 430).

1738 Loiperdinger 2001, 75.

1739 Goergen 2009, 32; Loiperdinger 2001, 79; Rother 1995, 125; Smither 1993, 151. Laut Goergen und Loiperdinger trug die «faktenbetonte Gesamtdramaturgie», die sich im streng chronologischen Aufbau, den detaillierten Angaben zu den kämpfenden Einhei-

der Donaumonarchie stammenden Film DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO (Ö-U 1917, Sascha), dem sich die Fallstudie in diesem Kapitel widmet.¹⁷⁴⁰

Typen des nicht-fiktionalen Kriegsfilms

Die Herstellung und Verbreitung der vermeintlich authentischen Filmaufnahmen von den Kriegsschauplätzen waren meist regierungsamtlich kontrolliert und – mit Blick auf die öffentliche Meinung sowohl in den Produktionsländern als auch in den neutralen Staaten – propagandistisch intendiert. Die nicht-fiktionalen Aufnahmen, die, international produziert, auf dem offenen Schweizer Filmmarkt zirkulierten, lassen sich drei Typen zuordnen: der Wochenschau, bestehend aus kurzen Einzelbeiträgen; dem eigenständigen, etwas längeren Aktualitätenfilm sowie dem Typus der aufwendig realisierten Grossproduktion. Diese idealtypisch verstandenen Formen des Aktualitätenfilms unterscheiden sich in ihrer Spieldauer, Themenzentrierung, ästhetischen Gestalt – das heisst im Hinblick auf die angewandten filmischen Mittel und Verfahrensweisen wie *mise-en-scène*, Montage, Farbdramaturgie oder *production values* – sowie in den für sie betriebenen Werbemassnahmen. Ferner, so wird meine Untersuchung zeigen, gingen mit den filmästhetischen Charakteristika Unterschiede im allgemeinen Publikumszuspruch zu den jeweiligen Filmtypen einher. Von den behandelten Themen her finden sich bei den drei Filmtypen – von einer genauer zu untersuchenden Ausnahme abgesehen – keine wesentlichen Unterschiede.

Wochenschauen gehörten vor, während und nach dem Krieg in der Regel in jedes Kinoprogramm und eröffneten dieses oft. Dies gilt für die Schweiz wie auch für die meisten anderen Länder. Eine Besonderheit auf dem Schweizer Filmmarkt in der Kriegszeit war hingegen die Verfügbarkeit von Wochenschauen der unterschiedlichsten Produzenten aus verschiedenen Krieg führenden Staaten. Auch wenn viele sogenannte Kriegswochen von privaten Unternehmen produziert und vertrieben wurden, übten staatliche Instanzen bei ihrer Herstellung einen grossen Einfluss aus. Neben der in der Deutschschweiz wohl am weitesten verbreiteten MESSTER WOCHEN sind die Wochenschauen von Éclair, Eiko, Gaumont, Hubert, Pathé, Sascha und der amtlich-französischen SCA nachgewiesen.¹⁷⁴¹

ten und in der Darstellung des Todes auf dem Schlachtfeld äussere, zur Wahrnehmung von THE BATTLE OF THE SOMME als authentischem Film bei (Loiperdinger 2001, 77; vgl. auch Goergen 2009, 32 f.; Rother 1995, 125).

1740 Vgl. auch Baumeister 2003; Goergen 2009; Kessler 2006^b; Kreimeier 2011, 150–153; Lenk 1997, 53–55; Rother 1995; Véray 1999; Véray 2008, 11–74.

1741 Montant 1988, 1171; siehe Fussnoten 1022 und 1048.

Charakteristisch für die Wochenschauen im Ersten Weltkrieg, deren geografisch und thematisch disparate Einzelbeiträge in diesen Jahren natürlich vermehrt einen Kriegsbezug aufwiesen, ist die *MESSTER WOCH*E 1915, No. 34 (DE 1915, Messter).¹⁷⁴² Die gut achtminütige Wochenschau-Ausgabe wird von der Cinémathèque suisse als vollständige und original gefärbte Nitrokopie mit ursprünglichen Zwischentiteln aufbewahrt.¹⁷⁴³ Zwischen Haupttitel und animiertem Schlusslogo enthält sie folgende beschreibende Zwischentitel und Kapitelüberschriften:

In einem deutschen Gefangenen-Lager. (Von der Arbeit heimkehrende Gefangene.)

Kriegsberichte aus der Türkei. [Kapitelüberschrift]

Aufbruch einer türkischen Transport-Kolonne. Maulesel und Kamele als Tragtiere.

Kriegsberichte von der Deutschen Südarmee. [Kapitelüberschrift]

Eine österreichische Automobil-Kolonne muss einen See passieren.

Kriegsberichte aus dem Westen. [Kapitelüberschrift]

Parole-Ausgabe vor dem Bataillons-Unterstand.

Exzellenz General der Kavallerie von Laffert besichtigt die vordersten Stellungen. (Mannschaften beim Bau von granatsicheren Unterständen.)

Belustigungen hinter der Front.

Leben und Treiben auf dem Park-Teich einer französischen Stadt.

Eine Batterie leichter Feldgeschütze hat in einem Gutshof Aufstellung genommen.

Alarm der Bedienungs-Mannschaften. Spezialaufnahme unseres Berichterstatters.

1742 Vergleicht man eine Stichprobe von deutschen Messter- und französischen Pathé-Kriegswochenschauen, zeigt sich eine stärkere und zum Teil ausschliessliche Fokussierung der *MESSTER WOCH*E auf das Kriegsthema (European Film Gateway/EFG 1914, <http://www.europeanfilmgateway.eu> [16.2.2015]). Die ästhetischen Merkmale von Wochenschauen, die im Folgenden anhand der *MESSTER WOCH*E 1915, No. 34 beschrieben werden, haben Gültigkeit sowohl in den anschliessenden Kriegsjahren als auch bei anderen Wochenschau-Produktionen, wie sich beispielsweise an der britischen *PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE*, No. 295 B (GB 1916?, Pathé) oder an den offiziellen *LES ANNALES DE LA GUERRE* n° 71 (FR 1918, SCA) im Detail zeigen liesse.

1743 Allem Anschein nach wurden die *MESSTER WOCH*EN in der deutschsprachigen Schweiz in ihrer deutschen Originalversion vorgeführt ([Richard Kiliani?], Aktennotiz, Berlin, 9.4.[1918?], BArch, R 901, 72098). Die Auffassung in der Forschung, wonach aus der Zeit des Ersten Weltkriegs keine vollständigen und originalen deutschsprachigen Kriegswochenschauen überliefert oder bekannt seien, kann hiermit als überholt gelten (Jung/Loiperdinger 2005^b, 21, 23). Auch das Digitalisierungs- und Veröffentlichungsprojekt European Film Gateway hat zahlreiche *MESSTER WOCH*EN bekannt gemacht (European Film Gateway/EFG 1914, <http://www.europeanfilmgateway.eu> [16.2.2015]).

Abführung des Vieh-Bestandes eines von der feindlichen Artillerie beschossenen Gutshofes.

Stabsoffiziere begeben sich auf den Baum-Beobachtungsstand.

Sprengung eines eroberten feindlichen Brückenkopfes. (Fernsicht vom Baum-Beobachtungsstand.)

Auf einer inhaltlich-thematischen Ebene arbeitet diese Wochenschau-Ausgabe mit den üblichen Versatzstücken der filmischen Kriegspropaganda, wie ich sie weiter oben bereits umrissen habe: Bilder gefangen genommener Gegner verweisen auf die eigenen Kampferfolge; lange Transportkolonnen von verbündeten Staaten versinnbildlichen die behauptete materielle Überlegenheit; die Aufnahmen militärischer Prominenz, soldatischer Freizeitvergnügen im besetzten Gebiet und kampfbereiter Truppenteile präsentieren das deutsche Kriegsunternehmen als vereinte Anstrengung von Establishment und militärischem Fussvolk, die quasi spielend zum Erfolg führen wird; und dem (womöglich verzweifelt) dagegen ankämpfenden Feind wird die Zerstörung ziviler Infrastruktur angelastet.¹⁷⁴⁴

Abgesehen von Schnitten zur zeitlichen Raffung der Aufnahmen (etwa zur Verkürzung der Wartezeit, bis weitere Lastwagen den Wassertümpel passieren) oder Folgeeinstellungen, die einfach einen alternativen Blickwinkel auf das Geschehen erlauben, wird in dieser und vielen anderen Wochenschauen weitestgehend auf eine eigentliche, visuell argumentierende Montage der Filmbilder verzichtet.¹⁷⁴⁵ Nach einem erklärenden Zwischentitel folgt oft nur eine einzige Einstellung, welche die angekündigte Situation, Handlung oder Person darstellt. Formalästhetisch gesehen, werden bei dieser Organisation der Einzeleinstellungen im Film, die sich noch stark an der *view*-Ästhetik des frühen Kinos orientierten, das propagandistische Argument oder die in diesem Filmtyp allerdings seltene Verknüpfung mehrerer Aufnahmen überwiegend durch den Zwischentiteltext gewährleistet. Dass sich etwa die ausgelassenen Soldaten in einer französischen Stadt vergnügen, zeigen nicht die Filmbilder, sondern wird vom Text behauptet. Und der raumzeitliche Bezug zwischen dem Bild von Offizieren, die einen Baum erklettern, und der Aufnahme der Sprengung eines kleinen Holzstegs wird mittels der Texttafel zwischen diesen beiden Einstellungen hergestellt («Fernsicht vom Baum-Beobachtungsstand.») sowie mittels der runden Maskierung der Spreng-Aufnahme, die den Blick durch ein Fernrohr andeutet.

Die tatsächliche Kameraperspektive bei der Sprengung (nur leichte Aufsicht bei wahrscheinlich normaler Brennweite) lässt die Behauptung

1744 Siehe Kapitel III.1.

1745 Vgl. auch Jung 2005^a, 228.



39a-f Titel und Einstellungsfolge aus MESSTER WOCHEN 1915, No. 9 (DE 1915)

zur Kameraposition im Zwischentitel übrigens als unplausibel erscheinen. Vielmehr muss bei dieser Simulation einer Fernaufnahme von einer gezielten Authentifizierungsstrategie der Filmemacher ausgegangen werden, die eine in Wirklichkeit wohl nicht vorhandene Gefahr für den Kameramann und die Frontnähe seiner Position suggeriert. Offensichtlich sollte hier vom Umstand abgelenkt werden, dass sich dieser Film (wie Wochenschauen im Allgemeinen) gerade durch das Fehlen von Aufnahmen aus den vordersten Linien auszeichnen. Wochenschauen enthielten üblicherweise weder authentische noch gestellte Kampfhandlungen von der Front; ihre gängigsten Sujets (Truppenbesuche, Nachschub, Freizeitaktivitäten, Artillerie, Kriegsgefangene, Ruinen etc.) liessen sich allesamt im rückwärt-

tigen Gebiet aufnehmen. Einerseits waren authentische Kampfaufnahmen aus den weiter oben angeführten Gründen nur in Ausnahmefällen herzustellen, oder sie waren aus derart grosser Distanz gedreht, dass sie auf der Leinwand nicht viel hermachten. So zum Beispiel in einer anderen *MESSTER WOCHE* von 1915. In No. 9 heisst es auf einem Zwischentitel: «Ein modernes Schlachtfeld. Dreifache Schützengräben, im Hintergrund feuernde feindliche Artillerie.» Die dazu gehörende (möglicherweise authentische) Aufnahme schwenkt über ein verschneites Feld und wäre ohne Textinformation kaum als Kriegsbild zu erkennen.¹⁷⁴⁶ Andererseits muss die Herstellung umfangreicher gestellter Kampfszenen für Wochenschauproduktionen zu aufwendig gewesen sein. Ob die kleinere Sprengung in der *MESSTER WOCHE* 1915, No. 34 auch ohne die Anwesenheit der Filmleute durchgeführt worden wäre, sei indes dahingestellt.

Des Weiteren ist bei der hier behandelten Ausgabe der *MESSTER WOCHE* zwar der Versuch ihrer Erschaffer zu erahnen, attraktives Bildmaterial zu präsentieren (Kamele, Lastwagen im See, Sprengung in Zeitlupe), doch insgesamt verfügt der Film über Schauwerte, die für ein damaliges Publikum nicht gerade berauschend gewesen sein dürften. Neben der konservativen Schnitttechnik kann auch die Farbgebung der vorliegenden Vorführkopie gewiss nicht als spektakulär bezeichnet werden: Die Titel sind dem *MESSTER WOCHE*-Standard entsprechend grün-blau viragiert; die Bildteile sind in zwei oder drei unauffälligen und sich kaum voneinander abhebenden Farbtönen gehalten, die zwischen Gelbbraun und Grünbraun changieren.

Der zweite Typus nicht-fiktionaler Kriegsfilme umfasst ein- oder zweiaktige Aktualitätenfilme, die sich einem bestimmten Thema widmen. Diese thematisch eigenständigen Produktionen verfügen also über eine Spieldauer zwischen knapp 10 und gut 30 Minuten; produziert und vertrieben wurden sie meist von amtlichen Propagandastellen. Während sie sich thematisch oder motivisch wie die Wochenschauen des immer gleichen Kernbestands propagandistischer Versatzstücke bedienen, variiert in diesem Typus die ästhetische Gestalt der Filme am stärksten. Es gibt etwa Filme, die sich bezüglich Schnitt oder Farbgebung von Wochenschauen nicht wesentlich unterscheiden. Daneben existieren aber auch Werke, die durch eine avancierte Montage und visuelle Narration auffallen.

Zur ersten Gruppe gehört sicher der Zweiakter *LE TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ PAR LA RETRAITE ALLEMANDE EN MARS 1917 / LES TERRITOIRES FRANÇAIS LIBÉRÉS: LES ATROCITÉS ALLEMANDES DANS LES DÉPARTEMENTS ENVAHIS* (FR 1917, SCA), der etwa in langsamen Kameranäherungen über

1746 *MESSTER WOCHE* 1915, No. 9 (DE 1915, Messter).

zerstörte Kirchen und Friedhöfe den deutschen Teilrückzug an der Somme im März 1917, die den Deutschen angelasteten mutwilligen Zerstörungen und den beginnenden Wiederaufbau im Rückzugsgebiet thematisiert. Visuelle Besonderheiten des Films, die diesen Rahmen punktuell sprengen, sind eine animierte Karte und ein bildlicher Vorher-nachher-Vergleich der mittelalterlichen Burg Coucy.

Im Kontext einer deutschen Gegenoffensive durch teilweise gleiches Gebiet Ende Mai, Anfang Juni 1918 (dritter Angriff der deutschen Frühjahrsoffensive 1918 zwischen Noyon und Reims) entstand mit *DIE SCHLACHT ZWISCHEN AISNE UND MARNE / SCHLACHT ZWISCHEN AISNE & MARNE* (DE 1918, BUFA) ein vergleichbarer deutscher Film, der bezüglich Schnitt und Farbe von seiner Machart her wiederum stark an Wochenschauen erinnert. Abgesehen davon, dass der Film Bilder deutscher sowie erbeuteter Waffensysteme der modernsten Art präsentiert (Panzer, Riesengeschütze, Fliegerabwehr in Aktion und Flugzeuge), wird auch hier ein Fokus auf die Zerstörung ziviler Infrastruktur gelegt, für die ausschliesslich der Feind verantwortlich gemacht wird. So ist im Film das in Brand geschossene Soissons zu sehen und nach dem Zwischentitel «Alte Mütterchen vor ihrem von den eigenen Landsleuten zerstörtem Heim» drei alte, vor Ruinen sitzende Frauen. Wie auch bei diesem Typus üblich, zeigt dieser Film keine Kampfhandlungen von Bodentruppen.

DIE SCHLACHT ZWISCHEN AISNE UND MARNE ist durchaus als eine Art Replik zu verstehen auf die – in Deutschland als Gräuelpromaganda bezeichneten – Klagen der Alliierten über die deutsche Kriegsführung, die auch in *LE TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ* zum Ausdruck kommen. Solche filmische Anschuldigungen und filmische Antworten erfolgten zum einen mit Blick auf das jeweilige Heimpublikum in den Krieg führenden und verbündeten Ländern. Zum anderen zielten diese Filme aber auch auf die öffentliche Meinung in den neutralen Staaten. Beide erwähnten Streifen gelangten in der Schweiz denn auch zur Aufführung.¹⁷⁴⁷

Das andere Ende der Skala beim Einsatz visueller Gestaltungsmittel markiert *THE DESTRUCTION OF A FOKKER: OUR MOBILE ANTI-AIRCRAFT GUNS IN ACTION / COMBAT AÉRIEN CONTRE UN FOCKER* [sic] (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office). Die Produktion zeigt detailliert die Tätigkeit einer britischen Fliegerabwehr-Abteilung an der Westfront: von der Sichtung eines feindlichen Flugzeugs und dem Alarm über die ersten Schüsse, die temporeiche Verfolgung des Flugzeugs, die Neueinrichtung des auf einem Lastwagen montierten Ge-

1747 Le cinématographe au service de la charité, in: *La Liberté*, 12.6.1917, o.S.; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BArch, R 901, 71967.

schützes, weiteres Schnellfeuer und die Anpassung der Geschossreichweite bis zum Abschuss und Absturz des Gegners. Die anschauliche Demonstration der vorfilmischen Handlungsabläufe, die sorgfältige Bildgestaltung und Montage degradieren die Zwischentitel in diesem Film zu einem nur mehr subsidiären Mittel für das Filmverständnis. Hierbei verleihen auch das stereotype Schauspiel der soldatischen Akteure, der schnelle Schnitt und die Trickaufnahme des abstürzenden Flugzeugs dem recht weitgehend inszenierten und dramatisierten Filmwerk ein besonderes Gepräge. Diese Form der Dramatisierung oder Narrativierung blieb nicht ohne Wirkung auf das Schweizer Publikum: *THE DESTRUCTION OF A FOKKER* – der Film lief in der Schweiz zusammen mit *THE BATTLE OF THE SOMME* und wurde von einigen Rezensenten gar als Teil dieses Werks wahrgenommen – erreichte als «Schlussabteilung des Films» den «höchsten Grad der Spannung», wobei die «Aufregung, in der sich die Artilleristen befinden, die auf den wild dahinrasenden Automobilgeschützen kauern», sich auch dem Zuschauer mitteile.¹⁷⁴⁸

Die dritte idealtypische Form des nicht-fiktionalen Films über aktuelle Kriegsereignisse stellen die drei und mehr Akte umfassenden Grossproduktionen dar. Diese rund einstündigen, aufwendig produzierten Werke wurden in den meisten Krieg führenden Staaten im Normalfall von amtlichen Stellen hergestellt und waren ebenfalls auf ein Thema zentriert. Viele dieser in der Kriegszeit international hergestellten Filme gelangten in der Schweiz ab Mitte 1916 und gehäuft im Jahr 1917 zur Aufführung: beispielsweise *BRITAIN PREPARED / ENGLANDS MILITÄRMACHT / L'ANGLETERRE EST PRÊTE* (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House), *U. S. NAVY OF 1915 / DIE AMERIKANISCHE FLOTTE / LA FLOTTE AMÉRICAINE* (US 1915, Howe), *THE BATTLE OF THE SOMME, BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, DIE 10. ISONZOSCHLACHT, THE BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS / DIE GROSSE ENGLISCHE OFFENSIVE IM WESTEN UND DAS VORGEHEN DER «RIESEN-TANKS» / TANKS À LA BATAILLE DE L'ANCRE* (GB 1917, WOCC), *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (DE 1917, BUFA), *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE / LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* (FR 1917, SCA) und möglicherweise *AMERICA'S ANSWER TO THE HUN / LA RÉPONSE DE L'AMÉRIQUE À L'ALLEMAGNE* (US 1918, CPI).¹⁷⁴⁹

Auf diesen Filmtypus möchte ich anhand einer Fallstudie zur genannten österreichisch-ungarischen Produktion genauer eingehen.

1748 Basler Nachrichten, zit. in: Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 7.3.1917, o.S.

1749 Siehe Fussnote 1070.

Fallstudie: DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Ö-U 1917)

Terry Ramsayes Diktum vom Aufeinandertreffen gegnerischer Filmpropaganda auf Schweizer Leinwänden¹⁷⁵⁰ trifft auf kein Kommunikationsereignis besser zu als auf die öffentliche Debatte um die sogenannte zehnte Isonzoschlacht.

Wenn die Westfront bei Pruntrut an die nordwestliche Schweizer Grenze stiess, so schloss sich nach dem Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 auch im Südosten eine Kampflinie an das neutrale Territorium an: Die italienische Front verlief vom Stilfserjoch über das Trentino, die Dolomiten, die Karnischen Alpen am Fluss Isonzo entlang bis zur Adria. Im südöstlichen, karstigen Abschnitt der Front lieferten sich Italien und Österreich-Ungarn von Juni 1915 bis Oktober 1917 zwölf grössere Schlachten, in deren Folge Österreich-Ungarn fast bis Venedig vordringen konnte. Vom 12. Mai bis zum 5. Juni 1917 stand die zehnte Isonzoschlacht, die bis dahin für beide Seiten die verlustreichste Auseinandersetzung war, aber noch im Zeichen minimaler Gebietsgewinne für Italien. Diese gingen allerdings bereits während der Schlacht teilweise wieder verloren.¹⁷⁵¹

Doch es handelte sich nicht alleine um einen militärischen Kampf. Die Krieg führenden Staaten liessen in der Presse der neutralen Länder sowie in anderen Medien gewissermassen auch eine Propagandaschlacht austragen.¹⁷⁵² Die ersten fotografischen Aufnahmen von der zehnten Isonzoschlacht erreichten Schweizer Redaktionen Anfang Juni und wurden etwa durch die *Schweizer Illustrierte Zeitung* veröffentlicht.¹⁷⁵³ Einige Tage später waren bewegte Bilder da: Ganz wesentlich wurde die öffentliche Debatte um die Schlacht in der Schweiz vom österreichisch-ungarischen

1750 Ramsaye 1986 [1926], 690.

1751 Simčič 2003, 133, 233–244.

1752 Die Artikel in den *Basler Nachrichten* zur zehnten Isonzoschlacht aus der Feder des Militärpublizisten Karl Egli, der einige Zeit vor Beginn der Gefechte von österreichisch-ungarischer Seite zu einem Frontbesuch eingeladen worden war, wurden zusammen mit dem Bericht über den Besuch in Buchform herausgegeben. Als Sympathisant der Mittelmächte (und Mitverantwortlicher für die Oberstenaffäre von 1915/1916) betonte Egli die militärische Stärke der Österreicher und versuchte wiederholt, gegenteilige Einschätzungen in der schweizerischen und internationalen Presse zu widerlegen (Egli 1918, 12 f., 92, 107 f.). Ob die patriotischen Propagandapostkarten zum Kampf am Isonzo aus Österreich-Ungarn auch in der Schweiz zirkulierten, ist unbekannt (R. Nejedlik, *Im Kriege gegen Italien: Am Isonzo* [Ansichtskarte], [1915?], Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, KS 16321514).

1753 Es waren italienische und österreichisch-ungarische Fotografien aus amtlicher Quelle. Während der zehnten und elften Isonzoschlacht überwogen in der *Schweizer Illustrierten Zeitung* Aufnahmen von der italienischen Seite, während der zwölften Schlacht diejenigen aus der Donaumonarchie. Die redaktionellen Begleittexte enthielten sich der Parteinahme (Zu den Kämpfen an der österreichisch-italienischen Front, in: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 6/23 [9.6.1917], 295).

Film DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO (Ö-U 1917, Sascha) geprägt. Der amtlich produzierte, nicht-fiktionale Kriegsfilm war einer der bedeutendsten Propagandafilme der Donaumonarchie. In österreichisch-ungarischen Zeitungen wurde er mit dem Slogan «Der grossartigste aller Kriegsfilme!» angekündigt¹⁷⁵⁴ und in der Schweiz galt er als «[e]inzig in seiner Art» und gar als «[e]rster offizieller österreichischer Kriegsfilm».¹⁷⁵⁵ Nun soll man Kinoreklame nicht wörtlich nehmen. Solche Werbesprüche – sowie die weitere Begleitpublizistik und die formale Machart des Films, auf die ich sogleich näher eingehen – verdeutlichen aber, dass es sich bei DIE 10. ISONZOSCHLACHT sicher um einen der bis dahin aufwendigsten und aufsehenerregendsten nicht-fiktionalen Propagandafilme aus Österreich-Ungarn handelte, wo er am 15. Juni 1917 anlief und in der ersten Woche allein in Wien in sieben Kinos spielte.¹⁷⁵⁶

Ebenfalls am 15. Juni fand im Berner Kino St. Gotthard vor geladenem Publikum die erste Schweizer Vorführung des Isonzo-Films statt. Ab der Folgeweche lief er zunächst ganze 15 Tage ununterbrochen im Zürcher Kino Palace und dann, zeitlich zum Teil überlappend, sieben Tage im St. Gotthard in Bern. Im Dezember 1917 zeigte schliesslich das Wanderkino von Philipp Leilich den Film noch auf dem Frauenfelder Klausmarkt als grosse Attraktion. Diese (nur bruchstückhaft rekonstruierte) Aufführungsfolge belegt, dass der Film ohne jeden Zeitverzug in mindestens zwei Kopien auf dem Schweizer Markt angeboten und weitherum vorgeführt wurde.¹⁷⁵⁷ DIE 10. ISONZOSCHLACHT ist zudem einer der ganz wenigen Propagandafilme der Mittelmächte, für die sich Vorführungen in der Westschweiz nachweisen lassen.¹⁷⁵⁸

1754 Inserat, in: Laibacher Zeitung, 2.7.1917, o.S.

1755 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 28.6.1917, 5; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 18.6.1917, o.S.

1756 Inserat, in: Arbeiter-Zeitung (Wien), 15.6.1917, 8.

1757 R., Ein neuer Kriegsfilm, in: Berner Intelligenzblatt, 16.6.1917, 4; Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 18.6.1917, o.S.; Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 28.6.1917, 5; Inserat, in: Thurgauer Zeitung, 1.12.1917, o.S. Ich danke Ralf Frei für den Frauenfelder Quellenhinweis.

1758 Bei den Aufführungen von DIE 10. ISONZOSCHLACHT in La Chaux-de-Fonds handelte es sich um eine Ausnahmesituation (siehe Kapitel III.2): Das dortige Kino Palace zeigte das österreichisch-ungarische Werk im direkten Vergleich mit einem italienischen Film über die Isonzoschlacht. Eine Abendvorstellung wurde überdies von einem Referat des protestantischen Pfarrers Dante Cocorda begleitet (Inserat, in: L'Impartial, 26.9.1917, 7). Dass dieses Rahmenprogramm zu einer unvoreingenommenen Begutachtung der beiden Filme einlud, ist eher zu bezweifeln. Im Nachruf des kurz nach Kriegsende im Alter von nur 38 Jahren verstorbenen «orateur persuasif» hiess es nämlich, dass ein Aufenthalt an der italienischen Front, wo seine Familie durch den Krieg und dessen Nachwirkungen «dezimiert» worden sei, seiner Gesundheit zugesetzt habe (L. T., Nécrologie neuchâteloise, in: Le Véritable Messager Boiteux de Neuchâtel, 1924, 43–53, hier 47).

Zahlreiche kommunikative Massnahmen, die anders als die Produktion des Films nicht primär propagandistisch, sondern kommerziell motiviert waren, begleiteten die Aufführungen des Isonzo-Films in der Schweiz: Die Berner Vorpremiere wurde in Tageszeitungen positiv besprochen, ebenso die späteren Vorstellungen in Zürich. In der Branchenpresse erschien eine wohlwollende Kritik und ein grossformatiges Inserat des für amtliche Filme aus Wien zuständigen Zürcher Filmverleihs Nordische Films Co.¹⁷⁵⁹ Auch Kinobetreiber inserierten fleissig und selbst der öffentliche Stadtraum wurde durch den Film in Beschlag genommen: Der Besitzer des Zürcher Kinos Palace, Jean Speck, liess ein aufwendig lithografiertes Werbeplakat für DIE 10. ISONZOSCHLACHT in der Stadt aushängen.¹⁷⁶⁰

Zu einem ersten Schlagabtausch im Zusammenhang mit der kinematografischen Berichterstattung zur zehnten Isonzoschlacht kam es in den Inseratenspalten des *Tagblatts der Stadt Zürich*. Nachdem eine grossformatige Anzeige des Kinos Palace, die sich in der Breite über eine ganze Zeitungsseite erstreckte, am 18. Juni den Start des Ticket-Vorverkaufs bekannt gegeben hatte, schaltete das Kino Central am übernächsten Tag ein ähnlich aufgemachtes, noch grösseres Inserat für die «[e]inzigste Original-Aufnahme des Ital. Generalstabs» mit dem Titel DIE 10. RIESENSCHLACHT AM ISONZO.¹⁷⁶¹ Es war der Film IN TRINCEA (IT 1917, Comerio/Sezione Cinematografica del Regio Esercito), der eine Länge von zwei Akten aufwies und später in der Westschweiz unter dem Namen DIXIÈME OFFENSIVE ITALIENNE SUR L'ISONZO lief.¹⁷⁶² Somit konkurrierten der österreichisch-ungarische Streifen, der zu seinem Kinostart am 20. Juni nochmals angekündigt wurde, und der italienische Film auf derselben Anzeigenseite im *Tagblatt* miteinander (siehe Abb. 27), ganz so wie auf den Zürcher Leinwänden. Ungeklärt ist, wer den Anstoss für die simultane Aufführung der italienischen Isonzo-Aufnahmen gab. Kam er von der italienischen Propagandaorganisation, die dem österreichischen Film etwas entgegensetzen wollte, oder aber vom Kino selbst, das die öffentliche Aufmerksamkeit für das Thema aus kommerziellen Gründen auszunutzen trachtete? Ausgeschlossen ist immerhin eine politische Implikation aufseiten des Kinos. Dieses zeichnete sich – bis zu seiner Übernahme durch die deutsche Propagan-

1759 R., Ein neuer Kriegsfilm, in: Berner Intelligenzblatt, 16.6.1917, 4; Bb. [= Willy Bierbaum], Die 10. Isonzoschlacht im Film, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.6.1917, o.S.; Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: Kinema, 7/26 (30.6.1917), 4–6; Inserat, in: Kinema, 7/29 (21.7.1917), 18.

1760 Carl Moos/[Kino Palace], Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Zürich, Juni [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 22218, abgedruckt in: Elsig 2014^c, 97; vgl. auch Giroud 2015, 374.

1761 Inserate, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 20.6.1917, o.S.; vgl. auch Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 18.6.1917, o.S.

1762 Inserat, in: La Tribune de Lausanne, 18.7.1917, 5.

da im September 1917 – nämlich dadurch aus, dass es wiederholt propagandistische Filme verschiedener Kriegsparteien zeigte und beispielsweise schon in der anschliessenden Woche eine grössere amtliche Produktion aus Deutschland auf den Spielplan setzte.¹⁷⁶³ Übrigens zeigte auch ein Berner Kino zeitgleich zu den lokalen Vorführungen von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* einen (nicht sicher identifizierten) Film italienischer Provenienz zu den Kämpfen am Isonzo.¹⁷⁶⁴

DIE 10. ISONZOSCHLACHT verfügte bei einer ursprünglichen Länge von rund 1400 Meter über eine Spieldauer von circa einer Stunde und ist in drei Teile gegliedert: Der erste zeigt Vorbereitungsarbeiten auf einen Angriff wie unter anderem das Einrichten von Artilleriegeschützen, die Ausstattung der Truppen mit neuen Helmen oder den Besuch des jungen österreichischen Kaisers Karl I. bei der jubelnden Truppe. Der zweite Teil, eine Art Intermezzo, setzt den Flug eines Geschwaders Marineflieger ins Bild, bei dem auch Fliegerbomben abgeworfen werden, sowie den friedlichen Alltag im damals zur Donaumonarchie gehörenden Triest, dem Ziel der italienischen Vorstösse. Der dritte und letzte Teil detailliert den Ablauf eines österreichisch-ungarischen Angriffs während eines Tages.¹⁷⁶⁵

Auf die thematische und die filmästhetische Organisation dieses Schlussteils und Höhepunkts des Isonzo-Films möchte ich im Folgenden genauer eingehen. Die Bedingungen hierfür sind perfekt, da dieser Teil des Films als originale Nitrokopie vorliegt, die unlängst in der Cinémathèque suisse aufgetaucht ist und bei der es sich um eine historische Vorführkopie aus der Schweiz handeln dürfte.¹⁷⁶⁶

1763 Inserat, in: Nebelspalter, 43/26 (30.6.1917), o.S.; siehe Kapitel III.2.

1764 Wahrscheinlich ist die im Juni 1917 in Bern aufgeführte Produktion *DIE GROSSE SCHLACHT BEI GÖRZ* mit dem älteren Film *LA PRESA DI GORIZIA* (IT 1916, Comerio) identisch, der als *LA BATAILLE DE GORIZIA* zuvor schon in der Westschweiz lief (Inserat, in: *La Tribune de Lausanne*, 20.2.1917, 5; Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 28.6.1917, 5f.).

1765 Im Fall von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* stimmt die narrative Gliederung des Films in drei «Abteilungen» mit der technischen Unterteilung in vier durch die Filmlänge bestimmte «Akte» nicht überein. Verkomplizierend kommt hinzu, dass der Film an der Pressevorführung vom 1. Juni 1917 im Wiener Elitekino in einer Fassung aufgeführt wurde, bei der die zweite und dritte Abteilung vertauscht waren. Möglicherweise zirkulierte der Film auch später noch in dieser Version (Bilder aus der zehnten Isonzoschlacht im Kino, in: *Neue Freie Presse* [Wien], 2.6.1917, 7; Die zehnte Isonzoschlacht, in: Paimann's Film-liste, 67 [3.6.1917], o.S.; R., Ein neuer Kriegsfilm, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.6.1917, 4; Inserat, in: *Der Kinematograph*, 547 [20.6.1917], o.S.; Die Programme der Zürcher Theater, in: *Kinema*, 7/25 [23.6.1917], 7; Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: *Kinema*, 7/26 [30.6.1917], 4–6; The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de> [10.2.2013]).

1766 Im Rahmen meiner Recherchen konnte ich eine bisher unidentifizierte und unbekannte Nitrokopie der Cinémathèque suisse (*La dixième bataille de l'Isonzo*, 471 m, Fonds Bader) dem österreichisch-ungarischen Isonzo-Film zuordnen. Das Fragment besteht aus dem einigermaßen vollständigen dritten Filmteil, ist original montiert und gefärbt. Die durchnummerierten Zwischentitel sind in französischer Sprache abge-

Der dritte Teil von DIE 10. ISONZOSCHLACHT beginnt am Morgen des Kampftages. Zunächst ist Kaiser Karl kniend an einer Feldmesse zu sehen, dann werden mit einem Hughtelegrafen der genaue Zeitpunkt des Infanterieangriffs und der Verlegung des Artilleriefeuers auf andere Frontabschnitte übermittelt. Auf den Zwischentitel «L'artillerie commence son tir effectif et [par] des milliers de gosières d'acier de tout calibre une pluie mortelle s'abat avec un bruit infernal» folgt eine längere Sequenz mit alternierenden Aufnahmen von feuernden Geschützen und massiven Detonationen; sie zeigt die damals sogenannte «Artilleriesvorbereitung» eines Infanterieangriffs auf die feindlichen Gräben.¹⁷⁶⁷ Später gibt ein Vorgesetzter nach wiederholtem Blick auf die Armbanduhr das Signal zum Angriff, Truppen stürmen aus den in den Karst geschlagenen Schützengräben hervor, rennen über das von Explosionen erschütterte Schlachtfeld. Handgranaten und Flammenwerfer kommen zum Einsatz. Immer neue Angriffswellen gehen *over the top*, über den Schützengrabenrand. Währenddessen beschiesst die Artillerie die feindlichen Nachschublinien. Zwischen die Aufnahmen der Schlacht sind Bilder von Kaiser Karl auf Beobachtungsposten geschnitten. Weitere Sturmwellen folgen. Die visuelle Klimax erreicht DIE 10. ISONZOSCHLACHT mit einer Einstellungsfolge, die zeigt, wie

fasst und orientieren sich weitgehend am originalen Wortlaut. An einigen Stellen ist jedoch eine Abschwächung ihres politischen Gehalts nachzuweisen: Aus «Am Tage der Schlacht. Se. Majestät Karl I. betet bei einer Feldmesse für das Waffenglück seiner Truppen» wurde «Le jour de la bataille. Une messe au camp». Unabhängig von der propagandistischen Tendenz wurde bei der Herstellung der französischsprachigen Fassung auch die Anzahl der Zwischentitel deutlich reduziert – dies offensichtlich aus künstlerischen Gründen. Darauf deutet der Umstand hin, dass in der französischen Kopie auch der Bildteil in etwas geraffter Form vorliegt, wobei mitunter Stellen gekürzt wurden, die man durchaus als «Längen» bezeichnen könnte. Ebenso enthält die französische Version keine Firmenzeichen. Aus diesen inhaltlich-materiellen Befunden sowie aus den Tatsachen, dass für österreichisch-ungarische Filme in der Kriegszeit wahrscheinlich ausschliesslich in der Schweiz ein Zugang zu einem französischsprachigen Markt bestand und dass eine Aufführung in der Westschweiz belegt ist (Inserat, in: *L'Impartial*, 26.9.1917, 7), lässt sich mit einiger Sicherheit schliessen, dass wir es bei der Kopie aus der Cinémathèque suisse mit einer Schweizer Vorfürkopia von 1917 zu tun haben.

Eine moderne 35-mm-Kopie der weitgehend vollständigen (partiell aber durcheinandergeratenen) Teile 1 und 3 sowie des fragmentarischen Teils 2 in Schwarz-Weiss konnte ich kurz vor Abschluss des Forschungsprojekts im Archiv der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt Schwedens, Sveriges Television, Stockholm, ausfindig machen (Första världskriget, ca. 900 m). Diese Version verfügt über die originalen deutschsprachigen Zwischentitel. Die zugängliche Kopie geht auf eine wohl ebenfalls überlieferte und möglicherweise gefärbte Nitrokopie zurück. Zwei weitere bedeutende Fragmente auf 35 mm lagern im Filmarchiv Austria und im Österreichischen Filmmuseum, beide in Wien: ein kurzes, ebenfalls farbiges Bruchstück der Flugaufnahmen (Flug über Triest, 151 m) und rund 35 Minuten an schwarz-weissem Material, das nicht in der originalen Schnittfolge vorliegt und aus allen drei Filmteilen stammt (enthalten in der Kompilation ISONZÓI-CSATA [Ö-U 1917], ca. 1000 m).

eine Infanterieabteilung die Furt eines Karstsees durchquert, während um sie herum Granatexplosionen haushohe Wasserfontänen emporreissen. Abschliessend werden Kolonnen italienischer Kriegsgefangener präsentiert. Hier bricht die Kopie aus der Cinémathèque suisse ab.¹⁷⁶⁸ Der feierliche Filmschluss ist aber in einem in Schweden überlieferten deutschsprachigen Originalfragment erhalten geblieben: Gefolgt von der abendlichen Stimmungsaufnahme eines Unterseeboots und eines gewässerten Wasserflugzeugs vor Triest, lautet die letzte Schrifttafel: «Die zehnte Isonzoschlacht ist gewonnen! Mit blutigen Köpfen wurde der Feind zurückgeschlagen und treu steht die Wacht vor den Pforten Triest's!»

Inhaltlich funktioniert der Film zum einen als militärisch-technische Leistungsschau. Er zelebriert die zahlenmässige Stärke der österreichisch-ungarischen Kampftruppen (wiederholte Angriffswellen) sowie neuere und neueste Entwicklungen bei der militärischen Ausrüstung («deutscher» Stahlhelm), den Waffen (im zweiten Teil Flugzeuge, Flammenwerfer, grosskalibrige Škoda-Mörser, wobei Gasmasken tragende Geschützmannschaften auf den Gaskrieg verweisen) und bei den Kampfverfahren. Im Jahr 1917 wurden das taktische und operative Vorgehen der österreichisch-ungarischen Truppen am Isonzo modernisiert. Statt in breit angelegten Schwarmlinien führte man Angriffe nunmehr in schmalen, tief gestaffelten Kampfgruppen mit sogenannten Sturmtruppen an deren Spitze. Es ist die Kampfweise dieser als Eliteformation der k. u. k. Armee bestens trainierten und ausgerüsteten Sturmabteilungen, die der Film im Detail demonstriert.¹⁷⁶⁹ Zum anderen betont der Propagandafilm die vom Kampferfolg gekrönte hohe Motivation und Leistungsfähigkeit der österreichisch-ungarischen Truppen (Seedurchquerung) und er inszeniert den jungen Kaiser als gläubigen obersten Heeresführer, der überdies (wie der erste Filmteil zu bezeugen sucht) bei den Mannschaften beliebt ist.¹⁷⁷⁰

1768 Dass Filmschlüsse in historischen Kopien fehlen, ist normal, weil sie bei der Vorführung einer hohen Verschleissbelastung ausgesetzt waren. Es ist allerdings fraglich, ob der explizit Position beziehende Schlusstitel in der Version für den alliiertenfreundlichen Westschweizer Markt ursprünglich enthalten war.

1769 Egli 1918; Ortner 2005.

1770 Die «in den Kampf ziehenden Truppen jubeln», so die Zwischentitel im ersten Teil, «ihrem jungen Kaiser» zu, dem «erste[n] Soldat[en] der österr. ungar. Wehrmacht». Ausserdem kann man die Einstellung des kniend betenden Kaisers, die unmittelbar vor der telegrafischen Erteilung des Angriffsbefehls platziert ist, – etwas überzogen vielleicht – auch als Erhalt eines göttlichen Befehls lesen. Immerhin wurde Karl I. im Jahr 2004 von Johannes Paul II. seliggesprochen. Der Isonzo-Film ist insofern typisch, als im österreichisch-ungarischen Propagandafilmschaffen, das gezielt dem Machterhalt des Herrschers diene, Karls Verbundenheit mit Militär und Bevölkerung oft herausgestrichen wurde; der als moderner Staatschef inszenierte Jungkaiser sollte die Einheit des Vielvölkerstaates verkörpern (Büttner/Dewald 2002, 139, 150; Leidinger 2016^a; Leidinger 2016^b). Auch in den propagandistischen Fotografien aus der Donaumonar-

Formal zeichnet sich DIE 10. ISONZOSCHLACHT durch eine aufwendige, handwerklich gekonnte, innovative und kunstvolle Gestaltung aus. Viele Aufnahmen lassen eine sorgfältige *mise-en-scène*, Kadrierung und Bildkomposition erkennen, wobei die Kamera allerdings meist recht statisch bleibt, abgesehen von einigen kurzen Schwenks, die etwa der Bewegung der vorwärtsstürmenden Truppen folgen und diese dadurch betonen. Die so entstandenen Tableaus heben sich auch in ihrer fotografischen Aufnahmequalität, was Schärfe und Ausnutzung der natürlichen Lichtverhältnisse betrifft, deutlich vom Standard der zeitgenössischen Durchschnittsproduktionen ab.¹⁷⁷¹ Das zeigt sich gerade in der See-Sequenz. Im Gegenlicht heben sich die hell leuchtenden Wasserfontänen plastisch von den dunklen Hügelflanken im Hintergrund ab. Auch bildkompositorisch sind die entsprechenden Einstellungen auf Eleganz und Anmut angelegt, die Horizont- und Wasserlinien zeichnen klare Formen und Baumsilhouetten sorgen für einen malerischen Reiz. Insgesamt fällt im Vergleich auf, wie hochwertig produziert der Film ist. Er basiert auf einem verhältnismässig elaborierten Drehbuch; mit der Strukturierung der Kampfaufnahmen entlang eines Tagesablaufs und mit dem Spannungsaufbau vor dem angekündigten Infanterieangriff nähert sich der Film fiktionalen Formen an. Weiter verfügt er über viele Schauplatz- und Einstellungswechsel, über eine grosse Zahl von Mitwirkenden und umfangreiche «Spezialeffekte». (Ich werde weiter unten darlegen, dass bei den Dreharbeiten zumindest stellenweise nicht einfach ein unabhängig vom Film vor sich gehendes Geschehen abgefilmt wurde.) Ausserdem integrierte man anspruchsvoll umzusetzende Flugaufnahmen. Und die aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholte Darstellung eines bestimmten Augenblicks bei der Seeüberquerung (scheuendes Pferd) bezeugt, dass mit mindestens zwei Kameras gleichzeitig gefilmt wurde.

Auch die Montage des Films entspricht dem *state of the art* der internationalen Dokumentarfilmproduktion in der zweiten Hälfte der 1910er-Jahre. DIE 10. ISONZOSCHLACHT «argumentiert» beim Herstellen von Bezügen zwischen unterschiedlichen Figuren, Tätigkeiten und Handlungsorten nicht nur mithilfe der Zwischentiteltexte, sondern auch visuell. Durch den Schnitt werden kausale, räumliche und zeitliche Kontinuitäten und Orientierung geschaffen und bestimmte Einzeleinstellungen des Films in ebensolche Verhältnisse zueinander gestellt: Die temporeiche Montage in der Trommelfeuer-Sequenz stellt den kausalen Zusammenhang zwischen den alternierenden Aufnahmen der feuernden Geschütze und der Explosionen

chie wurde Karl als beliebter Oberbefehlshaber inszeniert, der mit moderner Technik umzugehen weiss und ständig unterwegs ist (Holzer 2007, 69–72).

1771 Das wurde auch zeitgenössisch so wahrgenommen (siehe Fussnote 1789).

her. Und die Wiederholung einer Einstellung mit Karl I. auf Beobachtungsposten erzeugt – neben seinen Gesten des Zeigens und Blickens, die von einer langsamen Kamerabewegung akzentuiert werden – den Eindruck von räumlicher Nähe und Gleichzeitigkeit mit den vorhergehenden und nachfolgenden Kampfhandlungen. Auf ähnliche Weise gelingt es durch das mehrfache Hin- und Herschneiden zwischen Einstellungen, die verschiedene Kampfpositionen auf dem Schlachtfeld zeigen (Vorrücken über die Karstfläche, Flammenwerfereinsatz an einem Wall, Minenwerferfeuer aus dem Schützengraben), Handlungen während kurzer Zeit parallel zu führen; und die zahlreichen Aufnahmen von der Seedurchquerung sind dann natürlich so montiert, dass ein graduelles Vorrücken durch den See und die abschliessende Einnahme des gegenüberliegenden Hügelzugs klar ersichtlich werden. Auch die Nutzung von Inserts mit näherer Einstellungsgrösse (telegrafische Übermittlung, Handgranatenwurf) ermöglicht es dem Film, etwa die relativ komplexen Abläufe der Angriffstaktik mit nur zurückhaltendem Textgebrauch detailliert verständlich zu machen sowie räumliche Orientierung zu gewährleisten.

Schliesslich hebt sich auch die Farbgestaltung der historischen Vorführkopie aus der Cinémathèque suisse deutlich von den üblichen nicht-fiktionalen Durchschnittsproduktionen ab. Auf den ersten Blick scheinen die zum Teil intensiven Viragen (gelb, altrosa, rot und grün) und zahllosen Farbwechsel willkürlich vorgenommen zu sein.¹⁷⁷² Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch mehrere, einander überlagernde Farb-Logiken erschliessen.

Das Schlachtfeld ist in der Regel rosa gehalten und der in diese Bilder eingeschnittene Flammenwerfereinsatz erscheint in kräftigem Rot. Eine

1772 Die Einfärbung fiktionaler und nicht-fiktionaler Filme war in den 1910er-Jahren verbreitet. So fällt etwa die historische Schweizer Vorführkopie des Spionage- und Kriegsdramas *VIVA LA PATRIA! / MEIN LEBEN DEM VATERLAND* (IT 1915, Savoia) durch eine bunte Farbigekeit auf. Auch für *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* ist die Verwendung farbiger Versionen in der Schweiz belegt und die in Amsterdam erhalten gebliebene historische Kopie des Films verfügt über türkisfarbene und gelbe Viragen (Schreiben von Hans von Haefen, Berlin, vom 22.5.1917, an Wilhelm von Radowitz, Berlin, BArch, R 901, 71948). Die Nutzung intensiver und oft wechselnder Farben scheint im nicht-fiktionalen Film jedoch eher selten vorgekommen und insbesondere eine österreichische Spezialität gewesen zu sein: Die restaurierte Vorführkopie des amtlichen Films *EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS / ÖSTERREICHS KRIEG IN SCHNEE UND EIS* (Ö-U 1917, Sascha), dessen zwei Akte in der Schweiz in zwei aufeinanderfolgenden Wochenprogrammen im März 1917 gezeigt wurden, ist ebenfalls sehr bunt (Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 1.3.1917, o.S.). Eine extreme Farbgebung bei nicht-fiktionalen Filmen war aber dennoch keine Exklusivität Österreichs und kam in einigen Fällen auch in Produktionen anderer Länder vor: *IN TRINCEA* und *DAL TRENTINO AL ROMBON* (IT 1917, Sezione Cinematografica del Regio Esercito), *DER MAGISCHE GÜRTEL* (DE 1917, BUFA) oder *DIE BESTEIGUNG DES WETTERHORNS / L'ASCENSION DU WETTERHORN* (CH 1919, Eos) sind vergleichbar (für die drei erstgenannten Filme sind Aufführungen in der Schweiz jedoch nicht nachgewiesen).

derartige Einfärbung von Feuerszenen war damals ein konventioneller,¹⁷⁷³ entfernt am Realitätseindruck orientierter Farbeffekt.

Weniger realistisch sind die wilden Farbwechsel in der eindrücklichen Trommelfeuer-Sequenz (siehe Abb. 37). Die rund dreissig, verhältnismässig schnell aufeinanderfolgenden Einstellungswchsel zwischen Ansichten von feuernden Geschützen und Explosionen gehen oft mit einem Farbsprung einher (gelbe, rosa, grüne und ungefärbt anmutende Aufnahmen). Ganz offensichtlich wurde hier versucht, die in der Kriegsrealität für Soldaten auch psychologisch verheerenden Effekte des Trommelfeuers¹⁷⁷⁴ auf expressive Weise in das Bildmedium zu übertragen.

Diese künstlerische Umsetzung von Kriegserfahrung war für nicht wenige zeitgenössische Kommentatoren von überwältigender Wirkung (wie ich an deren Rezensionen zeigen werde) und erscheint als innovativ und noch in der Rückschau als gelungen. Im Gegensatz zum Gestaltungsmittel der erhöhten Schnitffrequenz sollte sich die intensive Buntheit von Kampfscenen im späteren Filmschaffen jedoch nicht durchsetzen.¹⁷⁷⁵

Eine weitere Farb-Logik zielt auf die Narration des Films. Abgesehen von einigen kurzen Einstellungen in der Trommelfeuer-Sequenz sind gelbe Viragen für die Darstellung «übergeordneter» Instanzen reserviert: Alle Aufnahmen des obersten Heeresführers und seiner Entourage sind in ein leuchtendes Gelb getaucht, ebenso die des Offiziers, der das Signal zum Angriff gibt. Auch die auf einer narrativen Metaebene anzusiedelnden Bilder von Kameramännern bei der Arbeit (dazu gleich mehr) sind gelb eingefärbt. Eine solche Farb-Systematik unterstützt die filmische Narration, indem sie die dargestellten Personen und Funktionsträger bei mehrfachem Erscheinen im Filmverlauf leicht wiedererkennen lässt.¹⁷⁷⁶

1773 Zum Beispiel waren Feuersbrünste oder Vulkanausbrüche im fiktionalen und im nicht-fiktionalen Film oft in Rottönen viragiert. Eine überlieferte Kopie der (im Bildteil ansonsten ungefärbten) französischen Wochenschau *LES ANNALES DE LA GUERRE* N° 16 (FR 1917, SCA) enthält eine identisch viragierte Flammenwerfer-Einstellung. Man mag kaum an einen Zufall glauben: Diese Ausgabe der amtlichen Kriegswochenschau erschien rund einen Monat nach *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* und die Zwischentitel zum Flammenwerfer weisen darauf hin, dass diese Waffe als Reaktion auf ihre Verwendung durch den Feind nun auch auf französischer Seite eingesetzt werde. Wurde etwa nicht bloss der Einsatz dieser Waffe vom Gegner übernommen, sondern auch ihre farbliche Inszenierung?

1774 Simčič 2003, 126.

1775 Die rot viragierten Farbblitze bei Explosionen und Kampfscenen in *MAUDITE SOIT LA GUERRE / KRIEG DEM KRIEGE / MAUDITE SOIT LA GUERRE* (BE 1914, Belge, Alfred Machin) funktionieren nach einem anderen Prinzip. Wenngleich der Eindruck dieser expressiven Farbgebung ein ähnlicher gewesen sein dürfte, handelt es sich hier nicht um eine willkürliche und bunte Farbigekeit, sondern, in der Kürze des Effekts, um eine Steigerung der konventionellen Rotfärbung von Feuerszenen, wie sie in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* in den Flammenwerfereinstellungen vorkommt.

1776 Nur dank dieser Art der Farbgebung war es bei der Herstellung der französischsprachigen Kopie überhaupt möglich, zahlreiche Zwischentitel aus der deutschsprachigen

Ein letzter Aspekt des Farbeinsatzes in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* erinnert hingegen an die traditionelle Wirkungsästhetik des frühen Kinos der Jahrhundertwende. Am visuellen Kulminationspunkt des Schlacht-Films kommt ein Färbungsverfahren zum Einsatz, auf das die Filmemacher in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* sonst verzichteten. Durch die Kombination von Virage und Tonung entstehen von der spektakulären Durchquerung des Karstsees im feindlichen Feuer – die Kamera steht zuweilen so nah an den Explosionen, dass Rauch und niederregnendes Wasser das ganze Bildfeld einnehmen – zweifarbige Bilder in Rosa und Grau-Blau (siehe Abb. 38). Zweck dieser auffälligen Färbung ist wohl der visuelle Effekt an sich, ein ästhetischer Mehrwert, der das filmische Spektakel der Sequenz auch auf der Ebene der Filmfarbe hervorbringt, ästhetisiert und offen ausstellt.¹⁷⁷⁷ Damit dürften diese neben dem Trommelfeuer markantesten Aufnahmen beim zeitgenössischen Publikum auch gewisse Überwältigungseffekte erzielt und zu einer allgemeinen Emotionalisierung beigetragen haben. Hierzu vorerst nur so viel: Für *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* legt eine Schweizer Besprechung solche ästhetisch-emotionalen Effekte jedenfalls nahe. In beinahe schwärmerischem Ton bezeichnete der Rezensent die Wasserexplosionen als «die prächtigsten Wasserspiele à la Versailles».¹⁷⁷⁸ Das Bild- und Farbkonzept des Films scheint also voll aufgegangen zu sein. Seither tauchen übrigens Aufnahmen von Wasserfontänen, mit denen sich Explosivkräfte so vortrefflich visualisieren lassen und die ihrerseits eine schwer zu beschreibende visuelle Kraft entwickeln, in anderen politischen und filmhistorischen Kontexten immer wieder auf, etwa im Film *KONEC SANKT-PETERBURGA / DAS ENDE VON ST. PETERSBURG / LA FIN DE SAINT-PÉTERSBOURG* (SU 1927, Meschrabpom-Rus, Vsevolod Pudovkin/Mikhail Doller).¹⁷⁷⁹

Eine weitere Eigenheit des Films *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* ist, wie zielgerichtet und kreativ seine Produzenten ein generelles Problem nicht-fiktionaler Kriegsaktualitäten einer Lösung zuzuführen suchten. Wie eingangs er-

gen Version nicht zu übernehmen (oder sie zu kürzen), ohne die Verständlichkeit des Films ernsthaft zu gefährden. Kaiser Karl und die Kameramänner brauchen nämlich bei ihrem wiederholten Erscheinen im dritten Filmteil durch die Zwischentitel nicht mehr angekündigt zu werden, da sie in den vorhergehenden Teilen explizit eingeführt und (wahrscheinlich) durch gelbe Virage «markiert» worden waren. Zudem weist die Farbe Gelb einen symbolischen Bezug zum Hause Habsburg auf.

1777 Auch in anderen nicht-fiktionalen Filmen aus dem Ersten Weltkrieg sind Aufnahmen enthalten, die stark an die Ästhetik des frühen Kinos erinnern und beispielsweise den Zuschauer direkt adressieren: in halbnaher Einstellung ein frontal in die Kamera lachender Matrose der «Queen Elizabeth» mit umgehängtem Rettungsring in *BRITAIN PREPARED* oder ein Soldat, der aus dem Lauf einer erbeuteten Riesenkanone lugt und freundlich in die Kamera grüsst, in *DIE SCHLACHT ZWISCHEN AISNE UND MARNE* (vgl. auch Dooren/Krämer 1995).

1778 R., Ein neuer Kriegsfilm, in: Berner Intelligenzblatt, 16.6.1917, 4.

1779 Ich danke Jörg Schweinitz für den Hinweis auf den Film.

wähnt, ist es ja so, dass die nicht-fiktionalen Filme aus der Zeit des Ersten Weltkriegs aus verschiedenen Gründen Kampfhandlungen weitestgehend nur als *fakes* zur Darstellung brachten – sei dies in Aufnahmen militärischer Übungen oder in Szenen, die exklusiv für die Filmaufnahme gestellt wurden. Gerade am Beispiel von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* lässt sich das belegen. An einer Stelle der See-Sequenz ist im Bildhintergrund zu erkennen, wie die angeblich im feindlichen Artilleriefeuer stehenden Soldaten Handgranaten weit vor sich in den See werfen, die einige Sekunden später die Wasserfontänen verursachen. In der dargestellten Kampfsituation machen Handgranatenwürfe indes keinerlei Sinn, da sich der auf dem Hügelzug angenommene Gegner zu weit entfernt befindet. Man kann also davon ausgehen, dass es sich bei der Seedurchquerung in Wirklichkeit nicht einmal um eine militärische Übung einer Elitetruppe handelte, sondern um eine reine Showeinlage mit dem Ziel, eindrucksvolle Bilder des Kriegs zu erlangen. Zu den pyrotechnischen *special effects* im fiktionalen Kriegsfilm ist es da nicht mehr weit.

Diesen Produktionshintergrund galt es natürlich zu kaschieren. Im Film wird das denn auch mittels der Montage gezielt getan. Alle Aufnahmen der See-Sequenz in näherer Einstellung, in denen die Handgranatenwürfe auf den ersten Blick erkannt worden wären, sind präzise zu rechtgeschnitten. Sie setzen genau im Augenblick nach dem Wurf und unmittelbar vor der Explosion ein. Damit diese Schnitttechnik überhaupt angewandt werden konnte, mussten die schauspielernden Soldaten angewiesen worden sein, ihre Handgranaten synchron zu zünden, was im Film an der weitgehenden Gleichzeitigkeit der Explosionen ersichtlich ist.

Eine Ironie der Propagandageschichte ist vor diesem Hintergrund ein österreichisches Plakat für *DIE 10. ISONZOSCHLACHT*. Die gezeichnete Affiche stellt ebenfalls die Seedurchquerung dar und zeigt einige Infanteristen vor Wasserfontänen durch den Karstsee waten. In ihren Händen halten sie Granaten zum Wurf bereit!¹⁷⁸⁰ Dieses kommunikative Missgeschick sollte zwar nicht überbewertet werden. Es versinnbildlicht aber, dass selbst bei den aufwendigsten und smartesten filmischen Propagandaunternehmen des Ersten Weltkriegs, denen nach heutigem Massstab oft etwas Handgestricktes anhaftet, nicht einmal die Produktionssituation vollständig kontrolliert werden konnte.¹⁷⁸¹ Dass dies für die Rezeptionsumstände erst recht gilt, hat unter anderem meine Fallstudie zu *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* gezeigt.

1780 Sascha Film/Rob Verlag, Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Wien, [1917], Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, PLA16310697.

1781 Vgl. auch Smither 1993, 160; Mühl-Benninghaus 2004, 340. Auch Elsig weist darauf hin, dass die Propaganda im Allgemeinen in allen Staaten einen grossen Teil an Improvisation erfordert habe (Elsig 2014^a, 38).

Aber man suchte die Inszeniertheit nicht allein mithilfe der Montage zu verstecken,¹⁷⁸² sondern paradoxerweise auch mit einer selbstreflexiven Strategie. Die Urheber von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* trieben eine im Ansatz schon geläufige Form der Verschleierung des Authentizitätsproblems nicht-fiktionaler Kriegsfilme auf die Spitze: Um beim Kinopublikum das Vertrauen in das vorgeblich authentische Filmbild zu stärken, wurde ein – seinerseits hochgradig inszenierter – Einblick in den angeblichen Produktionsprozess gewährt.

In *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* geschah das einerseits auf der paratextuellen Ebene. Abgesehen von der schlichten Behauptung, dass es sich um ein «authentisches Filmwerk» handle,¹⁷⁸³ argumentierten Begleitpublikationen zum Film in diesem Zusammenhang immer wieder mit den Kameraleuten, die ihre Aufgabe «[u]ngeachtet der eigenen Lebensgefahr» oder gar «mit Todesverachtung» erfüllt hätten.¹⁷⁸⁴ Der wohl von Wien aus lancierte Werbeslogan «Von 14 Operateuren in den vordersten Stellungen aufgenommen» findet sich in österreichisch-ungarischen Zeitungsinserten und Kritiken, in der deutschen Branchenpresse sowie in Schweizer Inserten und leicht abgewandelt in einer Kritik.¹⁷⁸⁵

1782 Martin Loiperdinger machte am Early Cinema Colloquium vom November 2013 in Zürich nach meiner Präsentation der hier behandelten Thesen darauf aufmerksam, dass für das historische Publikum auch die Aufnahmen von Karl I. dem Film insgesamt einen Anschein von Authentizität verliehen haben dürften – ganz nach dem Motto: Wo der Kaiser beteiligt ist, geht alles mit rechten Dingen zu.

1783 Die zehnte Isonzoschlacht, in: *Der Kinematograph*, 546 (13.6.1917), o.S. Der für seine unkonventionelle Werbung berühmte Jean Speck pries *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* auf Kosten der einige Monate zuvor von ihm gezeigten Produktion *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* an: «Dieser Film ist das Gegenstück zu den Aufnahmen der Kämpfe an der Somme, nichts ist gestellt. – Alle Aufnahmen stellen Vorgänge dar, wie sie die Wechselfälle des Krieges mitbringen» (Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 18.6.1917, o.S.).

1784 Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: *Kinema*, 7/26 (30.6.1917), 4–6, hier 4; Die zehnte Isonzoschlacht, in: *Neue Freie Presse* (Wien), 15.6.1917, 10.

1785 Inserat, in: *Der Kinematograph*, 546 (13.6.1917), o.S.; Inserat, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 15.6.1917, 8; Die zehnte Isonzoschlacht, in: *Neue Freie Presse* (Wien), 15.6.1917, 10; Inserat, in: *Neue Freie Presse* (Wien), 15.6.1917, 12; Inserat, in: *Tagblatt der Stadt Zürich*, 18.6.1917, o.S.; Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 28.6.1917, 5; Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: *Kinema*, 7/26 (30.6.1917), 4–6, hier 4; Inserat, in: *Lai-bacher Zeitung*, 2.7.1917, o.S. Die Öffentlichkeitsarbeit für den Film war im deutschsprachigen Raum über die Staatsgrenzen hinaus gut koordiniert, wie der hohe Grad an Übereinstimmung von Formulierungen in den Filmzwischentiteln, in Werbetexten der involvierten Verleih- und Kinobetriebsfirmen sowie in Filmkritiken in Österreich-Ungarn, Deutschland und in der Schweiz vermuten lassen. So scheint die Stilisierung des im Film dargestellten Trommelfeuers als höllischer Feuerschlund sowohl in den Zwischentiteln des Films auf als auch in der deutschen und schweizerischen Branchenpresse oder in einer Filmbesprechung im *Berner Intelligenzblatt* (Inserat, in: *Der Kinematograph*, 548 [27.6.1917], o.S.; Inserat, in: *Kinema*, 7/29 [21.7.1917], 18; R., Ein neuer Kriegsfilm, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.6.1917, 4).

Andererseits thematisierte das Werk seine eigene Herstellung und die dabei herrschenden Produktionsbedingungen an den Kampflinien auf einer filmischen Metaebene. In der Ausführlichkeit, wie dies hier geschah, war das ein Novum. Zwischentitel (in der in Schweden überlieferten Fassung) machen wiederholt auf die Dreharbeiten an vorderster Front aufmerksam: «... und schon dringt die erste Sturmpatrouille vor und mit ihr der Operateur, der sich in seine Stellung begibt.» Aber auch im Bild wird immer wieder auf die Urheber des Films verwiesen. Im Teil mit den Flugaufnahmen richtet ein Kameramann seine an einem Flugzeug befestigte Aufnahmeapparatur auf den Zuschauer, also auf die Kamera, die ihn gerade filmt. Die interessantesten Bilder dieser Art finden sich im ersten Teil des Films, der den Schlachtvorbereitungen gewidmet ist. Einmal wird ein zehnköpfiges Aufnahmeteam ins Bild gesetzt. Im Vordergrund hockt Sascha Kolowrat-Krakowsky, bedeutendster Wiener Filmproduzent und verantwortlich für *DIE 10. ISONZOSCHLACHT*, auf dem Boden. Zunächst ist er in eine Landkarte vertieft, dann diskutiert er gestikulierend mit einem Mitglied des Drehstabs¹⁷⁸⁶ offenbar den Einfall des Sonnenlichts auf das Gelände. Eine weitere Aufnahme zeigt zwei mit Stahlhelmen ausgerüstete Männer, die verschanzt hinter einer Steinmauer und einer mit Sichtschlitz versehenen Stahlplatte ihre Filmkamera aufbauen. Sie ducken sich plötzlich, was imaginären Gewehrkegeln geschuldet ist, die ihnen um die Ohren fliegen. Man kann sich gut vorstellen, dass solche Bilder beim zeitgenössischen Filmpublikum nicht allein den Eindruck des Spektakulären, sondern auch von Authentizität und Unmittelbarkeit zu erwecken vermochten.

Die zuletzt beschriebene Szene von der gut gesicherten Kamera bot eine filmimmanente und zumindest «theoretische» Erklärung für die in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* (ebenso wie in anderen Kriegsfilmern mit Kampfszenen) häufig gewählten «unmöglichen» Kameraperspektiven. In deutlicher Obersicht und aus einer potenziell tödlichen Kameraposition in der feindlichen Feuerlinie aufgenommen, zeigen die entsprechenden Aufnahmen etwa Soldaten im Schützengraben, die dort, gerade wegen des Feindfeuers, verschanzt sind.¹⁷⁸⁷ Die Stahlplatte wäre allenfalls eine Erklärung. Doch auf die Drehpraxis bezogen, kann man sich kaum vorstellen, wie die langen und zum Teil auch geschwenkten Aufsichten auf das heftige Kampfgeschehen hinter derart unsicheren und unpraktischen Stahlplatten oder Steinmüerchen hätten entstehen sollen. So wundert es nicht, dass im österreichisch-ungarischen Isonzo-Film klar erkenntlich nur eine einzige Aufnahme (von einer weit entfernten Granatendetonation) durch eine (eventuell echte) Schiessscharte aufgenommen wurde.

1786 Vielleicht handelt es sich um den jungen Gustav Ucicky, der für Sascha als Kameramann von nicht-fiktionalen Filmen tätig war (Dörfler/Schöning 1984 ff.).

1787 Vgl. auch Smither 1993, 149 f., 153; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 458.

Alles in allem handelt es sich bei DIE 10. ISONZOSCHLACHT – das zeigt nicht zuletzt der Vergleich mit dem in Zürich gleichzeitig gespielten italienischen Isonzo-Film IN TRINCEA – um einen aussergewöhnlichen, aufwendig und gekonnt produzierten dokumentarischen Langfilm im Dienst der österreichisch-ungarischen Kriegspropaganda, der durch die filmische Inszenierung der angeblichen Aufnahmetechnik im Gefechtsfeld, seine visuelle und fotografische Qualität, seine Montage und Farbdramaturgie (Vertuschen des Handgranateneinsatzes im Wasser, Parallelführung kurzer Handlungslinien in der Schlacht, schnell geschnittenes und bunt gefärbtes Trommelfeuer, Farbeffekt des Flammenwerfers) sowie mittels weiterer spektakulärer Schauwerte und *production values* (Flugaufnahmen, Wasserexplosionen aus nächster Nähe, Massenszenen etc.) gezielt Authentifizierungs- und Ästhetisierungsstrategien zur Anwendung bringt.¹⁷⁸⁸

Darüber hinaus ist zu vermuten, dass solche ästhetischen Formen und Strategien Emotionalisierungseffekte zu erzielen und populäre Schaubedürfnisse zu befriedigen vermochten. Doch lässt sich das beweisen? Wie wurden die Aktualitätenfilme des Ersten Weltkriegs und die österreichisch-ungarische Grossproduktion DIE 10. ISONZOSCHLACHT in ihrer Entstehungszeit tatsächlich wahrgenommen? Für Deutschland, die Donaumonarchie und besonders für die Schweiz liegen einige aussagekräftige Rezeptionszeugnisse vor.

Wenngleich die damalige Filmkritik die handwerkliche oder künstlerische Qualität von DIE 10. ISONZOSCHLACHT generell anerkannte,¹⁷⁸⁹ so wurde die Machart des Films nirgends im Detail beschrieben – und vielleicht auch gar nicht erkannt. Stattdessen schilderten die Rezensenten Handlungselemente und gaben ihre allgemeinen Eindrücke wieder.¹⁷⁹⁰ Namentlich wurden bestimmte Wirkungen des Films behauptet, vermutet

1788 IN TRINCEA ist zwar ebenfalls bunt gefärbt, verfügt aber über keine besonderen Qualitäten in den Bereichen bewusster Farbeinsatz, Montage, Schauwerte oder Authentizitätseindrücke. Dafür lässt der Film mit der Aufnahme eines toten Soldaten die Schrecken des Kriegs anklingen.

1789 Für den Rezensenten des *Berner Intelligenzblatts* war DIE 10. ISONZOSCHLACHT eine «kinematografische Kunstleistung erster Klasse» und Willy Bierbaum von der *Neuen Zürcher Zeitung* attestiert dem Film technisch und künstlerisch eine «hohe Qualität» (R., Ein neuer Kriegsfilm, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.6.1917, 4; Bb. [= Willy Bierbaum], Die 10. Isonzoschlacht im Film, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.6.1917, o.S.). Auch der deutsche Propagandaverantwortliche in der Schweiz, Harry Graf Kessler, gestand dem Film eine «künstlerische Herstellung» zu und bezog dies auf die technische Aufnahmequalität, «landschaftliche Schönheiten» und weitere Bildmotive, die sich von den stereotypen Sujets konventionellerer Filme abhoben (Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 1.8.1917, BArch, R 901, 71949).

1790 Die filmästhetische Auseinandersetzung mit dem zu besprechenden Werk war in der Filmkritik der Kriegszeit zwar eine Seltenheit. Dennoch wären rudimentäre formale Erörterungen angesichts der intensiven Mutmassungen über die Wirkungsweise des als aussergewöhnlich erkannten Films im Bereich des Möglichen gelegen. Insbeson-

oder beobachtet. Versuche, die Rezeption in (politisch) gewünschte Bahnen zu lenken (Rezeptionsvorgaben), sind dabei jedoch kaum von Wirkungshypothesen oder Beschreibungen tatsächlicher Wirkungsweisen abzugrenzen; und eine mehr oder weniger unabhängige Kritik lässt sich nicht immer klar von Filmreklame unterscheiden.

Ungeachtet der politisch-militärischen Beteiligung am Krieg oder des Abseitsstehens sahen Rezensenten sowohl aus der Donaumonarchie als auch aus der Schweiz das grundlegende Wesen der filmischen Kriegsberichterstattung in DIE 10. ISONZOSCHLACHT verkörpert: Mit dem Ausdruck «Was Worte nicht zu schildern vermögen, bringt dieser Film beredt zum Ausdruck» bezog eine Wiener Kritik den Isonzo-Film auf die einzigartige Fähigkeit des Mediums, den Krieg audiovisuell im realistischen fotografischen Bewegungsbild erfahrbar zu machen.¹⁷⁹¹

Ausserdem wurde der behauptete Realitätsgehalt der Kampfaufnahmen in den Kritiken weithin anerkannt. Dem Publikum werde, so die Wiener Besprechung, mit dem Film die Gelegenheit geboten, «eines der grössten weltgeschichtlichen Ereignisse [...] in seiner ganzen überwältigenden Wirklichkeit zu sehen»,¹⁷⁹² und der Rezensent des *Berner Intelligenzblatts* vermeinte in der Trommelfeuer-Sequenz «fast den Pulverdampf zu riechen».¹⁷⁹³ Auch Otto Gräser folgte in seiner Kritik für das Schweizer Branchenblatt *Kinema* der Authentifizierungsstrategie des Films; er gab sich erschüttert und fühlte sich beim Anblick der Bilder «direkt hineingerissen in die furchtbaren Kämpfe».¹⁷⁹⁴ Generell machte sich in den Kritiken eine ästhetische Überwältigung durch den Film, eine Ergriffenheit oder Emoti-

dere was die im Prinzip alltägliche, hier aber expressiv angewandte Färbung anbelangt, wären einige Äusserungen zu erwarten gewesen.

1791 Die zehnte Isonzoschlacht, in: Neue Freie Presse (Wien), 15.6.1917, 10; vgl. auch Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: *Kinema*, 7/26 (30.6.1917), 4–6, hier 5.

1792 Die zehnte Isonzoschlacht, in: Neue Freie Presse (Wien), 15.6.1917, 10; vgl. auch Rob. Furcht, Die zehnte Isonzoschlacht, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 1.6.1917, 5; Bilder aus der zehnten Isonzoschlacht im Kino, in: Neue Freie Presse (Wien), 2.6.1917, 7; Die Isonzoschlacht im Film, in: Berliner Morgenpost, zit. in: Inserat, in: Der Kinematograph, 547 (20.6.1917), o.S.; Die Isonzoschlacht, in: B.Z. am Mittag, [14.6.1918?], zit. in: Inserat, in: Der Kinematograph, 547 (20.6.1917), o.S.; Die zehnte Isonzoschlacht im Film, in: Berliner Lokal-Anzeiger, [14.6.1918?], zit. in: Inserat, in: Der Kinematograph, 547 (20.6.1917), o.S.

1793 R., Ein neuer Kriegsfilm, in: Berner Intelligenzblatt, 16.6.1917, 4.

1794 Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: *Kinema*, 7/26 (30.6.1917), 4–6, hier 4. Einzig Willy Bierbaum meldete in seiner positiven Besprechung des Isonzo-Films leisen Zweifel an, den er am Fehlen fallender und gefallener Soldaten in den Kampfszenen festmachte. Diese Feststellung war aber eher auf Kriegsfilme im Allgemeinen als auf DIE 10. ISONZOSCHLACHT bezogen. Im Text finden sich denn auch keine Hinweise, dass Bierbaum die Authentizität der Darstellung von Kameramännern an einem «einigermassen geschützten Standpunkt» und die Aufnahmen der Seedurchquerung «unter Granatfeuer» infrage gestellt hätte (Bb. [= Willy Bierbaum], Die 10. Isonzoschlacht im Film, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.6.1917, o.S.).

onalisierung bemerkbar, die zwischen Erschütterung und Schönheitserfahrung changierte und oft beide Aspekte zugleich aufwies.¹⁷⁹⁵ So war für die *Berliner Morgenpost* gerade der «Gegensatz zwischen der unvergleichlich schönen Landschaft und dem wilden Kampfesleben» von «ergreifender Wirkung» und bei einem Kritiker des *Berliner Tagblatts* hinterliess DIE 10. ISONZOSCHLACHT «neben dem ästhetischen Genuss ein Gefühl der Wehmut über dieses Nebeneinander von Schönheit und Blutvergiessen».¹⁷⁹⁶ Bei Gräser ging die Verzückung über die «wirklich wunderbar[en] [...] Aufnahmen der verschiedenen Hydroplane» mit vorgeblicher Verzweiflung am Krieg einher und in den Augen des Berner Rezensenten verursachten die «ungeheure[n] Explosionen» in der zweifarbigen See-Sequenz, wie bereits angesprochen, «die prächtigsten Wasserspiele à la Versailles».¹⁷⁹⁷

In den Krieg führenden Staaten brach sich die Emotionalisierung durch den Film in einer Art von kathartischem Patriotismus Bahn – oder sollte dies nach Vorstellung der Rezensenten zumindest tun:

Die Anspannung der Nerven wandelt sich in Ergriffenheit. Das übervolle Haus sieht mit tausend starren Augen den Krieg in einer seiner furchtbarsten und schwierigsten Szenen, und man sah von neuem, was dort unten, vom Karst zum Meer, von unseren Bundesgenossen seit Jahr und Tag geleistet wird in Abwehr und Angriff.¹⁷⁹⁸

Für einen anderen Berliner Rezensenten wirkte die Vorführung des «siegreichen Widerstandes» der Verbündeten «erschütternd und erhebend zugleich».¹⁷⁹⁹

1795 Eine «Tendenz zur Ästhetisierung» in den nicht-fiktionalen Kriegsfilmern aus der Donaumonarchie machen auch Elisabeth Büttner und Christian Dewald an der visuellen Attraktion des dargestellten Grauens, an der fotografischen Qualität der Aufnahmen und an ihrer Farbigkeit fest. Dadurch erwachse dem Filmbild eine affektive Aura (Büttner/Dewald 2002, 174). Dass aber die Flugaufnahmen im Isonzo-Film «eine neue Übersichtlichkeit des ausser Kontrolle geratenen Konflikts» oder eine «Rückkehr zu den friedlichen Landschaftsbildern der filmischen Reisetagebücher vor Ausbruch des «Grossen Kriegs»» vorgaukeln würden, wie dies Thomas Ballhausen behauptet (Ballhausen 2005), kann für den Gesamtfilm, der zeitgenössisch gerade gegenteilig wahrgenommen wurde, keinerlei Gültigkeit beanspruchen.

1796 Die Isonzoschlacht im Film, in: *Berliner Morgenpost*, zit. in: *Der Kinematograph*, 547 (20.6.1917), o.S.; Die zehnte Isonzoschlacht, in: *Berliner Tagblatt*, zit. in: *Inserat*, in: *Der Kinematograph*, 547 (20.6.1917), o.S.; vgl. auch Bb. [= Willy Bierbaum], Die 10. Isonzoschlacht im Film, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.6.1917, o.S.

1797 Otto Gräser, Aus den Zürcher Programmen, in: *Kinema*, 7/26 (30.6.1917), 4–6, hier 4; R., Ein neuer Kriegsfilm, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.6.1917, 4.

1798 Die Isonzoschlacht, in: *B.Z. am Mittag*, [14.6.1918?], zit. in: *Inserat*, in: *Der Kinematograph*, 547 (20.6.1917), o.S.

1799 Die zehnte Isonzoschlacht im Film, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, [14.6.1918?], zit. in: *Inserat*, in: *Der Kinematograph*, 547 (20.6.1917), o.S.; vgl. auch Rob. Furcht, Die zehnte Isonzoschlacht, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1.6.1917, 5; Bilder aus der zehnten

In der neutralen Schweiz hingegen wurde die Ergriffenheit rhetorisch in Kriegsablehnung überführt. Ein – etwas unverbindlicher und aufgesetzter – Pazifismus war hierzulande die Legitimation und das vorgebliche Ziel des medial erlebten Kriegsspektakels im Kinosaal: Der Kritiker des *Berner Intelligenzblatts* erkannte in den «gespenstergleich» über das Schlachtfeld hinwegziehenden Rauchschwaden nämlich «Erdgeister, denen dieses unselige Treiben zu schlimm wird».¹⁸⁰⁰ Willy Bierbaum von der *Neuen Zürcher Zeitung* vermutete, dass «niemand das Haus» verlasse, ohne «die schmerzlichen Fragen» zu stellen: «Warum das alles? und wie lange noch?»¹⁸⁰¹ Und für Gräser war der erschreckende Film «so recht dazu geeignet, den Krieg zu verabscheuen», womit die Kinobesitzer durch die Vorführung des Films dazu beitragen, dass alle Menschen «immer mehr und mehr an einer grossen Friedensarbeit mithelfen».¹⁸⁰²

Ob die hochtrabenden Friedensbeteuerungen der schreibenden Zunft vom normalen Schweizer Publikum geteilt und für die Wahrnehmung von Kriegsfilmern wirklich ausschlaggebend waren, ist eine andere Frage, der ich im nächsten Kapitel im Grundsatz nachgehen möchte. In Anbetracht der kommunikativen Massnahmen der für die Filmwerbung Verantwortlichen, welche die Vorlieben ihres Zielpublikums ja bestens kannten, sind aber schon hier vorsichtige Zweifel anzumelden. Die reisserische Reklame für *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* (und für viele andere Kriegsfilme) wurde mit Slogans wie «Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Grösse!» nämlich nicht müde, speziell das filmische Spektakel hervorzuheben.¹⁸⁰³ Während *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* solche Versprechen tatsächlich einlöste, war dies bei vielen anderen Kriegsfilmern allerdings nicht der Fall: So bestand im italienischen Film *IN TRINCEA* eine von der Reklame als «Explosion eines Geschosses im Friedhof von Görz» beschriebene Sequenz aus den Aufnahmen eines alten, mit Wasser vollgelaufenen Bombentrichters.

Im Fall des österreichisch-ungarischen Isonzo-Films reicht die Geschichte der Verwendung der eindrücklichen Bilder weit über die kinematografische Erstauswertung im Sommer 1917 hinaus. Wie bei den Wiederaufführungen von Beutefilmern oder bei der anderweitigen Wiederverwendung von Filmaufnahmen¹⁸⁰⁴ erfuhren die (gestellten) Kampfaufnahmen vom Isonzo eine weite, lang anhaltende und zuweilen unkontrollierte Verbreitung.

Isonzoschlacht im Kino, in: *Neue Freie Presse* (Wien), 2.6.1917, 7; Die zehnte Isonzoschlacht, in: *Neue Freie Presse* (Wien), 15.6.1917, 10.

1800 R., Ein neuer Kriegsfilm, in: *Berner Intelligenzblatt*, 16.6.1917, 4.

1801 Bb. [= Willy Bierbaum], *Die 10. Isonzoschlacht im Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.6.1917, o.S.

1802 Otto Gräser, *Aus den Zürcher Programmen*, in: *Kinema*, 7/26 (30.6.1917), 4–6, hier 5.

1803 Inserat, in: *Kinema*, 7/29 (21.7.1917), 18.

1804 Siehe Kapitel III.3.

Einzelbilder¹⁸⁰⁵ von DIE 10. ISONZOSCHLACHT gelangten Ende Juni 1917 in die Vertriebskanäle für Kriegsphotografien und wurden in zahlreichen österreichischen und deutschen Illustrierten als fotografische Abbildungen oder Zeichnungen abgedruckt. Insgesamt sind vier Sujets nachzuweisen, zwei von Soldaten, die aus dem Schützengraben stürmen, und zwei von der Seedurchquerung.¹⁸⁰⁶ Das waren spektakuläre Kulminationspunkte des Films, was auch die beiden überlieferten österreichischen Werbepлакate für den Film verdeutlichen, die in stilisierter Form ebenfalls diese beiden Bildthemen aufnahmen.¹⁸⁰⁷ In der illustrierten Presse fungierten die Reproduktionen aus dem Film als authentische Abbildungen des Kriegsgeschehens; ein Bezug zum Film war nicht mehr ersichtlich. Bis in die Schweizer Presse diffundierten die Aufnahmen offenbar aber nicht. Hingegen brachte die *Schweizer Illustrierte Zeitung* – gleich neben einer Aufnahme des italienischen Königs auf Beobachtungsposten – eine Fotografie von Kaiser Karl I., der ähnlich wie im Isonzo-Film das Schlachtgeschehen verfolgt.¹⁸⁰⁸ Losgelöst von ihrem tatsächlichen Entstehungskontext des (gestellten) Propagandafilms überdauerten ein paar der Einzelbilder in Bildarchiven.¹⁸⁰⁹ Von dort sind sie in jüngerer Zeit, bei Verzicht auf jegliche Quellenkritik, als illustrierende Abbildungen der Kämpfe am Isonzo schliesslich in die historische Literatur übernommen worden.¹⁸¹⁰

Auch als Bewegtbild führten die Aufnahmen von der zehnten Isonzoschlacht ein Nachleben.¹⁸¹¹ Im kommunistisch-pazifistischen Spielfilm

1805 Es handelt sich um *frame enlargements* aus dem Film. Im Normalfall finden sich in Print-Publikationen Standfotografien, die das filmische Geschehen aus leicht unterschiedlicher Perspektive abbilden, sowie thematisch verwandte Sujets (siehe Kapitel III.3).

1806 Bilder aus der Schlacht am Isonzo, in: Neuigkeits-Welt-Blatt (Wien), 44/146 (29.6.1917), 1, 5; Episoden aus der zehnten Isonzoschlacht, in: Österreichs Illustrierte Zeitung (Wien), 26/40 (1.7.1917), 766f.; Sturmangriff am Karst, in: Das Interessante Blatt (Wien), 36/27 (5.7.1917), 1; Von der von unseren österreichisch-ungarischen Verbündeten erfolgreich beendeten zehnten Isonzoschlacht, in: Illustrierte Zeitung, 149/165 (27.9.1917), 463.

1807 Sascha Film/Rob Verlag, Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Wien, [1917], Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, PLA16310690; Sascha Film/Rob Verlag, Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Wien, [1917], Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, PLA16310697.

1808 Zu den Kämpfen an der österreichisch-italienischen Front, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/23 (9.6.1917), 295.

1809 Isonzoschlacht: Ein österreichisch-ungarisches Bataillon verlässt seine Gräben zum Sturm [Fotografie], 1917, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, S 499/576; Schlacht am Isonzo: Angreifende österreichisch-ungarische Sturmtruppen in der Furt eines Sees [Fotografie], 1917, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv Austria, S 499/577.

1810 Simčić 2003, Buchcover.

1811 Bereits zur Zeit der Erstauswertung erschienen einzelne Aufnahmen aus DIE 10. ISONZOSCHLACHT auch in UNSER KAISER (Ö-U 1917, Sascha). In diesem Film wurde eine visuelle Verbindung zwischen Bildern von Karl auf Beobachtungsposten und den

NAMENLOSE HELDEN (AT 1924/1925, Prometheus, Kurt Bernhardt), für den Willi Münzenberg als Produzent verantwortlich zeichnete, wurde neben anderem nicht-fiktionalem Material eine der *over-the-top*-Einstellungen aus DIE 10. ISONZOSCHLACHT verwendet. Die gleichen Aufnahmen fanden ebenso Eingang in einen unidentifizierten und fragmentarisch überlieferten Film aus den 1920er-Jahren über die Schlacht an der Somme, den die Cinémathèque suisse unter dem Archivtitel [THE BATTLE OF THE SOMME] führt. Bei diesem letzten Film, der mit dokumentarischem Anspruch den Schlachtverlauf schildert, handelt es sich um eine reine Kompilation älterer fiktionaler und nicht-fiktionaler Kriegsbilder. Die Aufnahmen von den österreichischen Übungen an der Isonzofront im Jahr 1917 dienen hier zur Bebilderung einer deutschen Attacke des Jahres 1916 in Nordfrankreich. Desgleichen findet sich ein Schnipsel der österreichischen Schützengraben-Aufnahmen in Leo Laskos kompiliertem Werk DER WELTKRIEG: EIN HISTORISCHER FILM (1927/1933, Ufa) im Kontext der Westfront 1916.

Zweifelndes Publikum und Authentifizierungsstrategien

Gleichzeitig mit dem österreichisch-ungarischen Propagandawerk DIE 10. ISONZOSCHLACHT lief in Zürich, wie erwähnt, der italienische Isonzo-Film IN TRINCEA. Die Verantwortlichen dieser Aufführung im Kino Central kupferten die österreichische Propaganda- und Werbestrategie ab, denn laut Anzeigentext hatten sich auch für die italienischen Aufnahmen «Kinooperateure in Lebensgefahr» begeben.¹⁸¹² Ausserdem wirkt die einen Monat später in der *Schweizer Illustrierten Zeitung* erschienene Fotografie eines italienischen Kameramannes, der durch eine Metallplatte geschützt ein Schlachtfeld filmt, wie eine gezielte Replik auf die vergleichbare Szene in DIE 10. ISONZOSCHLACHT.¹⁸¹³

Während die filmbildliche Darstellung von Filmteams bei der Arbeit eher selten blieb,¹⁸¹⁴ verwiesen werbende Begleitpublikationen zu Filmen sowie Filmzwischentitel relativ häufig auf die Dreharbeiten im Gefechtsfeld und die Authentizität der Filme: Für die Herstellung einiger Strei-

Kampfszenen aus DIE 10. ISONZOSCHLACHT auf ungewöhnliche Weise mittels Doppelbelichtung hergestellt (vgl. auch Büttner/Dewald 2002, 139, 150–152; Holzer 2007, 66).

1812 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 20.6.1917, o.S.

1813 Ein italienischer Kinooperator, in: Schweizer Illustrierte Zeitung, 6/29 (21.7.1917), 378. Im März 1918 brachte auch die in Basel ansässige französische Propagandaillustrierte *Mars* noch eine Aufnahme eines Kampfflugzeugs mit befestigter Filmkamera (Ein Flieger auf seinem mit Kino-Kamera ausgerüsteten Flugzeug, in: Mars, 142 [März 1918], 5).

1814 Kameraleute waren, abgesehen von DIE 10. ISONZOSCHLACHT, in den in der Schweiz vorgeführten Werken THE DESTRUCTION OF A FOKKER und BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL / DIE SCHRECKEN DES KRIEGES (DE 1918, BUFA) zu sehen.

fen, darunter THE BATTLE OF THE SOMME, begaben sich die Kameraleute nicht nur in Lebensgefahr wie bei DIE 10. ISONZOSCHLACHT, sondern bezahlten dafür sogar mit ihrem Leben – dies liess zumindest die Schweizer Kinowerbung verlauten.¹⁸¹⁵ Weiter enthielt der offizielle deutsche Film über eine der späteren Schlachten an der italienischen Front, DIE 12. ISONZOSCHLACHT / DER DURCHBRUCH AM ISONZO (DE 1917, BUFA), den Zwischentitel «Unsere Filmtrupps gehen mit den Stosstruppen vor», der wiederum an den österreichischen Isonzo-Film erinnert. Bereits zuvor hatten auf deutscher Seite bei GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE die Ankündigungen und ein Titel am Filmanfang Aspekte der Entstehungsgeschichte des Films angesprochen.¹⁸¹⁶ Und LUFTKÄMPFE: EIN TAG BEI EINER JAGDSTAFFEL IM WESTEN / LUFTKÄMPFE (DE 1917, Messter), mit der erwähnten britischen Produktion über den Abschuss eines Flugzeugs vergleichbar, wurde in der Branchenpresse als «erste authentische Aufnahme eines Kampfes zwischen zwei Grosskampfflugzeugen» beworben.¹⁸¹⁷ Von den britischen Produktionen beteuerte LA GUERRE ANGLAISE, eine in der Schweiz Anfang 1918 gespielte Auslandsfassung von SONS OF OUR EMPIRE (GB 1917, Topical Film Company/im Auftrag des WOCC), in einer einleitenden Texttafel: «Le quartier-général anglais certifie que les scènes représentées sont authentiques et ont été prises sur le champ de bataille.»

1815 Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 7.3.1917, o.S.; L'offensive anglaise en France, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 24.5.1917, 5; Inserat, in: Nebelspalter, 43/26 (30.6.1917), o.S. Rainer Rother verweist auf deutsche Zeitungskritiken zu BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, die ebenfalls von gefallen Kameraleuten berichten; er bezeichnet diese Methode als «Authentizitätszeichen» und sieht sie als Vorläufer einer vergleichbaren Praxis in den nationalsozialistischen Kriegswochenschauen (Rother 1995, 139).

Im Ersten Weltkrieg berichtete die Schweizer Branchenpresse auch jenseits spezifischer Kampagnen für einzelne Filme über angebliche Risiken der filmischen Kriegsberichterstattung (Gefahren bei der Aufnahme von Schlachtenfilmen, in: Kinema, 5/26 [3.7.1915], 6f.). Das Gefahr-Motiv in der Werbepublizistik für Kriegsaktualitäten war indes älter als der Erste Weltkrieg. Bereits der Film MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT / MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT (DE 1913, Express) über den Zweiten Balkankrieg 1913 wurde in der deutschen und schweizerischen Branchenpresse mit einem Erlebnisbericht Robert Schwobthalers über die Dreharbeiten auf dem Balkan beworben. Der Bericht und die nachfolgenden Inserate betonen die Gefahr, in der sich die Filmleute befunden hatten, sowie die Echtheit der Aufnahmen (Robert Schwobthaler, Mit der Kamera in der Schlachtfront!, in: Kinema, 3/42 [18.10.1913] und 3/43 [25.10.1913], 2–6 und 4–10; Inserat, in: Kinema, 3/45 [8.11.1913], 13; Jung 2005^d, 374–380). Kevin Brownlow gibt in seiner Studie über frühe Filmemacher diesen seit den Balkankriegen um Gefahr und Abenteuer kreisenden Diskurs auf der Grundlage von historischen Selbstdarstellungen oft unkritisch wieder (Brownlow 1979, 4–24, 43–68, 82–155). Diesbezüglich ein Extremfall sind die in den 1930er-Jahren veröffentlichten pathetischen Erinnerungen des nationalkonservativen Politikers Franz Seldte an seine Zeit als stolzer Frontsoldat und Führer eines Filmtrupps des BUFA (Seldte 1931, 111 f., 144, 166, 174, 229–232).

1816 Siehe Kapitel III.4.

1817 Inserat, in: Kinema, 7/41 (20.10.1917), 4f.

Auch unabhängig von Einzelfilmen war es den Propagandisten aus den Krieg führenden Staaten ein Anliegen, dass die von ihnen hergestellten und verbreiteten Filme als authentisch wahrgenommen wurden. So liess im Sommer 1915 Erwin von Janischfeld im Schweizer Branchenblatt *Kinema* einen Text veröffentlichen, in dem er behauptete, dass in den vom österreichisch-ungarischen KPQ in Zusammenarbeit mit privaten Firmen hergestellten Filmen «[g]estellte Bilder [...] strenge verboten worden» seien.¹⁸¹⁸ Umgekehrt gab es Versuche, die Glaubwürdigkeit von Filmen der Gegenseite zu untergraben: Ende Juni 1918 zirkulierten etwa in britischen Branchenblättern sowie in der Westschweizer Presse Berichte über «gestellte Kriegsfilme» aus Deutschland.¹⁸¹⁹

Die paratextuellen und filmischen Authentifizierungsstrategien rund um die Thematisierung der filmischen Aufnahmebedingungen an der Front hatten eine vierfache Funktion: Sie bezeugten scheinbar die Präsenz von Kameraleuten an vorderster Front. Sie erklärten das vorgebliche Zustandekommen von Aufnahmen aus gefährlich exponierten Kamerapositionen. Und sie entkräfteten womöglich die allgemein kursierende, vage Vorstellung von Kriegsfilmen als etwas Betrügerischem (hierzu gleich mehr). Insgesamt unterstützten sie damit den von gewissen Filmen auch mit anderen Mitteln beim Publikum angestrebten gefühlsmässigen Unmittelbarkeitseindruck als Element einer Emotionalisierungsstrategie.¹⁸²⁰ Die in den Fallstudien zu GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE, DIE 10. ISONZOSCHLACHT und THE BATTLE OF THE SOMME zitierten Filmbesprechungen und die anderen Rezeptionszeugnisse weisen darauf hin, dass solche Unmittelbarkeitseffekte punktuell und insbesondere bei den aufwendigen Grossproduktionen durchschlagend sein konnten. Nicht zuletzt zeugt auch die lange Halbwertszeit dieser Filme bei ihrer Wiederverwendung in der Nachkriegszeit von der grossen (aber nicht immer kontrollierbaren) Wirkungsmacht, die von ihnen ausging.¹⁸²¹

Mit der selbstreferenziellen Inszenierung der filmischen Produktionsbedingungen schrieben Propagandainstitutionen und Kinogewerbe eine Traditionslinie bildlicher Kriegsdarstellungen fort, deren Anfänge Ute Daniel bei den Illustrationen der Kriegsberichterstatter im Krimkrieg 1853–1856 lokalisiert. In den Zeichnungen von Constantin Guys, die in den *Illustrated London News* erschienen, gelangten die «Perspektivierung und Authentifizierung durch die eigene Augenzeugenschaft», wie sie

1818 Erwin von Janischfeld, Das Kino im Kriege, in: *Kinema*, 5/26 (3.7.1915), 5.

1819 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 6.7.1918, BArch, R 901, 71967; siehe Fussnoten 1323 und 1428.

1820 Vgl. auch Véray 1999, 121–123.

1821 Smither 1993, 151 f.

von der textbasierten Kriegsberichterstattung entwickelt worden waren, im visuellen Bereich zum Durchbruch.¹⁸²² Manche seiner Zeichnungen, so Daniel, zeigten Guys selbst als Betrachter vor Ort, «dessen Anwesenheit gleichermaßen die Realität der Abbildung bestätigt wie die Abbildung ihrerseits seine Augenzeugenschaft bezeugt». Gewiss, Zeichnung und Film verfügen über je eigene mediale Spezifika, die Zusammenhänge zwischen realem Geschehen und Abbild sind nicht deckungsgleich und die Konzepte von Abbildrealismus und Augenzeugenschaft haben in den beiden Medien einen unterschiedlichen Stellenwert. Im Grunde aber ging es bei den Authentifizierungstricks sowohl der Kriegszeichnungen als auch der Ersweltkriegsfilme darum, das Publikum glauben zu machen, dass der Berichterstatter bei den kriegerischen Ereignissen anwesend war und folglich die mediale Repräsentation die Ereignisse getreu wiedergab.

Dass dies durchaus notwendig war, legen die (von Stephen Bottomore für den angelsächsischen Kontext untersuchten und zu Beginn dieses Kapitels referierten) weitläufigen und kritischen Diskussionen um die Echtheit von Kriegsaufnahmen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nahe. Des Weiteren sieht Roger Smithers die Authentizitätsbeteuerungen in Paratexten und in Filmen als «negative evidence» für ein gewisses Misstrauen des britischen Publikums gegenüber den Aktualitätenfilmen des Ersten Weltkriegs.¹⁸²³

Auch für die Schweiz gibt es einige indirekte Belege dafür, dass Kinogänger schon früh (und zu Recht) von der Existenz gestellter Kriegsaufnahmen ausgingen und diesen einen minderen Wert attestierten:¹⁸²⁴ Der Wanderkinobetreiber Louis Praiss bewarb die von ihm gezeigten Filme über den Burenkrieg 1899–1902 während mehrerer Jahre mit Slogans wie: «Keine Imitation, sondern Originalaufnahmen vom Kriegsschauplatz».¹⁸²⁵ Anlässlich des Ersten Balkankriegs 1912–1913 hiess es in einem kinoreformerischen Beitrag in der *Neuen Zürcher Zeitung* ironisch, die «Lichtbildorgelmänner» hätten vom Balkan eine «höchst bescheidene Ausbeute» nach Hause gebracht und sähen sich deshalb «wieder nach dem Bois de Vincennes [wo die Firma Pathé domiziliert ist] und dem Grunewald [in Berlin]

1822 Daniel 2006^b, 51.

1823 Smithers 1993, 151.

1824 Die Äusserungen zur mangelnden Authentizität von Kriegsfilmen beziehen sich in der Schweiz vor 1914 allesamt auf *re-enactments*. Die Praxis des Stellens von Kriegsfilmen mit Schauspielern war um 1910 aber bereits obsolet. Diese Filme dienten hier lediglich noch als Aufhänger für eine Kritik, die Ausdruck eines allgemeinen Misstrauens gewesen sein dürfte, das sich im Besonderen auf die kriegerischen Aktualitätenfilme bezog.

1825 Theater L. Praiss, Phono-Kinematograph [Programmzettel], [ca. 1902], abgedruckt in: Jaques/Zimmermann 2011, 95; vgl. auch Inserat, in: Anzeiger von Uster, 3.7.1900, abgedruckt in: Frischknecht 2008/2009, 82.

zur Aufnahme authentischer Schlachtenbilder verwiesen».¹⁸²⁶ Einige Jahre später, während des Ersten Weltkriegs, schrieb dann der über 70-jährige Schweizer Dichter Carl Spitteler in seinem viel diskutierten, sonst mehrheitlich wohlwollenden Kino-Artikel über die «sogenannten <Kriegsbilder>»: «Meistens Bluff. Aus triftigen Gründen bekommen wir ja bloss Idylle hinter der Front zu sehen.»¹⁸²⁷ Auch sein französischer Schriftstellerkollege Romain Rolland, der in diesen Jahren in der Schweiz lebte, erkannte das abstürzende Flugzeug in *THE DESTRUCTION OF A FOKKER* als Filmtrick, was er im Frühling 1917 seinem Tagebuch anvertraute.¹⁸²⁸ Wiederum öffentlich räsionierte die verhältnismässig unabhängige Lokalredaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* über die deutsche Filmproduktion *LUFTKÄMPFE*: «Die kriegerischen Bilder sind natürlich, wie meist bei derartigen kinematographischen Aufnahmen, gestellt; aber sie geben dem Zuschauer eine gute, zusammenhängende Darstellung vom Verlauf eines Fliegerangriffs [...]»¹⁸²⁹

Mit einem letzten, etwas anders gelagerten Filmbeispiel möchte ich meine Überlegungen zur Authentizitätsfrage bei den Kriegsdarstellungen beschliessen. In den Jahren nach 1910 waren Komödien und Dramen, deren Figuren oder Handlungen – unabhängig vom Kriegssujet – einen thematischen Bezug zu Film und Kino aufwiesen, international gross in Mode. *CRETINETTI NELLA GABBIA DEI LEONI* (IT 1910, Itala), *LES DÉBUTS DE MAX AU CINÉMATOGAPHE* (FR 1910, Pathé, Max Linder/Louis J. Gasnier) und *DER STELLUNGSLOSE PHOTOGRAPH* (DE 1912, Eiko, Max Mack) bedienten sich eines selbstreferenziellen Settings mit humoristischer Absicht. Im Drama *AT THE HOUR OF THREE* (GB 1912, Clarendon, Wilfred Noy) liefert eine Filmaufnahme das Alibi in einem Mordprozess; *DIE FALSCHER ASTA NIELSEN* (DE 1914/1915, PAGU, Urban Gad) zeigt die echte Starschauspielerin in einer Doppelrolle und der schauspielernde Held der italienischen Kriegskomödie *MACISTE ALPINO / MACISTE ALS ALPINIST / MACISTE ALPIN* (IT 1916, Itala, Luigi Maggi/Romano Luigi Borgnetto) wird bei Dreharbeiten von hinterhältigen Österreichern gefangen genommen. Zusammen mit dem Maciste-Film ein Sonderfall in der Gruppe von Filmen, die derartigen Erzählmustern folgten, war die kurze Humoreske *RIGADIN AUX*

1826 Sch., Triumph und Schmach des Kinos, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.12.1912, o.S.

1827 Carl Spitteler, Meine Bekehrung zum Kinema, in: *National-Zeitung*, 11.4.1916, o.S., abgedruckt in: Güttinger (Hg.) 1984, 336–339; Carl Spitteler, Meine Bekehrung zum Cinema, in: *Luzerner Tagblatt*, 22.3.1916, 1.

1828 Romain Rolland, Tagebucheintrag, 29.5.1917, abgedruckt in: Rolland 1952, 1206–1212, hier 1207.

1829 rr., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.10.1917, o.S. Auch Willy Bierbaum berichtete von «sogenannten Kriegsfilmern, deren wichtigste und spannendste Teile mit Vorliebe ‚gestellt‘ sind» (Bb. [= Willy Bierbaum], *Die schweizerische Armee im Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6.4.1918, o.S.).

BALKANS / MORITZ ALS BALKAN-OPERATEUR / RIGADIN AUX BALKANS (FR 1912, Pathé, Georges Monca), weil ihre Handlung in einem zeitgenössischen Krieg angesiedelt war. Im Film, der als Teil der äusserst populären Rigadin-Serie im Dezember 1912 kurz nach Ausbruch des Ersten Balkankriegs erschien, erfährt der vom Komödianten Charles Prince verkörperte Rigadin von einer ausgeschriebenen Stelle als Kriegsoperateur bei Pathé. Das kommt sehr gelegen, will doch der mittellose Nichtsnutz seine in materiellen Dingen recht anspruchsvolle Geliebte zurückerobern. Nach einem prahlerischen Auftritt beim Pathé-Regisseur Ferdinand Zecca macht sich Rigadin mit einer Filmkamera bepackt auf den Weg – aber nicht etwa nach Südosteuropa, sondern ins Pariser Umland. Die mitgebrachten Komparsen werden umgehend mit Theaterrequisiten ausgestattet. Bei den osmanischen Soldaten dürfen aufgemalte Schnurrbärte natürlich nicht fehlen und um den Eindruck einer mächtigen Feldarmee vorzutäuschen, lässt Rigadin seine Truppen vor der Kamera im Kreis marschieren.

Während in den nicht-fiktionalen Kriegsfilmern die narrative Metaebene der Authentifizierung der Kampfaufnahmen diente, entlarvte die selbstreferenzielle Konstruktion im Rigadin-Film einige der gängigen Praktiken bei der Produktion medialer Kriegsrepräsentationen. Die dem Film zugrunde liegende primäre Intention dürfte allerdings nicht in der Medienkritik gelegen haben, sondern in der Herstellung eines humoristischen Unterhaltungsprodukts, das sich an populären Vorstellungen über den oft prekären Status von Kriegsaufnahmen hinsichtlich ihrer Realitätsbezogenheit orientierte. Dass ein entsprechender Vorstellungshorizont – notabene schon bevor die Kriegsfilmproduktion 1914 richtig in Fahrt kam – nicht nur unter städtischen Intellektuellen wie Spitteler und Rolland oder unter den Journalisten der *Neuen Zürcher Zeitung* vorherrschte, sondern auch in der schweizerischen Provinz anzutreffen gewesen sein dürfte, dokumentiert eine Aufführung von RIGADIN AUX BALKANS im Sommer 1913 in der 5000-Seelen-Gemeinde Martigny im Rhonetal.¹⁸³⁰

Die in den vorhergehenden Abschnitten geschilderten Fragmente einer öffentlichen Auseinandersetzung um die Authentizität filmischer Kriegsdarstellungen legen erstens nahe, dass es im Schweizer Kinopublikum während der Kriegsjahre ein gewisses Misstrauen gegenüber Kriegsaktualitätenfilmen gab, und zweitens, dass die Kinobesucher getürkten Aufnahmen in klarer Abgrenzung zu vermeintlich authentischen Darstellungen einen deutlich minderen Wert zuschrieben. Die wesentliche und im Fall des Isonzo-Films wie bei vielen weiteren Filmen wohl zu verneinende Frage ist indes, ob die gestellten Szenen jeweils als solche erkannt wurden.

1830 Chronique local, in: Le Confédéré, 15.8.1913, 3.

Filmisches Spektakel als ästhetische Überwältigung

Das österreichisch-ungarische Werk *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* ist für die im Krieg entstandenen Grossproduktionen in vieler Hinsicht exemplarisch. Bereits in der ein knappes Jahr zuvor erschienenen britischen Produktion *THE BATTLE OF THE SOMME* wurden Handlungsabläufe sorgfältig in mehreren auf Kontinuität geschnittenen Einstellungen inszeniert, beispielsweise der Transport der ›plum puddings‹ genannten Mörsergranaten. Beide Filme nutzen weiter für die Darstellung von Artillerief Feuer ganz ähnliche Schnittfolgen; in einer Sequenz mit feuernden ›Grandmother‹-Haubitzen war der britische Film mittels schneller Schnitte in Ansätzen ebenfalls auf eine visuelle und stimmungsmässige Steigerung hin angelegt. Auch die spektakulären Sujets von *THE BATTLE OF THE SOMME* – die berühmte *over-the-top*-Sequenz (ein *fake*, siehe Abb. 43) oder die (authentische) Explosion einer unterirdischen Riesenmine¹⁸³¹ – hinterliessen in ihrer «ganzen Schrecklichkeit» beim Schweizer Publikum einen tiefen Eindruck.¹⁸³² Ausserdem sind *THE BATTLE OF THE SOMME* und *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* in thematischer Hinsicht vergleichbar: Beide Produktionen versuchten etwa mit Aufnahmen grosskalibriger Artillerie und der von ihr verursachten Detonationen die eigene materielle Überlegenheit zu demonstrieren. Umgekehrt sollten lange Kolonnen gegnerischer Gefangener die Verluste des Feindes bezeugen. Schliesslich findet sich in beiden Filmen vor der grossen Angriffsunternehmung eine Feldmesse. Einen deutlichen Unterschied zwischen den zwei Propagandafilmen stellt jedoch ihr Umgang mit Kriegsoffern dar. Während *THE BATTLE OF THE SOMME* wiederholt deutsche und britische Verletzte – die natürlich der medizinischen Versorgung zugeführt werden – und sogar tote Soldaten beider Kriegsparteien zeigt,¹⁸³³ ignoriert die auf Action getrimmte Produktion *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* diesen zentralen Aspekt der Kriegsrealität vollkommen.¹⁸³⁴

Bezieht man *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (siehe Abb. 22), die deutsche Antwort auf den britischen Somme-Film,¹⁸³⁵ in den Vergleich mit ein, so zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit: Alle diese Filme präsentieren neben Material, das hinter der Frontlinie entstand (Aufnahmen von feuernder Artillerie oder von Kriegsgefangenen), auch umfangreiche Kampfhandlungen der wichtigsten Waffengattung des Ersten Welt-

1831 Smither 1993.

1832 Basler Nachrichten, zit. in: Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 7.3.1917, o. S.

1833 Siehe Fussnote 1880.

1834 Artillerief Feuer und Explosionen finden sich in gesteigerter Montage zudem im vierten Teil des langen französischen Propagandafilms *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* vom November 1917. Danach zeigt der Film, wie *DIE 10. ISONZOSCHLACHT*, *over-the-top*-Bilder, gefolgt von Flammenwerfer- und Handgranateneinsätzen (vgl. auch Véray 2008, 18).

1835 Rother 1995; vgl. auch Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 454–460.

kriegs, der Infanterie. Die Schwierigkeit, reale Kampfhandlungen des für die Kamera weitgehend «unsichtbaren» Stellungskriegs in der angestrebten Eindringlichkeit zu erlangen, führte zu – mehr oder minder gelungenen – nachgestellten Aufnahmen.¹⁸³⁶ Dass viele dieser Aufnahmen dem zeitgenössischen Bedürfnis nach authentischen Kriegsdarstellungen offenbar dennoch zu entsprechen vermochten, darauf weisen die zitierten Besprechungen und der Schweizer Publikumserfolg dieser Filme hin, auf den ich in den nächsten Abschnitten eingehen werde.¹⁸³⁷

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten: Wochenschau, «mittellanger» Kriegsfilm und Grossproduktion als drei Typen des nicht-fiktionalen Aktualitätenfilms über den Grossen Krieg unterscheiden sich nicht nur bezüglich ihrer Spieldauer und Themenzentrierung, sondern auch im Hinblick auf ihre filmischen Mittel und Verfahrensweisen. Betrachtet man – für einmal in teleologischer Perspektive – die stilistische Entwicklung im nicht-fiktionalen Filmschaffen, wie sie in der Kriegszeit und im Propagandakontext akzentuiert in Erscheinung trat, ist bemerkenswert, dass der Typus der Grossproduktion, hier am Paradebeispiel des österreichisch-ungarischen Isonzo-Films untersucht, die zentrale Rolle spielte. Wird also die Entstehung des klassischen Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg postuliert, so ist zu präzisieren, dass die Entfaltung der filmischen Gestaltungsmittel bei den unterschiedlichen Filmtypen ungleichzeitig verlief und verschiedene «Entwicklungsstufen» des nicht-fiktionalen Films in den Kriegsjahren parallel existierten. Lediglich die der dritten Gruppe zugehörigen Filme zeichnen sich durch eine avancierte Montage aus, der es gelingt, Stimmungslagen zu evozieren und Bezüge zwischen den Filmbildern auch ohne Rückgriff auf Zwischentiteltexzte herzustellen. Damit bildet eine derartige Montage nichts weniger als den Ausgangspunkt visueller Dramatisierungen und filmischer Aussageformen. (Letztere brauchen vom propagandistisch anvisierten Publikum natürlich nicht «verstanden» zu werden, wie etwa meine historische Rezeptionsstudie zu GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE gezeigt hat.) Eine Dramatisierung und Narrativierung ergibt sich zudem durch die zeitliche Strukturierung dieser Filme entlang eines Tages- oder Schlachtverlaufs. Die Langfilme heben sich überdies durch erhebliche Schauwerte und hohe *production values* von der grossen Masse der Durchschnittsproduktionen ab. Zu dieser Besonderheit zählt – neben der überdurchschnittlichen Aufnahmequalität, der sorgfältigen Bildgestaltung und dem aufwendigen Farbeinsatz bei einigen Wer-

1836 Ähnliches gilt für die in Illustrierten verwendeten Kriegsphotografien, wobei die Presse auch auf Zeichnungen ausweichen konnte (vgl. auch Beurier 2008; Lindner-Wirsching 2006, 124).

1837 Siehe Fussnote 1411.

ken – das sehr häufig aufscheinende Bemühen der Filmemacher, dem Publikum Bilder zu präsentieren, die bei aller Schrecklichkeit zugleich auch spektakulär und «schön» waren. Eindrückliche und wechselnde Schauplätze, Massenszenen, «Spezialeffekte», Aufnahmen modernster Waffensysteme (beispielsweise in *THE BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS*) und immenser militärischer Zerstörungen (*GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE*) sowie die ausgedehnte Spieldauer der Filme sind in diesem Zusammenhang zu sehen und zielten auf eine ästhetische Überwältigung und emotionale Involvierung des Publikums. Namentlich und im Gegensatz zu den anderen Typen präsentieren die Grossproduktionen infantile Kampfhandlungen (ansonsten ist das Themenspektrum aller drei Typen vergleichbar), die allerdings oft anlässlich von Übungen aufgenommen oder exklusiv für die Kamera gestellt wurden. Zum einen war die Herstellung solcher Kampfaufnahmen mit einigem Produktionsaufwand verbunden, den man eben nur für einige herausragende Werke zu betreiben bereit war. Zum anderen legten der Anspruch oder die Notwendigkeit, die *fakes* zu kaschieren sowie attraktive und eindringliche Werke herzustellen, die beschriebenen paratextuellen und filmischen Authentifizierungsstrategien und Unmittelbarkeitseffekte nahe, die ihrerseits einen gewissen inszenatorischen oder publizistischen Aufwand verlangten. Besonders im Fall der österreichisch-ungarischen Propagandaproduktion *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* hatte sich die inszenatorische Anstrengung gelohnt, wie in der ästhetischen Überwältigung durch den Film fassbar wird, von der zahlreiche Rezensenten in verschiedenen Ländern berichteten.

Aktualitätswert

Ebenfalls wesentlich für den Verkehrswert nicht-fiktionaler Filme war die Aktualität der dargestellten Ereignisse. Die Zeit zwischen der Aufnahme eines Ereignisses und der Aufführung in der Schweiz konnte stark variieren. Ausschlaggebend waren unter anderem die Planbarkeit eines Ereignisses, das kommerzielle oder propagandistische Potenzial eines Films und damit zusammenhängend sein Produktionsaufwand, die Entfernung zwischen Aufnahme- und Aufführungsort, eingespielte Produktionsprozesse und Vertriebskanäle oder auch schlicht Zufälle. Während die Wochenschau *PATHÉ-JOURNAL / [PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE]* (FR 1911/1912, Pathé) in der Schweiz in der zweiten Januarhälfte 1912 ein Ereignis aus Nordafrika präsentierte, das zweieinhalb Monate zurücklag,¹⁸³⁸ war der deutsche Kaiser anlässlich eines Besuchs Anfang September des glei-

1838 Le combat d'Ain Zara, in: Journal de Genève, 7.12.1911, 3; Wild 1913, 93.

chen Jahres am Zürcher Bahnhof nicht nur in Fleisch und Blut zu bewundern, sondern rund einen Tag später auch sein kinematografisches Abbild auf der Leinwand des ein paar Schritte entfernt gelegenen Lichtspieltheaters Palace nochmals zu bestaunen – die Kinematografie war hier «[f]ast fixer als die Presse!».¹⁸³⁹ Auch im Kontext der Filmpropaganda wurde die Geschwindigkeit der Verarbeitung und Verbreitung des aufgenommenen Filmmaterials als zentral erachtet.¹⁸⁴⁰ Schnelle französische Wochenschauen konnten bereits nach einer Woche auf dem Schweizer Markt sein.¹⁸⁴¹ Für mittellange Kriegsfilm galt den deutschen Propagandisten eine Verzögerung von zehn Tagen als erstrebenswert, weil solche Filme «für den Theaterbesitzer ein Geschäft» bedeuteten und dieser deshalb «grosse Reklame auf eine solche Sache» mache; überdies lasse eine derartige Praxis beim Publikum die Überzeugung reifen, dass «die Nation, die mit solcher Promptheit die Welt über Alles kinematographisch unterrichtet, den anderen Nationen voraus sei».¹⁸⁴² Insgesamt wurde die Aktualität zunehmend zum gewichtigen Faktor – auch bei den aufwendig produzierten Grossproduktionen: Im Fall von *THE BATTLE OF THE SOMME* betrug die Zeit zwischen den abgebildeten militärischen Ereignissen und der Aufführung in der Schweiz noch fünf Monate, bei *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* bereits anderhalb Monate und bei *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* ganze zehn Tage.

Vorlieben des Publikums und Werbeanstrengungen

Es waren wohl in erster Linie die spezifischen filmästhetischen Eigenheiten, die, was den allgemeinen Publikumszuspruch betrifft, für die Unterschiede zwischen den verschiedenen Typen des Aktualitätenfilms verantwortlich waren. So genossen, um die Quintessenz gleich vorwegzunehmen, einzig die Grossproduktionen auch in den letzten Kriegsjahren noch eine hohe, von massiven Werbeanstrengungen gestützte Beliebtheit beim Schweizer Publikum.

Die Wochenschauen dagegen standen schon von Kriegsbeginn an in einem schlechten Ruf. In den ersten Kriegsmonaten war ein Mangel an aktuellem Bildmaterial dafür verantwortlich. Dieser resultierte aus der militärischen Unterbindung des Zugangs von Filmfirmen zum Kampfgebiet.¹⁸⁴³

1839 Kaiser und Kinema, in: Berner Intelligenzblatt, 4.9.1912, o.S.; vgl. auch Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 5.9.1912, 6.

1840 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 7.1.1918, BArch, R 901, 71952; Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz/Liste der Kinotheater in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954.

1841 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 18.7.1917, BArch, R 901, 71949.

1842 [Curt von Unruh?], Wochenbericht, Zürich, 22.9.1917, BArch, R 901, 71950.

1843 b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 3.12.1914, o.S.

Wie erläutert,¹⁸⁴⁴ behelfen sich Kinobetreiber in dieser Situation damit, Vorkriegsproduktionen mit nur vagem Bezug zu den aktuellen Ereignissen ins Programm zu nehmen. Ab Herbst 1914 beziehungsweise ab Frühjahr 1915, als der Zugang für deutsche und dann für französische Firmen ins frontnahe Gebiet gewährleistet war,¹⁸⁴⁵ wurde die Eintönigkeit der dort aufgenommenen Bilder und das Fehlen von spannendem Material beklagt. Es war wohl Willy Bierbaum, der schon Anfang 1915, von den «hinter der Front vom Schussfeld entfernt» aufgenommenen Filmen angeödet, in der *Neuen Zürcher Zeitung* die Stereotypik, das Ewiggleiche der Bilder kritisierte: «Die Kriegswochen sind [...] fast durchweg alles andere als aktuell, meist sogar sehr langweilig und gänzlich unbedeutend, denn Bilder von zusammengeschossenen Häusern und verwüsteten Feldern oder auf der Landstrasse dahinziehenden Kolonnen bekommt man so satt wie Feldpostbriefe.»¹⁸⁴⁶

Die deutschen Stellen waren sich der mangelnden Attraktivität der Wochenschauen durchaus bewusst – im Besonderen der *MESSTER WOCHE*, die hinter französische Produktionen zurückfalle.¹⁸⁴⁷ In der Schweiz spielten deswegen selbst die deutschen Propagandakinos auch französische Film-Journale.¹⁸⁴⁸ Ausserdem hatte man in Berlin bei der vom kommerziellen Unternehmen Messter hergestellten Wochenschau «den Eindruck, dass ein praktischer politischer Nutzen überhaupt nicht dabei herausgekommen ist».¹⁸⁴⁹

1844 Siehe Kapitel III.1.

1845 Jung/Mühl-Benninghaus 2005^a, 384f.; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 389; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 393; Véray 1995^b, 24–40, 93, 95; vgl. auch Büttner/Dewald 2002, 182f.; Reeves 1986, 94.

1846 b. [= Willy Bierbaum?], Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.1.1915, o. S.; vgl. auch k., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.1.1916, o. S. Auch in Deutschland sank ab 1915 die Beliebtheit der Wochenschauen (Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 396; Mühl-Benninghaus 2004, 337). Für Grossbritannien stellt Nicholas Reeves bis in den Sommer 1917 einen dramatischen Publikumsrückgang für offizielle Propagandafilme fest (Reeves 1993, 197).

1847 Aus Bern hiess es im Frühjahr 1917: «Die vielen sich immer wiederholenden Kriegsbilder langweilen anscheinend das Publikum. Sobald die gewöhnlichen Kriegsbilder kommen, verlassen auch solche Leute das Kino, die den betreffenden Teil des Programmes noch nicht gesehen haben» (Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 23.5.1917, an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Berlin, BArch, R 901, 71948). Die *MESSTER WOCHE* werde «immer inhaltsloser» (Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954).

1848 Zu vermuten – wenngleich nicht zu belegen – ist, dass die von den Verantwortlichen vorgebrachte Behauptung, die feindlichen Wochenschauen gelangten nur gekürzt zur Aufführung, als Schutzbehauptungen einer Propagandaorganisation funktionierten, die, auf möglichst zahlreichen Kinobesuch angewiesen, dem Publikumsgeschmack gegenüber machtlos war (Otto Schmidt, Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht an das Auswärtige Amt], Berlin, 18.3.1918, BArch, R 901, 71954; Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 22.7.1918, BArch, R 901, 71967; siehe Fussnote 1082).

1849 [Richard Kiliani?], Aktennotiz, Berlin, 9.4.[1918?], BArch, R 901, 72098. Auch Jung und Mühl-Benninghaus plädieren dafür, die propagandistische Wirkung deutscher

Um den Erwartungen und dem Geschmack des Schweizer Kinopublikums zu entsprechen, verlangte auch auf französischer Seite der für die Filmpropaganda in der Schweiz zuständige Robert Kastor nach ganz neuartigen Filmen mit spektakulären Bildern, die mitten in der Schlacht aufgenommen werden sollten.¹⁸⁵⁰

Am positiv beurteilten Beispiel der österreichisch-ungarischen Grossproduktion *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* erläuterte Harry Graf Kessler als Chef der deutschen Filmpropagandaorganisation in der Schweiz in einem internen Rapport vom Sommer 1917 die Beschaffenheit wirkungsvoller Filmpropaganda. Sie beruhte für Kessler auf der ästhetischen und spektakulären Qualität der Filmbilder:

Der Kinobesucher liebt Propagandafilme, die mit der vorzuführenden Handlung landschaftliche Schönheiten verbinden. Die künstlerische Herstellung ist die Hauptsache. [...] Die in allen Kriegsfilmen wiederkehrenden Schützengrabenbilder haben stark an Wirkung verloren, ebenso das Abschliessen von Geschützen [...]. Es kommt jetzt, wo der Vorgang an sich schon bekannt ist, darauf an, den Zuschauer durch das «Bild» zu fesseln.¹⁸⁵¹

In einem anderen Bericht Kesslers aus dem gleichen Zeitraum heisst es:

Grosses Interesse beim Publikum werden immer Filme zwischen 800 und 1200 Metern erregen, die eine verbindende Kampfhandlung grossen Stils in Städten und mit Feldherren, die in aller Munde sind, zeigen. Das Publikum sieht immer gerne grosse Materialmengen und folgt immer grossen Menschenmassen, die sich in malerischer Umgebung bewegen, [...] und [es] sollte bei derartigen Filmen [...] grosser Wert auf die dramatische Steigerung in der Anordnung der Bilder und der Zwischentitel gelegt werden.¹⁸⁵²

Diesen Idealen entsprachen nur die wenigsten Produktionen. Mit fortschreitender Kriegsdauer kamen auch viele der mittellangen Aktualitätentfilme beim Schweizer Publikum nicht mehr richtig gut an. Im Februar 1918 berichtete ein Angestellter Kesslers nach Berlin, dass sich die Leute an der filmischen Dutzendware «ziemlich satt gesehen» hätten.¹⁸⁵³ Und als

Wochenschauen nicht zu überschätzen (Jung/Mühl-Benninghaus 2005^d, 404). Ausserdem ist bemerkenswert, dass sowohl das BUFA als auch Kessler keinen Einfluss auf die Messter-Film G.m.b.H. ausüben konnten (Schreiben des BUFA, Berlin, vom 7.7.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71949; Schreiben von Harry Graf Kessler, Berlin, vom 13.9.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71949).

1850 Montant 1988, 1170.

1851 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 1.8.1917, BArch, R 901, 71949.

1852 Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 11.7.1917, BArch, R 901, 71949.

1853 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 25.2.1918, BArch, R 901, 71953. Harry Graf Kessler schrieb bereits im Sommer 1917: «Während die Theater-Besitzer

in der Schweiz der erste Teil einer mehrteilig angelegten deutschen Produktion über den Beginn der deutschen Frühjahrsoffensive im Westen eintraf, meldete Kessler ans Auswärtige Amt, dass der Film «von der Grösse der dortigen Vorgänge» nicht «die geringste Vorstellung» gebe.¹⁸⁵⁴ Er bestehe aus «ein paar ganz langweiligen Aufnahmen (meistens offenbar weit hinter der Front), die ohne jedes Geschick und ohne jede verbindende Idee aneinandergereiht» worden seien. Diese Reklamation scheint Früchte getragen zu haben. Zu einem der nachfolgenden Teile dieser Produktion, *BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL / DIE SCHRECKEN DES KRIEGES* (DE 1918, BUFA), kamen aus der Schweiz nämlich auf einmal positive Rückmeldungen. Der «sehr eindrucksvolle Akt» interessiere «das Publikum und die Presse».¹⁸⁵⁵ Es ist schon bemerkenswert, dass gerade dieser Film zum einen die Arbeit eines Kamerateams zeigt, ähnlich wie dies *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* tut. Zum anderen handelt es sich beim düsteren Werk um einen derjenigen Filme der Kriegszeit, die – mit Bildern von Leichen und brennenden Häusern – bei der expliziten Inszenierung des Horrors auf den Schlachtfeldern am weitesten gingen.¹⁸⁵⁶

Die Situation resümierend, vermerkte das Auswärtige Amt im Juli 1918, das BUFA habe «das Ausland zu sehr mit militärischen Filmen überschwemmt, für die das Ausland vielfach kein Interesse haben kann», und machte einige Monate vor dem Kriegsende noch grosse Propagandapläne.¹⁸⁵⁷ Das Amt regte nämlich an, «dass in Zukunft weniger militärische Filme ins Ausland gehen, dass dafür aber bei besonderen Ereignissen grössere militärische Filme zusammengestellt werden, auf deren vorzügliche Qualität und schleunigste Herstellung jeweilig besonderer Wert gelegt werden muss». Kurz darauf brach die deutsche Filmpropaganda zusammen.¹⁸⁵⁸

die kleinen Kriegsfilm von 100–150 Metern gerne in ihr Programm aufnehmen, wenn sie originelle Aufnahmen in guter photographischer Ausführung zeigen, fangen dieselben an, zerschossene Städte, Brücken und andere Gebäude, die von allen Krieg führenden Mächten im Überfluss hergestellt werden, zu verweigern. Dies umso mehr, da derartige Aufnahmen beinahe in jedem militärischen Wochenbericht vorkommen und alle zerschossenen Häuser, Brücken und ähnliche Gebäude sich ähnlich sehen. Derartige Aufnahmen sollten nur in Verbindung mit einer aktuellen Aktion gezeigt werden. Zum Beispiel der Film *ST. QUENTIN IM FEINDLICHEN FEUER* hat deshalb Interesse erregt, weil kein vorhergehender Film die Schusswirkungen im Augenblick, in dem dieselben vor sich gingen, gezeigt hat» (Harry Graf Kessler, Wochenbericht, Zürich, 11.7.1917, BArch, R 901, 71949).

1854 Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 5.4.1918, an Ferdinand Carl von Stumm, Berlin, BArch, R 901, 71954.

1855 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 10.6.1918, BArch, R 901, 71967.

1856 Siehe Fussnote 1880.

1857 Schreiben von Ferdinand Carl von Stumm, Berlin, vom 26.7.1918, an das BUFA, Berlin, BArch, R 901, 71940.

1858 Mühl-Benninghaus 2004, 340–342.

In den unmittelbaren Nachkriegsjahren hatte das «alte Propagandasystem in der Schweiz» in den Augen des deutschen Gesandten Adolf Müller in Bern «gründlich abgewirtschaftet». ¹⁸⁵⁹ Die «aufdringliche Kriegspropaganda» habe in «weiten Kreisen» der Schweizer Bevölkerung «Verstimmung erzeugt», deren Folgen nun nachwirkten. Es sei nämlich eine «starke Abnahme» des Publikumsinteresses an Filmvorführungen «politischen oder militärischen Charakters» festzustellen, bei denen «die propagandistische Absicht zu sehr in den Vordergrund rückt». ¹⁸⁶⁰ Dies galt sowohl für nicht-fiktionale als auch fiktionale Produktionen und war möglicherweise auch der tiefere Grund für den vom deutschen Chefdiplomaten ausgemachten Missstand, dass bei der mit staatlichen Geldern gegründeten, aber kommerziell ausgerichteten Ufa ¹⁸⁶¹ «von einer nennenswerten Betätigung in deutschem Interesse [...] nicht die Rede sein» könne und die Firma in ihren Schweizer Kinos noch immer viele Wochenschauen und andere Filme aus den ehemaligen Feindstaaten zeige. ¹⁸⁶²

Auf deutschen Ämtern war man sich um 1919 herum uneinig in der Frage, ob gut gemachte Wochenschauen, die «die grossen Ereignisse in guter Darstellung» präsentierten, beim Publikum beliebt wären und für Propagandazwecke genutzt werden könnten. Dass es sich bei der MESSTER WOCHE auch nach dem Krieg keinesfalls um eine derartige Wochenschau handle, war hingegen Konsens. Eher noch als auf Wochenschauen hofften die mit Propagandafragen befassten deutschen Beamten in der Nachkriegszeit auf den im Entstehen begriffenen Kulturfilm, das heisst kürzere und längere dokumentarische Werke ohne ausgesprochenen Aktualitätsbezug, auf deren Produktion sich auch eine Abteilung der Ufa zu spezialisieren begann: In den Vordergrund einer nach Möglichkeit unaufdringlichen Werbearbeit war für den Gesandten Müller nun «das Bestreben zu stellen», das «neue Deutschland in seinen Beziehungen zu Handel und Industrie, Volkswohlfahrt und nationaler Kultur zu schildern und dem Aus-

1859 Adolf Müller, Bericht, Bern, 9.9.1919, BArch, R 901, 71970.

1860 Adolf Müller, Bericht, Bern, 9.9.1919, BArch, R 901, 71970; Adolf Müller, Bericht, Bern, 28.11.1919, BArch, R 901, 71970; vgl. auch Smend, Lichtspielwesen in der Schweiz [Bericht an das Auswärtige Amt], Bern, 5.6.1920, BArch, R 901, 72197; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 17.1.1923, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, PA AA, Bern 1852. Das Deutsche Generalkonsulat in Zürich sah die Lage identisch: «Nachdem eine gewisse Beruhigung der Leidenschaften eingetreten ist, ist man müde geworden, selbst noch als Kinobesucher in den Kampf der Parteien hineingezogen und zum Objekt fremder Propagandazwecke gemacht zu werden. Diesem Geisteszustande des Publikums hat sowohl die deutsche als auch die feindliche Propaganda schon seit längerer Zeit Rechnung getragen. Von einer eigentlichen Filmpropaganda kann man, von einigen Ausnahmen abgesehen, von beiden Seiten nicht mehr sprechen» ([Armand?] Vallette, Bericht, Zürich, 1.12.1919, BArch, R 901, 71970).

1861 Stiasny 2009, 34.

1862 Siehe Kapitel III.2.

lande den Eindruck zu vermitteln, dass Volk und Land nach dem durch den Krieg verursachten Niedergang wieder zu gesunden beginnen».¹⁸⁶³

Zurück in die Kriegszeit und zu den spektakulären Grossproduktionen: Informationen über historische Zuschauerzahlen und die Zusammensetzung des Publikums aus den 1910er-Jahren sind selten. Zumindest anhand der Filme *THE BATTLE OF THE SOMME*, *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME*, *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* und der einheimischen Propagandaproduktion *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) verdichten sich jedoch die Quellenhinweise, dass die längeren Aktualitätenfilme in der Schweiz bis in die letzten Kriegsjahre ein zahlreiches Publikum fanden.¹⁸⁶⁴ Ausserdem wurde zum Beispiel *THE BATTLE OF THE SOMME* anlässlich von Spezialvorstellungen in prestigeträchtigen kulturellen Veranstaltungssälen wie dem Casinosaal in Bern zu deutlich erhöhten Eintrittspreisen vorgeführt, was für ein hohes Renommee der nicht-fiktionalen Grossproduktionen und für ein Zielpublikum spricht, das auch die gehobenen Gesellschaftsschichten umfasste.¹⁸⁶⁵ Auch *BRITAIN PREPARED* und *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* liefen in Zürich im exklusivsten Lichtspieltheater am Platz.¹⁸⁶⁶

Ebenso legen die intensiven Werbeanstrengungen für einige der besonders spektakulären mittellangen Kriegsfilm sowie für die meisten Grossproduktionen¹⁸⁶⁷ nahe, dass die lokalen Kinobetreiber bei diesen Werken¹⁸⁶⁸ mit einem grossen Besucherpotenzial rechneten.¹⁸⁶⁹ Die deutsche Produktion *LUFTKÄMPFE* wurde in der zweiten Hälfte 1917 sowohl von Verleihern als auch von Kinobetreibern intensiv beworben¹⁸⁷⁰ und die Produk-

1863 Adolf Müller, Bericht, Bern, 28.11.1919, BArch, R 901, 71970; vgl. auch Adolf Müller, Bericht, Bern, 9.9.1919, BArch, R 901, 71970; [Armand?] Vallette, Bericht, Zürich, 1.12.1919, BArch, R 901, 71970; Smend, Lichtspielwesen in der Schweiz [Bericht an das Auswärtige Amt], Bern, 5.6.1920, BArch, R 901, 72197; Jung/Mühl-Benninghaus 2005¹.

1864 Siehe Kapitel III.2 und Fussnote 1411. Für Deutschland ist die Forschung zu einem gegenteiligen Befund gekommen (Mühl-Benninghaus 2004, 204f., 337). Es macht für die Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse einer Gesellschaft sicherlich einen grossen Unterschied aus, ob Ehemänner, Söhne und Freunde im Schützengraben oder bloss an der Grenze stehen.

1865 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 10.1.1917, 5; siehe Kapitel II.2.

1866 Siehe Fussnoten 582 und 1409.

1867 Siehe die Fallstudien in Kapitel III.4, III.7 und III.8.

1868 Überblickt man die Kinoanzeigen im Berner Intelligenzblatt der Jahre 1916 bis 1918 jeweils im Monat Januar, fällt umgekehrt der 1918 massiv zurückgegangene Anteil von Inseraten auf, die auf Kriegswochenschauen verweisen (div. Inserate, in: Berner Intelligenzblatt, Januar 1916/Januar 1917/Januar 1918). Ein ähnliches Phänomen ist ab 1916 auch in Deutschland festzustellen (Jung/Mühl-Benninghaus 2005⁴, 402; Mühl-Benninghaus 2004, 337).

1869 Auf jeden Fall kann es sich nicht um unbeliebte Filme gehandelt haben, denn solche stünden in der Regel nicht im Zentrum der Werbeanstrengungen.

1870 Inserat, in: Kinema, 7/41 (20.10.1917), 4f.; Inserat, in: Nebelspalter, 43/50 (15.12.1917), o.S.

tion NACH DER SCHLACHT / NACH DER SCHLACHT (DE 1917, Flora), die mit einem «Rundgang über das unaufgeräumte Schlachtfeld» aufwarten konnte, wurde in Kinoinseraten ebenso als Hauptattraktion des Wochenprogramms angekündigt¹⁸⁷¹ wie das unidentifizierte italienische Werk über die zehnte Isonzoschlacht, das in Zürich mit dem österreichisch-ungarischen Isonzo-Film konkurrierte.¹⁸⁷² Für die Grossproduktion U.S. NAVY OF 1915 aus dem Jahr 1915, die erst mit mehrjähriger Verspätung in die Schweizer Kinos kam, rührten sowohl die Branchenpresse als auch die Zeitungen sogar noch im Mai 1918 kräftig die Werbetrommel. In einem Zürcher Inserat war der Filmtitel gleich gross gesetzt wie der Name des italienischen Schauspielstars Francesca Bertini, deren Film im gleichen Programm lief.¹⁸⁷³

Schliesslich deuten auch einige Hinweise zur Reklamepraxis mit Plakaten und die Überlieferung der entsprechenden Plakatbestände auf die Popularität dieser Filme hin. In Freiburg zum Beispiel prangten für den britischen Langfilm LA GUERRE ANGLAISE sowie für einen einaktigen Aktualitätenfilm «grosse Kino-Reklameplakate» öffentlich auf «allen elektrischen Bahnen».¹⁸⁷⁴ Was die Quellensituation anbelangt, ist bemerkenswert, dass von den von Schweizer Kinos während der Kriegszeit hergestellten und in unterschiedlichen Sammlungen heute überlieferten Filmplakaten etwa die Hälfte für militärische Filme warb. Es ist also davon auszugehen, dass diese Streifen verhältnismässig häufig und intensiv mit Plakaten beworben wurden.¹⁸⁷⁵

1871 Inserat, in: Nebenspalter, 43/23 (11.8.1917), o. S.; b. [= Willy Bierbaum?], Geschmacklose Kinoreklame, in: Neue Zürcher Zeitung, 10.8.1917, o. S.

1872 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 20.6.1917, o. S.

1873 Inserat, in: Nebenspalter, 44/20 (18.5.1918), o. S.; vgl. auch Inserat, in: La Liberté, 8.5.1918, o. S.; Inserat, in: Kinema, 8/12 (23.3.1918), 14.

1874 BUFA, Tätigkeitsbericht, Berlin, 21.4.1918, BArch, R 901, 71955.

1875 Die überlieferten Plakatbestände sind wegen des insgesamt sehr kleinen Korpus (rund ein Dutzend Plakate) und der Sammelpolitik der Plakatarhive zwar nicht repräsentativ für die historische Werbepaxis. Der hohe Anteil der – künstlerisch meist hochstehenden und kostspielig lithografierten – Plakate für Aktualitätenfilme mit Kriegsbezug ist aber dennoch erstaunlich. Bei der Mehrzahl dieser Filme handelt es sich um nicht-fiktionale Grossproduktionen der Mittelmächte aus dem Jahr 1917 ([Otto Baumberger]/Lichtspiele Metropol, Die grosse Somme-Schlacht [Plakat], Zürich/Bern, Februar 1917, Schweizer Plakatsammlung, SNL_TMC_535, abgedruckt in: Giroud 2015, 373; [Otto Baumberger]/Speck's Palast Theater, Die grosse Somme-Schlacht [Plakat], Zürich, [Februar 1917], Schule für Gestaltung, Basel, 7162; Orient-Cinéma, Graf Dohna und seine Möve [Plakat], Zürich, Mai [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 15248; Carl Moos/[Kino Palace], Die 10te Isonzoschlacht [Plakat], Zürich, Juni [1917], Schule für Gestaltung, Basel, 22218, abgedruckt in: Elsig 2014^c, 97; Paul E. Eckel/Lichtspiele Metropol, Der Durchbruch am Isonzo [Plakat], Zürich/Bern, [November 1917], Museum für Gestaltung, Zürich, 27-412; Georges Darel/Sonor, L'armée suisse [Plakat], Genf, [März 1918], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_GUER_1, abgedruckt in: Elsig 2014^c, 88; [Otto Baumberger]/Specks Palast Theater, Die schweizerische Armee [Plakat], Zürich, [April 1918], Schweizer Plakatsammlung, Bern, SNL_GUER_199, abgedruckt in: Dumont 1987, 32; vgl. auch Gerber 2013^b; Giroud 2015, 372–378).

Da die aufwendig produzierten nicht-fiktionalen Kriegsfilme sowie gewisse Spielfilme offenbar ein grosses Publikumsinteresse zu wecken vermochten, möchte ich im letzten Kapitel der Frage nachgehen, was genau die Attraktivität dieser Filme und die Bedürfnisse des Schweizer Kinopublikums ausmachte. Hierzu ist auch ein Blick in die Vorführsäle und auf die Verhaltensweisen der Kinogängerinnen und Kinogänger zu werfen.



GRENZBESETZUNG
~ 1914 ~

OCCUPATION DES FRONTIÈRES
~ 1914 ~

Grand Cinéma

42, Rue du Rhône, 42

Du 18 au 24 Août

Matinée à 3 heures

Soirée à 8 h. et demie

LE

SURVIVANT

Grand drama documentaire des événements actuels sur

L'ISONZO

Ce film documentaire, vibrant de patriotisme et dont les scènes, prises sur le vif, provoquent l'enthousiasme, constitue un spectacle inoubliable, comme il est rare d'en voir un pareil.

Prix ordinaires des Places

Billets de faveur et de réduction suspendus

Imp. Bargi, rue des Corps-Saints

K. U. K. ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE GESANDTSCHAFT
IN DER SCHWEIZ.
OS. ES. KR. OSZTRÁK-MAGYAR KÖVETÉSG
SVAJCZBAN.

42.76.15
6. 12. 1914

No. 933/pol.
1 Bellige.

Bern, den 5. September 1914.

Anknüpfend an seine Note vom E.d.Mts.No.900/pol. beehrt sich der ergebent unterfertigte K.u.k.ausserordentliche Gesandte und bevollmächtigte Minister zur Fernnis des Schweizerischen Politischen Departements zu bringen, dass das in so dankenswerter Weise in Genf verbotene Filmdrama „Le Survivant“, seit l.d.Mts.in Lugano im Cinema-Palace „Odeon“, unter dem Titel „Il Sopravvuto“, aufgeführt wird.

Wie der ergebent Unterzeichnete aus zuverlässigster Quelle erfährt, übt das vorerwähnte Filmdrama grosse Anziehungskraft auf die stets sehr zahlreichen Zuschauer aus und gibt zu stürmischen italienfreundlichen Kundgebungen Anlass, welche sich durch die Rufe „Viva l'Italia“, und „Avanti Savoia“, äussern.

Indem der ergebent Unterzeichnete im Anschluss ein Exemplar des das fragliche Filmdrama in gehässiger Weise

.7.

An das

Schweizerische Politische Departement,
Abteilung für Auswärtiges.

Bern.

III.8 Publikumsverhalten und Rezeptionsmodi

Die Schweiz stand in der Kriegszeit unter dem Einfluss schwerer sprachregionaler Verwerfungen. Für das mehrsprachige Land inmitten der grossen europäischen Machtblöcke waren kulturelle, wirtschaftliche und politische Beziehungen zu den Nachbarstaaten seit Langem ebenso selbstverständlich wie die besondere (wenn auch nicht konfliktfreie) Nähe der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Landesteile zu den jeweils gleichsprachigen Nachbarn. Im Jahr 1910 hatte zum Beispiel in Zürich jeder fünfte Stadtbewohner einen deutschen Pass; in Basel waren es noch mehr Deutsche, die als Handwerker, in der Industrie oder im Gastgewerbe arbeiteten, als Geschäftsleute oder Professoren wirkten. Und in den Kantonen Tessin und Genf lebten vor dem Krieg knapp 30% respektive gut 40% Ausländer.¹⁸⁷⁶ So war insbesondere das schweizerische Geistesleben stark von den Entwicklungen in den verschiedenen Nachbarstaaten geprägt. Doch nach dem Kriegsausbruch akzentuierten sich die Unterschiede in den Sprachregionen zu einem scharfen politisch-kulturellem Gegensatz, wenngleich die militärische, politische und wirtschaftliche Neutralität der Schweiz nicht grundsätzlich infrage gestellt wurde. Während des Kriegs war die öffentliche Diskussion in der minoritären lateinischen Schweiz tendenziell gegen Deutschland eingenommen und brachte der alliierten Seite grosses Wohlwollen entgegen. Umgekehrt herrschten in der Deutschschweiz Sympathien für die Mittelmächte vor und besonders für Deutschland, wobei eine Reihe von Affären (vor allem der sogenannte Oberstenhandel von 1915/1916 oder die Auseinandersetzung um Robert Grimm und Arthur Hoffmann von 1917) die Debatten in und zwischen den Sprachregionen zum Kochen brachten. Der Historiker Alain Clavien

1876 Eidgenössisches Statistisches Bureau (Hg.) 1915, 12; Uerner 1976, 580 f., 603.

◀ **40** Ein Logenplatz im Kriegstheater? – Viele patriotische Ansichtskarten aus der Zeit der Grenzbesetzung zeigen, wie Schweizer Soldaten besonnen das Kriegsgeschehen jenseits der Grenze beobachten (Edition Guggenheim, Grenzbesetzung 1914 [Ansichtskarte], Zürich, 1914, Privatarchiv Adrian Gerber, Zürich).

◀ **41** Einstimmung auf den Film – Ein Genfer Kino warb für *IL SOPRAVVISSUTO* (IT 1916), einen Spielfilm, der die italienischen Streitkräfte am Isonzo über die brutalen Truppen Österreich-Ungarns triumphieren lässt, mit einem die politische Dimension des Films und die Erlebnisqualität betonenden Plakat (Grand Cinéma, *Le survivant* [Kleinplakat], Genf, 18.8.[1916], BAR, E2001A#1000/45#798*).

◀ **42** Diplomatische Beschwerde – Die Donaumonarchie intervenierte 1916 wiederholt gegen *IL SOPRAVVISSUTO* (IT 1916), der in verschiedenen Städten zu leidenschaftlichen Publikumsreaktionen führte (Schreiben der K. u. K. Österreichisch-Ungarischen Gesandtschaft, Bern, vom 5.9.1916, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*).

zeichnet für die Schweiz zur Kriegszeit das Bild einer hochgradig politisierten und konfrontativen Kommunikationskultur, in der jede Unterschrift eines Intellektuellen unter eine Petition, jedes publizierte Wort als Zustimmung oder Kritik gegenüber einem Krieg führenden Staat ausgelegt wurde und von der Gegenseite eine Reaktion erforderte.¹⁸⁷⁷

Ab 1914 gab es aber auch immer wieder Versuche von Behörden, patriotischen Organisationen oder Intellektuellen, den schweizerischen «fossé moral» im Zeichen eines neutralen und geeinten Landes zu überwinden. Während die Idee einer nationalen Einheit und Unabhängigkeit vom Ausland aber erst in der Schlussphase des Kriegs auf den Filmbereich übersprang,¹⁸⁷⁸ stellt sich im Folgenden die Frage, welchen Einfluss die fremde Filmpropaganda und die politisierte Spielfilmproduktion der Kriegszeit auf die konfligierenden Befindlichkeiten dies- und jenseits des sprachregionalen Grabens nahm. Dementsprechend möchte ich zunächst einen bestimmten Aspekt der schweizerischen Rezeptionsgeschichte einer der bedeutendsten Produktionen aus dem Ersten Weltkrieg vertiefen, die schon mehrfach zur Sprache gekommen ist.

Fallstudie: THE BATTLE OF THE SOMME (GB 1916)

THE BATTLE OF THE SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) entsprang als einer der ersten britischen Propagandafilme einer Kooperation der nationalen Filmindustrie mit dem amtlichen War Office. Der Film über den Auftakt der Schlacht an der Somme (Juli bis November 1916) wurde am 10. August 1916 in London uraufgeführt.¹⁸⁷⁹ Er zeigte die äusserst verlustreiche und von nur spärlichen Geländegewinnen gekrönte britische Offensive als grossen Erfolg, stellte aber auch das Elend auf dem Schlachtfeld explizit zur Schau. Bis zu diesem Zeitpunkt waren in den europäischen Kinos keine Bilder von Verwundeten und Leichen zu sehen gewesen und sie blieben auch in der Folgezeit selten.¹⁸⁸⁰ Eine der beeindruckendsten Sequenzen von THE BATTLE OF THE

1877 Clavien 2014; Guzzi 1992; Im Hof 1991, 204–207; Kreis 1996; Kreis 2014, 198–206; Moos 2014.

1878 Siehe Kapitel III.2.

1879 Goergen 2009; Loiperdinger 2006; Reeves 1986, 44–62; Smither 1993; vgl. auch Badsey 1983; Dibbets/Groot 2010.

1880 Nur sehr wenige der oft propagandistisch intendierten Aktualitätenfilme des Ersten Weltkriegs thematisierten Verwundung und Tod in eindringlicher Weise. Eine mit THE BATTLE OF THE SOMME vergleichbare Drastik der Darstellung physisch und psychisch versehrter Soldaten erreichte LES ANNALES DE LA GUERRE n° 33 (FR 1917, SCA). BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL / DIE SCHRECKEN DES KRIEGES (DE 1918, BUFA) enthält Aufnahmen vom sumpfigen und zerschossenen Schlachtfeld,



43 THE BATTLE OF THE SOMME (GB 1916, © IWM)

SOMME beruhte indes auf gestellten Aufnahmen eines Infanterieangriffs (in der Abbildung die zweite Einstellung der Sequenz mit zusammenbrechenden Soldaten). Die für viele Zeitgenossen schockierenden Bilder trugen zum Authentizitätseindruck des Films und zu seiner internationalen Berühmtheit bei.¹⁸⁸¹

In der Schweiz durch den Personenkreis verliehen, der später den auf alliierte Propaganda spezialisierten Verleih Compagnie Générale du Cinématographe S. A. betreiben sollte, gelangte THE BATTLE OF THE SOMME

von brennenden Gebäuden und von toten Soldaten und Zivilisten – teils in naher Einstellung. Ob diese in der ursprünglichen Version des Films oder in der nur 180 Meter langen Zürcher Fassung enthalten waren, ist unklar (siehe Fussnote 1349); nach Wissen der *Neuen Zürcher Zeitung* sind jedenfalls «noch nie derartig trostlose Bilder der Zerstörung gezeigt worden» (rr., Kinematographisches, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9.6.1918, o. S.). Zeitgenössischen Berichten zufolge scheinen auch die heute verschollenen und ebenfalls auf Schweizer Leinwänden gezeigten Filme *LES FRANÇAIS À COMBLES / LES FRANÇAIS À COMBLES* (FR 1916, Gaumont/SCA) und *NACH DER SCHLACHT / NACH DER SCHLACHT* (DE 1917, Flora), der zweitgenannte Film mit Aufnahmen von Leichen, ein vergleichsweise eindruckliches Bild von den Zerstörungen und vom Leid auf den Schlachtfeldern gezeichnet zu haben (G. W., *Op reis met neutrale oogen*, in: *Het Nieuws van den Dag vor Nederlandsch-Indië* [Batavia/Jakarta], 19.12.1916, o. S.; b. [= Willy Bierbaum?], *Geschmacklose Kinoreklame*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.8.1917, o. S.).

1881 Siehe Kapitel III.7.

ab Ende 1916 zur Aufführung und erreichte angeblich 75'000 Zuschauer, die sich, wie einige wenige Quellen andeuten, auch aus den besser gestellten Kreisen rekrutierten.¹⁸⁸² Der auf alle Fälle sehr erfolgreiche Film spielte zunächst in den renommierten Mehrzwecksälen der grossen Deutschschweizer Städte und anschliessend im Frühling 1917 in den Kinos grosser und mittlerer Städte in der Westschweiz.¹⁸⁸³ Auf *THE BATTLE OF THE SOMME* «antworteten» die französische und die deutschen Propaganda mit je einer grösseren, im deutschen Fall ebenfalls erfolgreichen Produktion über die Kämpfe an der Somme; alle drei Filme liefen ungefähr zur gleichen Zeit auf Schweizer Leinwänden und standen in Konkurrenz zueinander.¹⁸⁸⁴

Die intensive Reklame bescheinigte *THE BATTLE OF THE SOMME* Einzigartigkeit, grosse Eindringlichkeit und ein Höchstmass an Authentizität. Während die Filmankündigungen in der Romandie eher den amtlichen Charakter des «grand film officiel anglais» betonten,¹⁸⁸⁵ behauptete die Werbung in der deutschsprachigen Schweiz eher dessen Überparteilichkeit: «Der Film zeigt Aufnahmen, wie man sie bisher nicht für möglich hielt. Er hält ungeschminkt ohne Tendenz die Ereignisse rein objektiv fest und bildet so ein unparteiisches Dokument modernster Kriegsführung.»¹⁸⁸⁶ Soweit ersichtlich, übernahm die Schweizer Filmkritik diese positiven Wertungen des Films weitestgehend.¹⁸⁸⁷

Es soll hier aber nicht um die Rezeption des Films in den Printmedien gehen, sondern um die Aktivitäten und Reaktionen des Kinopublikums, über die eine ungewohnte und wertvolle Quelle Aufschluss gibt. Im Tagebuch des französischen Schriftstellers Romain Rolland, der aus der Schweiz gegen den Krieg anschrieb (was ihm in seinem Heimatland scharfe Kritik eintrug) und im November 1916 den Literaturnobelpreis erhielt,¹⁸⁸⁸ gibt es einen kurzen sowie einen längeren Eintrag über die Vor-

1882 Au Grand Cinéma, in: *La Semaine à Genève*, 15.5.1917, 8; [Vira B. Whitehouse?], *Swiss Cinemas*, [Memorandum, Frühling 1918], National Archives, Washington, D.C., abgedruckt in: Wood (Hg.) 1990, 368–372; Romain Rolland, *Tagebucheintrag*, 29.5.1917, abgedruckt in: Rolland 1952, 1206–1212, hier 1208; siehe Fussnote 1411.

1883 Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 10.1.1917, 5; Inserat, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.3.1917, o.S.; Au Grand Cinéma, in: *La Semaine à Genève*, 8.5.1917, 8; Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 18.5.1917, 10; *L'offensive anglaise en France*, in: *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 24.5.1917, 5.

1884 Siehe Kapitel III.3.

1885 Au Grand Cinéma, in: *La Semaine à Genève*, 8.5.1917, 8; vgl. auch *L'offensive anglaise en France*, in: *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 24.5.1917, 5.

1886 Inserat, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.3.1917, o.S.

1887 a., Auf den Schlachtfeldern des Westens, in: *Berner Intelligenzblatt*, 13.1.1917, 4; *Besprechungen des Basler Anzeigers und der Basler Nachrichten*, zit. in: Inserat, in: *Berner Intelligenzblatt*, 10.1.1917, 5.

1888 Nobelpreisträger für Literatur, in: *Berner Intelligenzblatt*, 11.11.1916, 4; vgl. auch *Ein grosses Wort*, in: *Berner Intelligenzblatt*, 5.11.1915, 2.

kommissionen bei unterschiedlichen Vorführungen von *THE BATTLE OF THE SOMME*. Der Autor berichtet sowohl über den Kinobesuch seiner Freunde in Basel, Lausanne und Genf als auch über eigene Erlebnisse am 29. Mai 1917 in einem Kino in Montreux.

Rolland war von der Kinoaufführung dieses «spectacle de guerre» angewidert und kritisierte verschiedene Aspekte der Vorstellung heftig.¹⁸⁸⁹ Erstens den Film selbst: *THE BATTLE OF THE SOMME* sei eine überhebliche «réclame [...] officielle» nicht einmal für den «rechtmässigen Krieg» oder die Alliierten, sondern einzig und alleine für Grossbritannien. Weiter zeige der Film nur wenig von der «fameuse «grande offensive»» und bei den übrigen Aufnahmen handle es sich um uninteressante Bilder aus der Etappe mit angeberischen Tommys. Zweitens die Einbettung des Films in ein populäres Gesamtprogramm: Die dem Kriegsfilm vorangehenden Streifen, eine Clownerie, eine stupide Posse sowie Schlüpfrigkeiten,¹⁸⁹⁰ waren Rolland zu viel der Geschmacklosigkeit; er verliess den Saal und kehrte erst zum Start des Hauptfilms an seinen Platz zurück. Drittens die Musikbegleitung: Auch sie war für den empörten Schriftsteller unpassend: «[P]endant les deux heures de ces images de guerre et de souffrances, le piano n'a point cessé de jouer des cavatines d'opéra, le cake-walk, La Marseillaise, et des chansonnettes de café-concert.» Viertens und letztens das Verhalten des Publikums: Während Zuschauer bei den Aufnahmen von Adelsvertretern und Politikern der Entente¹⁸⁹¹ ausser sich vor Freude waren, an einigen Stellen applaudierten und bei einer Einstellung, die einen zusammen mit seinem britischen Meister getöteten Hund zeigt, voller Mitleid reagierten, fand das gleiche Publikum, Rolland zufolge, nichts

1889 Romain Rolland, Tagebucheintrag, 29.5.1917, abgedruckt in: Rolland 1952, 1206–1212, hier 1207f.

1890 Aufgrund der Hinweise Rollands lassen sich zwei einaktige Filme aus dem Beiprogramm in Montreux ziemlich sicher identifizieren: *MAUD EN CULOTTES / MAUD EN CULOTTES* (FR 1914, Éclipse, René Hervil) und *IL MICROBO DELL'AMORE / L'AMOUR CHEZ LES MICROBES* (IT 1914, Milano). Auch in einem Genfer Kino lief *THE BATTLE OF THE SOMME* nachweislich in einem klassischen Unterhaltungskontext, zusammen mit einem schwedischen Film über Tierhypnose, einer Wochenschau von Gaumont sowie der animierten Komödie *KAPTEN GROGG I BALLONG / CAPITAINE GROOG EN BALLON* (SE 1916, Svenska Biografteatern, Victor Bergdahl) (Inserat, in: *La Semaine à Genève*, 15.5.1917, 2).

1891 Diese Bilder sind im Film *THE KING VISITS HIS ARMIES IN THE GREAT ADVANCE / VISITE DU ROI D'ANGLETERRE AU FRONT* (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) enthalten, der in der Schweiz oft vor *THE BATTLE OF THE SOMME* gezeigt wurde. Den Schlusspunkt des Programms bildete meist *THE DESTRUCTION OF A FOKKER: OUR MOBILE ANTI-AIRCRAFT GUNS IN ACTION / COMBAT AÉRIEN CONTRE UN FOKKER* (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office). Werbung und Filmkritik beschrieben die drei Filme manchmal als ein einziges Werk (Inserat, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.3.1917, o.S.; Inserat, in: *La Semaine à Genève*, 15.5.1917, 2).

Trauriges an den Aufnahmen gefallener Deutscher. Auch hätten einige Zuschauer angesichts der Bilder voller Leid und Gewalt nichts Besseres zu tun gewusst, als mit dem Fuss im Rhythmus der dargebotenen Unterhaltungsmusik zu wippen.

Aus Rollands Beschreibung der Vorführung von *THE BATTLE OF THE SOMME* in Montreux wird deutlich, dass das Publikum sowohl auf die unterhaltenden Elemente des Films und seiner musikalischen Begleitung ansprach als auch deutlich und affirmativ den politischen Impetus der ententefreundlichen Veranstaltung erwiderte.

Mit einem bildungsbürgerlichen Degout einhergehend, las zwar auch Rolland den Film als politisches Werk, bewertete ihn von seinem pazifistischen Standpunkt aus jedoch anders als die übrigen Zuschauer. Er lehnte die der Aufführung zugeschriebene politische Werthaltung rundweg ab. Ähnlich wie er reagierte offenbar ein wesentlicher Teil des Publikums einer Aufführung des Films in Basel. Denn Mitte Dezember 1916 erhielt Rolland ein Schreiben eines Basler Bekannten, in dem es hiess:

Quand on a vu les grimaces des blessés et le «tableau» des morts alignés, comme après une chasse, de toutes parts on criait: «À bas la guerre!» (Nieder mit dem Krieg!) Du sein des ténèbres s'élevait la voix indignée d'un Bâlois dénonçant l'indignité des luttes fratricides. Et l'émotion exaltée gagnait peu à peu toute la salle. On sait que les Bâlois ne se laissent pas émouvoir facilement!¹⁸⁹²

Pazifismus und Reklame

Ich plädiere für eine Unterscheidung der Rezeptionsweise überzeugter Kriegsgegner, die selten anzutreffen gewesen sein dürfte und praktisch nur bei *THE BATTLE OF THE SOMME*,¹⁸⁹³ *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* / *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (DE 1917, BUFA) und einigen wenigen anderen Fällen nachzuweisen ist,¹⁸⁹⁴ von den pazifistisch angehauchten Beurteilungen in Werbung und Filmkritik, wie sie etwa die schweizerischen Veröffentlichungen rund um *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* / *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* / *LA BATAILLE DE L'ISONZO* (Ö-U 1917, Sascha) prägten. Erinnerung sei an die Schweizer Besprechung des Films, die ihrer Verzückung über die filmische Darstellung von Wasserexplosionen oder Hydroplanen Aus-

1892 Romain Rolland, Tagebucheintrag, 16.12.1916, abgedruckt in: Rolland 1952, 1008–1011, hier 1011.

1893 Verglichen mit dem breiten pazifistischen Widerhall in den Niederlanden waren die Reaktionen auf *THE BATTLE OF THE SOMME* in der Schweiz sehr zurückhaltend (Dibets/Groot 2010, 447 f.).

1894 Siehe Kapitel III.4.

druck verlieh und gleichzeitig zu pathetischen Friedensaufrufen ausholte.¹⁸⁹⁵ Auch in der Zürcher Filmkritik zum fiktionalen Kriegsspektakel *THE BATTLE CRY OF PEACE / DIE KRIEGSFACKEL IN AMERIKA / L'INVASION DES ÉTATS-UNIS* (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North) konnte ein ähnliches Argumentationsmuster ausgemacht werden. Eine Aufzählung der visuellen Attraktionen des Streifens endet scheinheilig mit dem Satz: «Das ist der Krieg, wie man ihn hassen muss.»¹⁸⁹⁶ Bei derartigen Beteuerungen handelte es sich einerseits um eine Art Legitimationsstrategie eines oft angefeindeten und mit den Schrecken des Kriegs sein Auskommen suchenden Unterhaltungsgewerbes sowie um Rechtfertigungen der etablierten Presse, die ihrerseits über den Anzeigenverkauf am anrühigen Geschäft beteiligt war. Andererseits fungierten Ankündigungen für *THE BATTLE OF THE SOMME* als Werbeversprechen an das potenzielle Publikum, spektakuläre und eindringliche Kriegsaufnahmen präsentiert zu bekommen: Man sehe «den Sturmangriff in seiner ganzen brutalen furchtbaren Schrecklichkeit» und empfinde «den brennenden Wunsch, dass diese Schrecknisse bald ein Ende nehmen mögen», oder die Reklame pries den Streifen als den einzigen amtlichen Film, «qui révèle de façon aussi tragiquement grandiose les horreurs de cette guerre sans fin».¹⁸⁹⁷

Ein ähnlicher Werbemechanismus war im Spiel, wenn sensiblen Personen vom Besuch eines deftigen Films abgeraten oder das Publikum aufgefordert wurde, sich der offenen Parteinahme zu enthalten. In der Kampagne für *THE BATTLE OF THE SOMME* hiess es zum Beispiel: «Man wird ergebend gebeten, sich jeder Kundgebung zu enthalten. Kindern und nervenschwachen Personen ist der Besuch nicht zu empfehlen.»¹⁸⁹⁸ Warnungen vor ver-

1895 Siehe Kapitel III.7.

1896 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 14.10.1916, o.S.; siehe Kapitel III.5.

1897 Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 7.3.1917, o.S.; *L'offensive anglaise en France*, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 24.5.1917, 5. Angebliche Friedensliebe war schon vor dem Ersten Weltkrieg ein Legitimations- oder Werbemittel für Kriegsdarstellungen, insbesondere in den nicht am Krieg beteiligten Ländern: So wurde etwa für den Film über den Zweiten Balkankrieg 1913 *MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT / MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT* (DE 1913, Express) in Deutschland und in der Schweiz mit pazifistischen Sprüchen geworben (Inserat, in: Kinema, 3/45 [8.11.1913], 13; Inserat, in: Der Kinematograph, 361 [26.11.1913], zit. in: Jung 2005^d, 377). Auch den amtlich-deutschen Somme-Film *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME* (DE 1916/1917, BUFA) bewarb man 1917 in der Schweiz mit einer Kampagne, die den angeblichen Friedenswunsch mit sensationeller Anschaulichkeit verquickte: «In späteren Zeiten aber wird dieser Film als eine Warnungsstimme den Millionen und Millionen von Menschen zurufen, nicht ungestraft mit dem Feuer zu spielen, das die Welt in Brand stecken könnte! Aber heute brennt die Welt! Und anschaulicher wie es in diesem Film gezeigt wird, ist dieser Weltbrand noch nie gezeigt worden» (Inserate, in: Kinema, 7/7 [17.2.1917], 3–5, hier 3).

1898 Inserat, in: Tagblatt der Stadt Zürich, 7.3.1917, o.S.; vgl. auch Inserat, in: Neue Zürcher Zeitung, 7.3.1917, o.S.

störenden Filmwirkungen sind vor allem bei nicht-fiktionalen Kriegsfilmern nachzuweisen,¹⁸⁹⁹ die Untersagung der politischen Manifestation im Kinosaal auch bei Spielfilmen.¹⁹⁰⁰ Dabei sind alle diese Varianten sowohl in der deutsch- als auch in der französischsprachigen Schweiz zu finden. Auch das Label «offizieller Film»,¹⁹⁰¹ das in Anzeigen und auf Plakaten in der ganzen Schweiz zahlreiche amtliche Filme kennzeichnete, hatte wohl einen gewissen Reklamewert beim sensationshungrigen Publikum. Des Weiteren warben Kinos mit dem Hinweis auf politische Filmverbote, die von den Behörden zeitweilig oder an anderen Orten erlassen worden waren.¹⁹⁰²

Da Kinowerbung naturgemäss direkt auf die Erwartungen und Bedürfnisse des Mehrheitspublikums zielt,¹⁹⁰³ sind die beschriebenen Reklamepraktiken reisserischer Art ein starkes Indiz dafür, dass weite Teile des Publikums in der lateinischen und der deutschsprachigen Schweiz Kriegsfilme als sensationelle Unterhaltung rezipierten.¹⁹⁰⁴ Im Besonderen war diese Rezeptionsweise von den spektakulären Schauwerten und emotionalen Schocks angetan, die manche der nicht-fiktionalen und fiktionalen Filme über den Krieg ihren Zuschauern boten.¹⁹⁰⁵

Zuschauerreaktionen in der lateinischen und der deutschsprachigen Schweiz

Neben der Befriedigung von Unterhaltungsbedürfnissen spielte in bestimmten Situationen eine weitere Ausprägung von Filmrezeption, die stark an politischen Themen, Meinungen und Werten orientiert war, eine bedeutende Rolle. Zahlreiche Schweizer Zuschauer scheinen intensiv auf die von Filmen dargebotenen oder in sie hineingelesenen politischen Gehalte angesprochen zu haben. Diesbezüglich sind die Beobachtungsberichte von Propagandastellen oder die Beschwerden ausländischer Diplomaten an die eidgenössischen Behörden ein spannender und reichhaltiger Quellentyp. Die Schilderungen in diesen Berichten und Beschwerden über feindliche Propagandaaktivitäten und das Zuschauerverhalten sind glaubhaft, weil sie zusammen mit weiteren Quellen ein weitgehend widerspruchsfreies Bild der Rezeptionssituation zeichnen und bei den für

1899 Inserat, in: *L'Impartial*, 22.9.1917, 11; Inserat, in: *Nebelspalter*, 43/23 (11.9.1918), o.S.; vgl. auch Uhlmann 2009, 83.

1900 Inserat, in: *L'Impartial*, 22.9.1917, 11; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 27.2.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BAArch, R 901, 72098.

1901 Siehe Kapitel III.5.

1902 Inserat, in: *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 10.10.1913, 2; *Maciste alpin au Grand Cinéma*, in: *La Semaine à Genève*, 18.9.1917, 18.

1903 Vgl. auch Lowry 2010, 222.

1904 Siehe Fussnoten 1869 und 1875.

1905 Vgl. auch Brownlow 1979, 22; Kaes 2009, 28; Stiasny 2009, 14f., 37–44, 389.

interne Zwecke geschaffenen Berichten eine Täuschungsabsicht in diesem Zusammenhang prinzipiell unplausibel wäre.

Bei einer Vorführung französischer Aktualitätenfilme im Oktober 1917 wurden Aufnahmen des britischen Generals Bryan Mahon «von einem Teil des Publikums mit lebhaftem Klatschen begrüsst» und auch eine Ordensverleihung der Generale Robert Nivelle und Philippe Pétain mit anschließender Parade wurde durch «lebhaftes Beifallklatschen» quittiert.¹⁹⁰⁶ Und nachdem im Wochenschaubeitrag GAUMONT ACTUALITÉS / LE 1ER ANNIVERSAIRE DE L'ARRIVÉE EN FRANCE DES AMÉRICAINS (FR 1918, Gaumont) «zuerst das Sujet <Pershing, Vainqueur des Boches> gezeigt worden war, erblickte man auf der Leinwand ein Bild des deutschen Kaisers in Uniform, der sich allmählich in ein scheussliches Grimassenspiel verwandelte» – im Publikum ertönte bei diesen Aufnahmen «grosse[s] Beifallsjohlen und -pfeiffen».¹⁹⁰⁷

Bei den fiktionalen Kriegsdramen kam es zu identischen Reaktionen, wenn sie nur eindringlich genug inszeniert waren. THE BATTLE CRY OF PEACE provozierte, wie in der Fallstudie gezeigt, angesichts von Aufnahmen brutal mordender Soldaten «des öfteren Ausrufe wie <ces sales Boches>».¹⁹⁰⁸ Die in einem späteren Zeitungsbeitrag überlieferte Palette deutschfeindlicher Kraftausdrücke wie «<Mort aux Boches>, <sales Boches>, <cochons de Boches>, <les salauds> usw.» liess bei der Beschimpfung im Kinosaal einiges an Abwechslung zu und auch österreichisch-ungarische Filmfiguren oder Institutionen lösten bei ihrem Erscheinen auf der Leinwand manchmal «laute Schmährufe» aus.¹⁹⁰⁹ Letzteres ereignete sich etwa bei der Vorführung von IL SOPRAVVISSUTO / DER ÜBERLEBENDE / LE SURVIVANT (IT 1916, Medusa, Augusto Genina). Im Film besiegt Italien eine grausame österreichisch-ungarische Soldateska am Isonzo, was bei gewissen Zuschauern natürlich die entsprechenden Triumphgefühle und Reaktionen auslöste: Das Filmdrama «gibt zu stürmischen italienfreundlichen Kundgebungen Anlass, welche sich durch die Rufe <Viva l'Italia> und <Avanti Savoia> äussern» (siehe Abb. 42).¹⁹¹⁰

1906 Richards, Bericht, Lugano, 10.10.1917, BArch, R 901, 71950.

1907 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 17.9.1918, BArch, R 901, 71967; vgl. auch X., L'Italie laborieuse et guerrière, in: Gazette de Lausanne, 17.1.1917, o. S.; Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 3.12.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71951; Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 23.9.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967.

1908 Schreiben von Fr. Gerok, Lausanne, vom 2[3?].9.1916, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern [Abschrift], BAR, E2001A#1000/45#798*.

1909 S., Mitteilungen aus dem Leserkreis: <Völkerbundstimmung> in La Chaux-de-Fonds, in: Tages-Anzeiger, 26.11.1919, o. S.; K. u. K. Österreichisch-Ungarische Gesandtschaft, Aktennotiz, Bern, [August 1916], BAR, E2001A#1000/45#798*.

1910 Schreiben der K. u. K. Österreichisch-Ungarischen Gesandtschaft, Bern, vom 5.9.1916, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*; vgl. auch Richards, Bericht, Lugano, 10.10.1917, BArch, R 901, 71950; Curt von Unruh,

Es ist äusserst bemerkenswert und für die Einschätzung der Verhältnisse in den Sprachregionen bedeutsam, dass sich alle hier zitierten Berichte und viele weitere historische Dokumente mit ähnlichen Beobachtungen ausschliesslich auf Filmaufführungen in der Romandie oder im Tessin beziehen. Im Übrigen erinnern die Aussagen über das aufgeheizte Klima in West- und Südschweizer Kinos stark an Darstellungen der Zuschauerreaktionen in den Krieg führenden Staaten. In Deutschland, Frankreich, Grossbritannien und Italien erwiderte das Publikum Kriegsfilme zeitweise ebenfalls mit spontanem Applaus, Jubel, Gesang sowie abschätzigen Zwischenrufen.¹⁹¹¹

Bereits im Sommer 1916, als die filmischen Propagandaaktivitäten der verschiedenen Kriegsparteien in der Schweiz allmählich einsetzten, meinte der deutsche Konsul Richard Filsinger in Lausanne, dem einige Monate zuvor ein aufgebrachter Mob die Reichsfahne vom Konsulat gerissen hatte,¹⁹¹² für deutsche Aktualitätensfilme bestehe «keine Aussicht auf günstige Aufnahme in der Westschweiz».¹⁹¹³ Infolge «der deutschfeindlichen Stimmung» sei zu befürchten, dass «das erste Auftauchen solcher Films schwere Ausschreitungen hervorrufen» würde. Diese Einschätzung war hellsichtig und Kenner der Situation in der Schweiz hielten daran fest.¹⁹¹⁴ Während der ganzen restlichen Kriegszeit wurde von deutscher Seite wenig unternommen, um in der Westschweiz propagandistisch Fuss zu fassen, und amtliche deutsche Filme gelangten dort nur in wenigen Einzelfällen zur Aufführung.¹⁹¹⁵

Ein solcher war die private Projektion von *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME / DIE GROSSE SCHLACHT AN DER SOMME* (DE 1916/1917, BUFA) am 9. August 1917 im Genfer *Américan-Ciné* für Mitglieder lokaler deutscher Vereine. Irgendwie hatte man in Lausanne von der öffentlich nicht angekündigten Veranstaltung erfahren.¹⁹¹⁶ Als sich Hunderte von Demons-

Wochenbericht, Bern, 10.12.1917, BArch, R 901, 71951; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 9.5.1919, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 6.5.1919, an Adolf Müller, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168.

1911 Kaiser Franz Josef im Londoner Kino, in: *Kinema*, 5/10 (13.3.1915), 5; Der Pariser Kriegsfilm im 11. Kriegsmonat, in: *Kinema*, 5/26 (3.7.1915), 4; Der Zar in den Pariser Kinos, in: *Kinema*, 7/18 (5.5.1917), 6; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^b, 389; Jung/Mühl-Benninghaus 2005^c, 392; Lasi 2011, 24; Paech/Paech 2000, 88 f.; Véray 1995^b, 64).

1912 Der erste Zwischenfall rief den Bundesrat auf den Plan und auf Wunsch des Waadtländer Staatsrats wurden Truppen in die Stadt beordert (Ruchti 1928, 195–203).

1913 Schreiben von Richard Filsinger, Lausanne, vom 10.7.1916, an die Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft, Bern, BArch, R 901, 71946.

1914 Schreiben der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft, Bern, vom 19.6.1918, an den Reichskanzler Georg von Hertling, Berlin, BArch, R 901, 71967; siehe Kapitel III.4.

1915 Siehe Kapitel III.2.

1916 Elsig verweist auf mir nicht vorliegende Quellen, die darauf hindeuten, dass Westschweizer Zeitungen im Vorfeld unerbetenerweise auf den privaten Anlass aufmerksam machten (Elsig 2014^b, 309; Elsig 2017, 378).

tranten vor dem Kino versammelten, explodierten Knallpetarden im Hof und ein Stein zerstörte ein gläsernes Vordach. Die verstörten Kinobesucher wurden beim Verlassen des Etablissements mit Spottrufen und Pfiffen bedacht. Angeblich standen für die verhassten Deutschen auch Wassereimer bereit und aus dem offen stehenden Fenster eines Nachbargebäudes ertönte die Marseillaise. Über den Vorfall berichteten die Westschweizer Zeitungen unparteiisch bis wohlwollend-amüsiert; die Deutschschweizer Presse hingegen erhob den Neutralitätspolitischen Mahnfinger: «Es wäre nun wirklich an der Zeit, mit etwas mehr Ruhe für die kriegführenden Parteien zu sympathisieren. Solche Manifestationen nützen unserem Lande herzlich wenig.»¹⁹¹⁷ Schliesslich trugen Filmbranchenblätter die Kunde vom unschönen Genfer Zwischenfall in die Welt.¹⁹¹⁸

Im Gegensatz dazu scheint es in der Deutschschweiz rund um das Kino und im Saalinneren ruhig hergegangen zu sein.¹⁹¹⁹ Verwundert berichtet Victor Auburtin, Schriftsteller und freier Berner Korrespondent des *Berliner Tagblatts*:

Man kann in Bern oder Zürich in kein Lichtspielhaus gehen, ohne die interessante Produktion eines kriegführ[enden] Generalstabs zu sehen [...]. So buhlen wir wetteifernd um die Gunst der Neutralen und flimmern unsere

- 1917 Deutscheindliche Kundgebung in Genf, in: Berner Intelligenzblatt, 10.8.1917, 3; vgl. auch Manifestation anti-allemandes, in: Feuille d'Avis de Lausanne, 10.8.1917, 14; Genève, in: Gazette de Lausanne, 10.8.1917, o.S.; Manifestations, in: Le Confédéré, 15.8.1917, 3.
- 1918 Zwitterland, in: De Kinematograaf (Amsterdam), 245 (28.9.1917), 3217f. Ich danke Klaas de Zwaan für den Quellenhinweis.
- 1919 Wo in Einzelfällen dennoch über parteiische Publikumsreaktionen in der Deutschschweiz berichtet wurde, ist entweder der Aussagegehalt quellenkritisch nicht über alle Zweifel erhaben oder die entsprechenden Quellen machen explizit darauf aufmerksam, dass es sich um ein auswärtiges Publikum handelte (Filmo., Der Möwe-Film in Zürich, in: Kinema, 7/21 [26.5.1917], 2f., hier 3; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71969; Montant 1988, 1161). Zu den nicht gesicherten Vorkommnissen zählt ein angeblicher Zwischenfall im Basler Kino Cardinal am 10. Februar 1915: Der Besitzer des Kinos, ein Deutscher, habe nach der Vorführung eines militärischen Aktualitätenfilms aus Deutschland zwei Personen in deutscher Militäruniform und mit Fahne in der Hand vor der Leinwand aufmarschieren lassen, auf der sodann Siegesparolen und Bilder des deutschen Kaisers erschienen seien. Das Publikum habe mit Pfiffen und Getrappel sein Missfallen zum Ausdruck gebracht. Diese nicht überprüfbare Geschichte – bei der auch nicht klar wird, ob die Basler Zuschauer gegen Deutschland oder gegen den Krieg und Propagandaaktivitäten im Allgemeinen protestierten – machte im Februar 1915 in der westschweizerischen und französischen Presse die Runde. Ausgangspunkt war offenbar ein Beitrag in der extrem deutscheindlichen Zeitung *Le Démocrate* aus Delsberg. Die Basler *National-Zeitung* berichtete allerdings nicht über den Vorfall (L'empereur Guillaume au cinématographe, in: Le Démocrate [Delsberg], 13.2.1915, o.S.; L'empereur Guillaume au cinématographe, in: Le Progrès [Tramelan], 16.2.1915, 4; La Suisse en armes, in: Feuille d'Avis de Neuchâtel, 16.2.1915, 3; Nicolet, Dans les théâtres, in: Le Gaulois [Paris], 17.2.1915, 2; Montant 1988, 1000). Ich danke Roland Cosandey für den Tramelaner und den Pariser Quellenhinweis.

Reize diesen Schweizern vor, die gelassen im Parkett sitzen und mit keinem Worte sagen, was sie zu alledem denken.¹⁹²⁰

Ein anderer Korrespondent in der Schweiz beschrieb die unterschiedlichen Rezeptionsweisen in den Sprachregionen ausführlich und anschaulich. Obwohl selbst der Entente zugetan, irritierten ihn die überschwänglichen und unkritischen Sympathiebekundungen in der französischsprachigen Schweiz, die angeblich sogar die Reaktionen des Pariser Publikums übertrafen:

In Zürich gibt es zweifellos zahlreiche Boches, aber sie äussern sich nicht in demonstrativer Weise, genauso wenig wie die deutschfreundlichen Einwohner Zürichs. Die Menschen in Genf [...] bezeugen ihre frankreichfreundlichen Gefühle. Wenn in Zürich Menschen beispielsweise einen Film mit Szenen von der deutschen Front sehen, schweigen sie. Hier in Genf applaudieren die Leute, wenn König Albert [von Belgien], General [Joseph] Joffre oder andere berühmte Persönlichkeiten der alliierten Mächte auf der Leinwand erscheinen. Man könnte sogar sagen, dass sie hier ein bisschen zu laut applaudieren. Dieser Tage gab es frenetischen Beifall, als der wahrhaft traurige, vollständig in Ruinen gedrehte Film [...] [LES FRANÇAIS À COMBLES / LES FRANÇAIS À COMBLES (FR 1916, Gaumont/SCA)] gezeigt wurde. Ich habe nie ein schrecklicheres Bild des Elends im Krieg gesehen – und die Leute jubelten beinahe darüber. Es hätte für guten Geschmack gezeugt, wäre das Publikum in respektvoller und mitfühlender Stille verharret, wie ich es in Paris erlebt hatte. Immerhin sind die Absichten gut hier!¹⁹²¹

Das Verhalten des Westschweizer Publikums scheint im Sommer 1916 sogar Jean-Louis Croze, einen Spitzenbeamten der französischen Filmpropaganda, auf seiner zehntägigen Dienstreise durch die Schweiz erstaunt zu haben; in einem Bericht hielt er fest:

Sauf à Genève et à Lausanne où le moindre poilu dans la tranchée, une batterie de 75 sur une route, un petit groupe de prisonniers allemands amènent des applaudissements chaleureux pour devenir enthousiastes au passage d'un drapeau français, les spectateurs de cinéma ne manifestent en aucun sens leur opinion devant les vues de guerre.¹⁹²²

1920 Victor Auburtin, in: Berliner Tagblatt, zit. in: Bern, in: Kinema, 8/25 (22.6.1918), 6.

1921 G. W., Op reis met neutrale oogen, in: Het Nieuws van den Dag vor Nederlandsch-Indië (Batavia/Jakarta), 19.12.1916, o.S. Ich danke Klaas de Zwaan für den Quellenhinweis und die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Niederländischen.

1922 Jean-Louis Croze, Bericht, Paris, Juni 1916, zit. in: Véraý 1995^b, 60. Croze besuchte Bern, Lausanne, Zürich, Basel, Freiburg und Genf. Seine Formulierung besagt implizit, dass die Stadt Freiburg vom Zuschauerverhalten her der Deutschschweiz zuzurechnen sei. Vermutlich gab Croze die Lage fehlerhaft oder ungenau wieder, da gerade die Freiburger Bevölkerung 1915 mit deutschfeindlichen Tumulten von sich reden machte (Ruchtig 1928, 157 f.).

Eine Reduktion dieser sprachregionalen Differenz im Zuschauerverhalten auf einen mentalitätsmässigen Unterschied würde meines Erachtens zu kurz greifen. Denn zum einen gibt es Anhaltspunkte dafür, dass sich die politisierte Stimmung des Westschweizer Kinopublikums im letzten Kriegsjahr und nach Kriegsende ein Stück weit abkühlte. So berichteten deutsche Stellen über eine Genfer Vorstellung des Werks *LEST WE FORGET / N'OUBLIONS JAMAIS* (US 1918, Jolivet, Léonce Perret), das mit der Versenkung der *«Lusitania»*¹⁹²³ und der Erschiessung der britischen Krankenschwester Edith Cavell notorische *«atrocités allemandes»* thematisierte:

Die Bilder dieser Vorführung sind das infamste und gemeinste, was ich in dieser Richtung bisher gesehen habe [...]. Das zahlreiche Publikum verhielt sich – abgesehen von einigen persönlichen Äusserungen und Entrüstungen gegen die *«Boches»* – sehr kühl und spendete keinen Beifall. Es war dies wohl auch den Genfern als Nachspeise auf die Mitteilungen der Bedingungen des Friedensvertrages etwas zu viel.¹⁹²⁴

Zum anderen kam es auch im Deutschschweizer Kinopublikum gelegentlich zu lautstarken Reaktionen, die in einem politischen Zusammenhang zu sehen sind. Der springende Punkt ist nun aber, dass die konkrete politische Ausrichtung dieser Publikumsreaktionen oder der entsprechenden Filmveranstaltungen eben nicht wie in der Westschweiz während des Kriegs auf einen Positionsbezug zugunsten einer Kriegspartei hinauslief, sondern anders gelagert waren. Dies war nicht nur bei den pazifistisch motivierten Äusserungen der Basler Besucher von *THE BATTLE OF THE SOMME* der Fall, sondern später auch bei wiederholten Unruhen anlässlich der Vorführungen sowjetischer Revolutionsfilme in den 1920er-Jahren.¹⁹²⁵

1923 Im Film des französischen Routiniers für *dramas patriotiques* Léonce Perret spielte Rita Jolivet die Hauptrolle. Die bekannte Schauspielerin überlebte im Mai 1915 die Versenkung der *«Lusitania»*. Die Werbung für *LEST WE FORGET* machte auf diesen Umstand natürlich aufmerksam (Véray 2008, 71).

1924 Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 9.5.1919, an die Deutsche Gesandtschaft, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168; vgl. auch Kaiserlich Deutsches Generalkonsulat, Bericht, Genf, 5.7.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 6.3.1919, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 71969. Es existieren jedoch auch einige wenige historische Berichte, die ein Fortbestehen politischer Zuschauerreaktionen in der Westschweiz behaupten (Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Genf, vom 6.5.1919, an Adolf Müller, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1168; S., Mitteilungen aus dem Leserkreis: *«Völkerbundstimmung»* in La Chaux-de-Fonds, in: Tages-Anzeiger, 26.11.1919, o.S.).

1925 Länzlinger/Schärer 2009, 13; Uhlmann 2009, 129; vgl. auch Der Bergführer, in: Kinema, 7/43 (3.11.1917), 7. Auch im Kontext der Geistigen Landesverteidigung spendete das Deutschschweizer Publikum patriotischen Filmen während der Vorführung oft spontanen Applaus (C[harles?] R[einert?], Gilberte de Gourgenay im Scala, in: Die Ostschweiz, 30.4.1941, 3; Der Schweizerfilm Landammann Stauffacher, in: Neue Zürcher

Unterschiedliche Rezeptionsweisen

Meines Erachtens sind für die beschriebenen Unterschiede im Verhalten der Schweizer Kinobesucher nicht irgendwelche allgemeinen Regionalmentalitäten ausschlaggebend, sondern spezifische historische Rezeptionsweisen oder -modi, die in der lateinischen und der deutschsprachigen Schweiz jeweils unterschiedlich stark ausgeprägt waren.

Lesen wir die Gerichtsakten zur Berner Kino-Affäre von 1915 genau, deuten auch sie auf ein bestimmtes Rezeptionsphänomen hin, das in der Deutschschweiz offenbar verbreitet war. Nach dem ersten patriotischen Zwischenruf der Französin entgegnete ihr der deutsche Sitznachbar bekanntlich, sie solle schweigen, man sei hier in der neutralen Schweiz.¹⁹²⁶ Wirklich bemerkenswert ist das Verhalten der übrigen Besucher, die sich nicht aktiv am Streit beteiligten. Aus dem Dunkel des Saals ertönte angeblich von überall her: «Gheiet se use, use mit däm Wib» («Werft sie raus, raus mit diesem Weib»)¹⁹²⁷ Allem Anschein nach wollte das Berner Publikum einfach in Ruhe sein Filmprogramm sehen, für das es bezahlt hatte. Im Berner Kino prallten also verschiedene Rezeptionshaltungen aufeinander. Während die Französin den Streifen als politischen Propagandafilm rezipierte, bei dessen Vorführung abschätzig Einwürfe angebracht waren, wollten die einheimischen Besucher und vielleicht auch der deutsche Kinogänger ungestört die Kriegsaktualitäten sehen und ihre Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse befriedigen.

Wie des Weiteren die Fallstudie zu *THE BATTLE CRY OF PEACE* gezeigt hat, spricht einiges dafür, dass ein und derselbe Film dies- und jenseits des sprachregionalen Grabens unterschiedlich rezipiert werden konnte – in der Romandie tendenziell als (auch) politisches Werk, in der Deutschschweiz vornehmlich als spektakuläre Unterhaltung.¹⁹²⁸ Ähnliches gilt für den französischen Kriegsspielfilm mit Starbesetzung *MÈRES FRANÇAISES / EIN MUTTERHERZ / MÈRES FRANÇAISES* (FR 1917, *Éclipse*, René Hervil/Louis Mercanton), der in Frankreich und in der Romandie ganz offen patriotische beziehungsweise frankreichfreundliche Befindlichkeiten bediente. In der deutschsprachigen Schweiz wirkte er Anfang 1917 ganz anders. Zumindest erhoffte sich das die *Neue Zürcher Zeitung*:

In Specks Palast entfaltet [...] Sarah Bernhardt in einem Kriegs-drama [...] ihre Schauspielkunst und stellt sie in den Dienst der Kriegspropaganda. [...]

Zeitung, 27.12.1941, o.S.; Neumann 2014, 240). Ich danke Bettina Setz für den Ostschweizer Quellenhinweis.

1926 Siehe Kapitel III.3.

1927 W. Zumstein, Strafanzeige, Bern, 3.9.1915, Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern, Bez Bern B 3371.

1928 Siehe Kapitel III.5.

Diese Tendenz, die den neutralen Zuschauer übrigens unberührt lassen wird, weil er keinen Bruder und keinen Freund am Feinde rächen muss, schliesst natürlich nicht aus, dass der Film ein hervorragendes Werk ist [...].¹⁹²⁹

Ein vergleichbarer Effekt wurde ungefähr zur selben Zeit der italienischen Kriegssosse *MACISTE ALPINO / MACISTE ALS ALPINIST / MACISTE ALPIN* (IT 1916, Itala, Luigi Maggi/Romano Luigi Borgnetto) zugeschrieben (siehe Abb. 28). Während bei Aufführungen des Films in Tessin «Ruhestörungen» erwartet wurden,¹⁹³⁰ meinten die kantonbernischen Zensurbehörden auf ihr Hoheitsgebiet bezogen: «Ein Österreicher wird [den Film] [...] nicht sehen können, ohne sich verletzt zu fühlen. Der Schweizer allerdings dürfte daran kaum grossen Anstoss nehmen, da er ihn als Tendenzstück erkennen und sich einzig der Freude an den schönen Darbietungen [gemeint sind Landschaftsaufnahmen] hingeben wird.»¹⁹³¹

Sogar Harry Graf Kessler, dessen Propagandaorganisation zusammen mit den deutschen diplomatischen Diensten Massnahmen erwogen hatte, um die Aufführung des Streifens in der Schweiz zu verhindern,¹⁹³² meinte im Nachhinein: «Der antiösterreichische Hetzfilm *MACISTES ALS ALPINIST* wirkte, soweit er politisch-militärischen Inhalts war, in der Ostschweiz», das heisst in der Deutschschweiz, «mehr komisch als propagandistisch».¹⁹³³ Die deutsche Propagandastelle in Bern verhielt sich schliesslich auch 1918 beim Spionagethriller *THE SUBMARINE EYE / DAS UNTERSEE-AUGE / L'ŒIL SOUS-MARIN* (US 1917, Submarine, Winthrop Kelley) relativ gelassen: «Wenn auch in der deutschen Schweiz der Erfolg dieser versteckten Propaganda nicht so ersichtlich sein wird, so wird sie jedenfalls aber [...] in der welschen Schweiz und in den uns nicht freundlich gesinnten neutralen Ländern ihre Wirkung nicht verfehlen.»¹⁹³⁴

Die zu Beginn dieses Kapitels umrissenen Werbestrategien zielten auf ein Publikum, das am Krieg medial Anteil hatte, indem es seine Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse, seine Neugier und Schau-lust befriedigte. Das war offensichtlich und wurde im Fall einer überbordenden Werbekampagne für den Film *NACH DER SCHLACHT / NACH DER SCHLACHT* (DE 1917, Flora), der einen «Rundgang über das unaufge-

1929 rr., Kinematographisches, in: Neue Zürcher Zeitung, 23.1.1917, o. S.

1930 Eidgenössische Pressekontrollkommission, Sitzungsprotokoll, Bern, 25.4.1917, BAR, E27#1000/721#13586*.

1931 Schreiben der Direktion der Polizei des Kantons Bern, Bern, vom 19.3.1917, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E27#1000/721#13898*.

1932 Siehe Kapitel III.3.

1933 [Kessler 1918], 32.

1934 Schreiben von Erich von Prittwitz und Gaffron, Bern, vom 9.2.1918, an Gisbert von Romberg, Bern, inkl. Anlage, PA AA, Bern 1375; siehe Kapitel III.5.

räumte Schlachtfeld und durch die Schützengräben mit dem furchtbaren Blutbad» versprach,¹⁹³⁵ in der *Neuen Zürcher Zeitung* öffentlich kritisiert:

[D]as Zentraltheater [...] rief die Friedensfreunde herbei und verkündete in Fettschrift, dass nervenschwache Personen gut täten, vor dem dritten Akt den Saal zu verlassen. Das tut natürlich niemand, denn die meisten Besucher, die durch diesen plumpen Trick angelockt werden, warten ja gerade auf den versprochenen Nervenkitzel und die angekündigte Viertelstunde, in der die Gänsehaut anrückt, Ohnmächtige hinausgetragen werden usw.¹⁹³⁶

Immerhin würden die im «Schützengräben liegenden oder hingelegten Toten», so die *Neue Zürcher Zeitung* weiter, «glücklicherweise nichts mehr davon spüren, wie geschäftstüchtige Helden hinter der Front aus ihren Körpern Einnahmen erzielen». Der Autor hatte natürlich nicht unrecht, wenngleich es seiner Kritik etwas an Aufrichtigkeit mangelte, war es doch (höchstwahrscheinlich) er selbst, der keine zwei Monate zuvor dem actiongeladenen Propagandaspektakel *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* einen pazifistischen Effekt attestiert hatte.¹⁹³⁷

Als vorläufiges Resümee gilt es festzuhalten, dass das visuelle und narrative Kriegsspektakel, das dem Publikum im Kino geboten wurde, sowohl in der lateinischen als auch in der deutschsprachigen Schweiz eine grosse Anziehungskraft ausübte und populäre Unterhaltungs- wie Informationsbedürfnisse zu befriedigen vermochte. Darüber hinaus scheinen nicht-fiktionale und fiktionale Kriegsfilm die Besucher in der Romandie und im Tessin auch auf einer politischen Ebene stark angesprochen zu haben. Die Propagandaproduktionen der alliierten Staaten und die Kriegsthemen verarbeitenden Dramen und Komödien aus den gleichen Produktionsländern stiessen in der lateinischen Schweiz politisch auf eine bejahende und lebhaft Resonanz. Auf diese Weise verstärkte die ausländische Filmpropaganda die als Graben angesprochenen Spannungen zwischen den Schweizer Landesteilen.

Theoretisch gesprochen, kam es in den Kinos der lateinischen Schweiz während des Ersten Weltkriegs zwischen den Urhebern von Filmen und den Rezipienten zu einer affirmativen medial vermittelten Kommunikation im Modus der Propaganda, das heisst zu einer öffentlichen Auseinandersetzung über explizit politische Belange. Hierbei stimmten die produktionssseitige, primär politische Intention sowie die Rezeption im historisch

1935 Inserat, in: *Nebelspalter*, 43/23 (11.9.1918), o.S.

1936 b. [= Willy Bierbaum?], *Geschmacklose Kinoreklame*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.8.1917, o.S.

1937 Bb. [= Willy Bierbaum], *Die 10. Isonzoschlacht im Film*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.6.1917, o.S.

definierten ‹Raum der Lektüre› weitgehend überein.¹⁹³⁸ Die Filme wurden von beiden Kommunikationsteilnehmern nicht nur als politische Werke verstanden, sondern ihre Themen erfuhren meist auch identische politische Wertungen. Hier konnte sich also die politische Intention der Produzenten verwirklichen. Ausserdem begegneten West- und Südschweizer Kinobesucher auch solchen (Spiel-)Filmen mit einem propagandistischen Rezeptionsmodus, die sich als kommerziell orientierte Unterhaltungsprodukte bei der Stoffwahl und Umsetzung in politischem Opportunismus übten und höchstens nachrangig politische Absichten verfolgten. Präzisierend ist anzumerken, dass der propagandistische Charakter einiger Filme erst im Verleih oder von den lokalen Aufführbetrieben akzentuiert wurde.¹⁹³⁹

Nur in Ausnahmefällen lasen Zuschauer Filme als Ausdruck einer bestimmten Idee von Politik und bewerteten diese dann ablehnend. Politisch kontradiktorische Rezeptionsweisen hatten in der Schweiz meist eine pazifistische Grundlage. Entsprechende öffentliche Unmutsbekundungen wurden in beiden Sprachregionen gelegentlich von nicht-fiktionalen Produktionen angestossen, die das menschliche Elend oder die wirtschaftlichen Schäden des Kriegs (ungewollt zu) deutlich machten.

Das nahezu völlige Fehlen von Sympathie- und Unmutsbekundungen in den Kinosälen von Zürich, Bern oder anderen Deutschschweizer Ortschaften beruhte auf der weitestgehenden Abwesenheit einer politischen Haltung den fraglichen Programmen gegenüber. Die Erstweltkriegsfilme wurden nicht als propagandistische Filme gelesen und man brauchte sich in dieser Hinsicht folglich auch nicht zu ihnen zu äussern. Was das Publikum in der deutschsprachigen Schweiz im Kino suchte, war in allererster Linie filmische Information und Unterhaltung. Denn auf der Leinwand waren die neuesten Entwicklungen auf Kriegsschauplätzen, über welche die Presse einige Tage zuvor berichtet hatte, im Bewegtbild zu bestaunen. Das visuelle (und auditive) Spektakel der nicht-fiktionalen und fiktionalen Kriegsdarstellungen faszinierte und liess einen zugleich erschauern. Von den nar-

1938 Zu den theoretischen Grundlagen, die auf Roger Odin zurückgehen, siehe Kapitel I.5.

1939 Anhand mehrerer Beispiele habe ich nachweisen können, dass Filme auf regionaler oder lokaler Ebene konkreten politischen oder kommerziellen Bedürfnissen angepasst wurden: Gaumont passte seine Komödie *BÉBÉ AU MAROC* / *FRITZCHEN GEHT NACH TRIPOLIS* (FR 1911, Gaumont, Louis Feuillade) für den Auslandsmarkt thematisch an die aktuellen Kriegsereignisse in Nordafrika an (siehe Kapitel III.1). Den US-amerikanischen Filmen *THE DESPOILER* / *DIE SÜHNE* / *CHÂTIMENT* (US 1915, New York/Kay-Bee, Reginald Barker) und *THE SUBMARINE EYE* wurden manifeste politische Gehalte erst in alternativen Fassungen für den europäischen Markt verliehen (siehe Kapitel III.3 und III.5). Deutsche Propagandakinos entschärften den Schweizer Film *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* (CH 1918, Alexander Clavel) (siehe Kapitel III.6), ebenso wie die Ufa in der Schweiz *ATTILA* / *ATTILA* (IT 1918, Ambrosio, Febo Mari) durch einige gezielte Schnitte politisch abmilderte (siehe Kapitel III.5).

rativen Angeboten der Kriegsfilmreihen konnte man sich (wie schon in der Zeit vor dem Grossen Krieg – und seither) in den Bann ziehen lassen und die Filmfiguren verlangten nach einführender Empathie. Das Interesse an Politik war bei Unterhaltungslektüren jedoch weitgehend ausgeschaltet.¹⁹⁴⁰

Vielleicht waren die (vor allem in der Deutschschweiz verbreiteten) pazifistischen Beteuerungen der Filmankündigungen auch ein Ausdruck für die effektive politische Teilnahmslosigkeit und das politische Desinteresse des werbetechnisch anvisierten Kinopublikums. Dazu passt, dass viele Deutschschweizer Kinos damit warben, die Kriegsberichte verschiedener Kriegsparteien zu zeigen – so übrigens auch das Kino, in dem die Berner Kino-Affäre ihren Anfang nahm.¹⁹⁴¹ Insofern sprechen «neutrale» Programmstrategien,¹⁹⁴² die es in der Westschweiz nicht gab, für eine eher unterhaltendende Rezeption. Andererseits ist es möglich, dass die Verfügbarkeit von Filmen aller Konfliktparteien die Bereitschaft zur Parteinahme aktiv verringerte.

Lektüremodi sind natürlich idealtypische Konstrukte und ihre historische Koppelung mit Sprachregionen stellt eine Vereinfachung der historischen Realität dar. Die tatsächlichen Wahrnehmungsweisen konnten von Fall zu Fall und auch individuell zwischen diesen Typen changieren oder gleichzeitig in unterschiedlicher Ausprägung präsent sein. Dennoch deuten die verfügbaren Rezeptionszeugnisse und weitere Quellen darauf hin, dass die Kinobesucher in der lateinischen Schweiz eher bereit waren, sich neben dem unterhaltenden und informativen Mehrwert des Kinos auch die von Filmen dargebotenen oder in sie hineingelesenen politischen Gehalte zu eigen zu machen. In der Deutschschweiz dagegen dominierte ein Rezeptionsmodus, der in allererster Linie durch den Wunsch nach Unterhaltung und visuelle Neugier bestimmt war. Tendenziell hatte das stille Deutschschweizer Durchschnittspublikum also wenig Interesse daran, wer in einem Film auf wen schoss. Vielmehr war es vom Umstand begeistert, *dass* geschossen wurde.

Der Kinosaal als Ort der öffentlichen Debatte und als spektakulärer Aussichtspunkt

Die politische Unmuts- oder Sympathiebekundung des Publikums im Kinosaal war weit mehr als blosser Gegenstand der weiter oben angesprochenen, werbetechnisch motivierten Verbote politischer Manifestation durch das Kinogewerbe.¹⁹⁴³ Das Phänomen war durchaus ambivalent: Für kommerziell arbeitende Kinos konnten lautstarke Publikumsreaktionen nämlich ein reales

1940 Zu den Unterhaltungslektüren siehe Kapitel I.5, II.1, II.3 und III.1.

1941 Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 16.5.1915, 4; Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 29.8.1915, 8; Inserat, in: Berner Intelligenzblatt, 26.9.1915, 8.

1942 Siehe Kapitel III.2.

1943 Siehe Fussnote 1900.

Problem darstellen.¹⁹⁴⁴ Denn die Behörden, denen an der Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung gelegen war, stützten ihre Entscheidung über Zensurmaßnahmen oft auf das Publikumsverhalten. Zu einem vom Bund erwünschten Verbot des italienischen Kriegsdramas *ALLA FRONTIERA / AM GRENZPFAHL / VERS LA FRONTIÈRE* (IT 1915, Savoia, Domenico Gaido) mit kaum verklausulierten Anschuldigungen Österreich-Ungarn gegenüber hiess es etwa aus Genf: «Nous n'avons pas cru pouvoir [...] prononcer l'interdiction du film incriminé dont l'exhibition n'a donné lieu à aucune manifestation.»¹⁹⁴⁵ Aufruhr im Lichtspieltheater konnte also Vorführverbote nach sich ziehen und für Kinobetreiber ein kommerzielles Risiko darstellen. Ausserdem machten ausländische Propagandastellen oder schweizerische Verleihfirmen bei Eingaben an die hiesigen Behörden sowohl Beschwerden über gegnerische Propagandaveranstaltungen als auch die Rechtfertigung der eigenen Tätigkeit an den politischen Äusserungen des Kinopublikums beziehungsweise an deren Ausbleiben fest (siehe Abb. 42).¹⁹⁴⁶ Auch öffentlich wurde auf dieser Schiene argumentiert: In einer Polemik gegen das von Wien und Bern aus angestossene Verbot des giftigen Dramas *IL SOPRAVVISSUTO* im Kanton Genf behauptete die von der französischen Propaganda finanzierte *La Tribune de Genève*, dass der Film «dans les villes de la Suisse romande sans bruit et sans scandale» über die Leinwand gegangen sei, was übrigens nicht stimmte.¹⁹⁴⁷

Umgekehrt scheint für gewisse Propagandisten bei ihren eigenen Filmveranstaltungen gerade die geräuschvolle politische Äusserung im Zuschauerraum in Tat und Wahrheit ein Ziel dargestellt zu haben:

Von einem zuverlässigen Vertrauensmann wird folgendes berichtet: [...] Neu ist, dass seitens der Ententevertreter jetzt, wie von mehreren Angestellten der Cinemas Lumen, Royal und Palace [in Lausanne] mitgeteilt wurde, offenbar

- 1944 Richard Kiliani, Aktennotiz, Berlin, [ca. 1919], BArch, R 901, 71970; vgl. auch Filmo., Der Möwe-Film in Zürich, in: Kinema, 7/21 (26.5.1917), 2 f.
- 1945 Schreiben des Justiz- und Polizeidepartements des Kantons Genf, Genf, vom 20.2.1917, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*; vgl. auch Ernst Utzinger, Zur Zensurfrage, in: Kinema, 7/7 (17.2.1917), 14; Eidgenössische Pressekontrollkommission, Sitzungsprotokoll, Bern, 25.4.1917, BAR, E27#1000/721#13586*; Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 27.2.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72098; Albert Wild, Die kantonale Kinogesetzgebung, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit, 63/6 und 63/7 (1924), 145–154 und 169–178, hier 149 f.; Aepli 1949^a, 20–29; Uhlmann 2009, 129.
- 1946 Schreiben von Charles Renaud-Charrière/Select-Films Co., Genf, vom 25.3.1919, an das Polizeinspektorat Basel-Stadt, Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel, Straf und Polizei F 14.8b; siehe Fussnoten 1517 und 1910. Ich danke Matthias Uhlmann für den Quellenhinweis. Wie erwähnt, erschien ebenso in den internen Berichten der Krieg führenden Staaten das Zuschauerverhalten immer wieder als eines der wesentlichen Kriterien bei der Überwachung und Einschätzung feindlicher Propagandaaktivitäten (Schreiben des Deutschen Generalkonsulats, Zürich, vom 27.2.1920, an das Auswärtige Amt, Berlin, BArch, R 901, 72098; siehe Fussnoten 1175, 1906, 1913, 1922 und 1924).
- 1947 A., La pointe du jour, in: La Tribune de Lausanne, 26.8.1916, 3; siehe Fussnote 1910.

eine Art Claque in den Repräsentationen engagiert und bezahlt wird. Diese Leute geben das Signal zum Beifall, in dem dann das anwesende Publikum mit einstimmt, und zwar meistens das der teuren Plätze, während die auf den billigen Plätzen Sitzenden sehr oft sich passiv bei den Beifallsbezeugungen verhalten.¹⁹⁴⁸

In seiner Untersuchung bezieht Stephen Bottomore frühe Kriegsfilm auf das Phänomen des *jingoism*. Am besten mit «Hurratriotismus» zu übersetzen, wurde der Begriff um 1900 vom britischen, mit dem Imperialismus befassten Ökonomen John Atkinson Hobson kritisch beschrieben: «Jingoism is merely the lust of the spectator, unpurged by any personal effort, risk, or sacrifice, gloating in the perils, pains, and slaughter of fellow-men whom he does not know, but whose destruction he desires in a blind and artificially stimulated passion of hatred and revenge.»¹⁹⁴⁹ Bottomore sieht den Film als effektives Mittel zur Belebung dieser «lust of the spectator», die man sich bestimmt lärmend vorzustellen hat, und der damit verbundenen politischen Effekte. Zentral ist hierbei die Fähigkeit des Mediums Film, Rezipienten unmittelbar anzusprechen und insgesamt grosse Zuschauermassen zu erreichen, die sich jeweils lokal als Publikum und soziale Gruppe im Kino zusammenfinden. In dieser oft emotionalen Konstellation liegt für Bottomore eine politische und gesellschaftliche Kraft, die den Ursprung massenmedialer Propaganda darstellt. Zu Recht geht er davon aus, dass Kriegsfilm in geeigneten Rezeptionskontexten politische Überzeugungen zwar nicht grundlegend zu ändern, aber bereits bestehende Auffassungen zu bestätigen und zu verstärken vermochten. Damit trug das Kino im Ensemble mit anderen Medien zu gesellschaftlicher Konformität und einer konsensuellen öffentlichen Meinung bei.¹⁹⁵⁰

Politische Sympathie- oder Unmutsbekundungen im Kinosaal können als eine spezielle, nicht-massenmediale Form der öffentlichen Kommunikation gesehen werden, wobei sich die vorherrschende politisierte Grundstimmung und die konkrete politische Interpretation von Filmen durch die einzelnen Rezipienten gegenseitig hochschaukelten. In diesem Zusammenhang muss davon ausgegangen werden, dass das Herbeiführen einer unverblümt propagandistischen Kommunikationssituation in der Westschweiz ein zentrales Anliegen verschiedener privater und amtlicher Akteure war. Angelehnt an die konventionelle politische Veranstaltungspraxis, sollten kollektive Überzeugungs- und Mobilisierungseffekte in einem offen politi-

1948 Erich von Prittwitz und Gaffron, Wochenbericht, Bern, 23.9.1918, inkl. Anlage, BArch, R 901, 71967; vgl. auch Fussnote 1919. Auch Rollands Schilderung der Vorführung von *THE BATTLE OF THE SOMME* weist auf eine eher gehobene Zuschauerschaft hin, die auf alliierte Propaganda lebhaft ansprach. Für eine belastbare These zur Möglichkeit klassenspezifischer Unterschiede ist die Quellenlage jedoch zu dünn.

1949 Zit. in: Bottomore 2007, Kapitel 14, 5.

1950 Bottomore 2007, Kapitel 14, 5 f.

sierten Setting erzielt werden. Wie bereits erwähnt, könnten hierfür gezielt Claqueure eingesetzt worden sein. Gesichert sind immerhin die gezielte Rahmung und Begleitung von Filmaufführungen: Hinsichtlich der Rezeption von Filmen ist im Theoriekapitel deren Interdependenz mit dem Film als ästhetischem Werk, der (nicht zuletzt publizistischen) Begleitöffentlichkeit sowie der Darbietungsform von Filmen betont worden. Betrachtet man die Umstände, unter denen politische Bekundungen im Kinosaal zustande kamen, wird schnell klar, dass die Zuschauerreaktionen nicht allein durch den breiteren gesellschaftlichen Aufführungskontext bedingt waren oder durch das Filmwerk an sich. Die lebhaften und politisch aufgeladenen Zuschauerreaktionen bei der Aufführung von *IL SOPRAVVISSUTO* in Genf zum Beispiel dürften durch die Kinowerbung richtiggehend vorbereitet worden sein. Ein knallrotes Kleinplakat für das «grand drame documentaire des événements actuels» versprach einen Film, der vor Patriotismus vibriere, Enthusiasmus auslöse und ein unvergessliches Spektakel darstelle (siehe Abb. 41).¹⁹⁵¹

Überdies sind in mehreren der vorhergehenden Fallstudien gezielte Rezeptionsvorgaben oder Umdeutungsversuche durch Filmankündigungen und Zeitungsberichte identifiziert worden, wie sie etwa bei der Auswertung von *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* in der Schweiz besonders deutlich zutage traten.¹⁹⁵² Bei den Vorführungen von nicht-fiktionalen Produktionen amtlicher Propagandainstitutionen ist der offene, nur in Ausnahmefällen fehlende Hinweis in Ankündigungen oder in den Filmen selbst, dass es sich um offizielle Filme handle, ebenfalls vor diesem Hintergrund zu sehen. Eine weitere vor allem in der Westschweiz anzutreffende Praxis, die sowohl als Filmreklame wie auch als Interpretationshilfe für das Publikum verstanden werden kann, ist die Verwendung der aus Frankreich übernommenen Genrebezeichnung *drame patriotique* in den Filmankündigungen. Unter diesem Begriff wurden kommerziell hergestellte Spielfilme mit Kriegsbezug verstanden, die sich stark am politischen Zeitgeist und nationalen Konsens der *culture de guerre* in Frankreich orientierten.¹⁹⁵³ Während das französische Kriegsdrama *MÈRES FRANÇAISES* in den deutschsprachigen Gebieten tendenziell als ein «herzergreifendes Drama aus dem heutigen entsetzl. Kriege» oder gar als «grosse[s] Werk des Friedens» angekündigt wurde, galt es im französischsprachigen Landesteil als «pièce héroïque des attitudes sublimes de douleur et d'espérance patriotique» oder schlicht als «le meilleur film patriotique français». ¹⁹⁵⁴ Gerade bei

1951 Grand Cinéma, *Le survivant*, Genf, 18.8.[1916], BAR, E2001A#1000/45#798*.

1952 Siehe Kapitel III.3 und III.4.

1953 Siehe Fussnote 1554.

1954 Inserat, in: *Nebelspalter*, 44/11 (16.3.1918), o.S.; Sarah Bernhardts letzter Film, in: *Kinema*, 6/51 (23.12.1916), 8f.; Inserat, in: *L'Impartial*, 6.3.1917, 7; *Spectacles et concerts*, in: *La Tribune de Lausanne*, 31.1.1917, 4; siehe Fussnote 1557.

den Spielfilmen aus Frankreich und anderen alliierten Ländern, von denen auffällige Zuschauerreaktionen überliefert sind, taucht das Label in der Westschweizer Begleitpublizistik gehäuft auf.¹⁹⁵⁵

Was die Darbietungsform von Bewegtbildern anbelangt, konnte Filmveranstaltungen durch ihre aufführungsbezogene Rahmung ein besonderes Gepräge verliehen werden: Mit der Verwendung der Eintrittsgelder für karitative Zwecke¹⁹⁵⁶ und mit populärwissenschaftlichen Begleitvorträgen wie im Fall einer Vorführung von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* in La Chaux-de-Fonds oder bei ähnlichen Anlässen¹⁹⁵⁷ wurde eine Filmvorführung aus dem Unterhaltungskontext gelöst und tendenziell als politische Veranstaltung ausgerichtet. Ausserdem konnten die Referenten auf die Publikums-wahrnehmung der gezeigten Filme einwirken.

Des Weiteren lag in der musikalischen Begleitung von Filmen eine nicht zu unterschätzende Kraft, mit der bestimmte Rezeptionsweisen gezielt unterstützt werden konnten. Der Bericht über die Aufführung von *THE BATTLE OF THE SOMME* in Montreux zeigt,¹⁹⁵⁸ dass Musik relativ unabhängig oder sogar im Kontrast zu den gezeigten Filmbildern für ein Mehr an unterhaltender Sensation sorgen und gewissermassen einen Mehrwert des kinematografischen Unterhaltungsangebots generieren konnte. Auch narrative oder emotionalisierende Effekte von Begleitmusik liegen im Allgemeinen auf der Hand. Es geht mir hier jedoch um eine spezifische historische Konstellation von Musik und Film, die in der Schweiz zur Kriegszeit mancherorts für politische Bedeutungs- und Affektpotenziale von Filmen verantwortlich war. Mehrere Rezeptionszeugnisse belegen, dass sich die Musikbegleitung bei nicht-fiktionalen und bei fiktionalen Filmen in diesem Punkt nicht wesentlich unterscheid. In Genf untermalten «die italienische Nationalhymne und ebensolche Militärmärsche» die Projektion von *IL SOPRAVVISSUTO*, die «mit einer Verherrlichung der Nationalfahnen der Alliierten unter gleichzeitigem Erklingen der Marseillaise und begleitet von frenetischem Jubel der Zuschauer» endete.¹⁹⁵⁹ Ebenfalls einem internen Überwachungsbericht der Gegenpartei zufolge wurde bei einer Tessiner Vorstellung von *ALSACE / ELSASS / ALSACE* (FR 1915, Film d'Art, Henri Pouctal) «mehrfach die Marseillaise gesungen und mit Beifallstrampeln begleitet, während beim Erscheinen der Deutschen im Film gepfiffen und

1955 Inserat, in: *La Tribune de Lausanne*, 22.7.1916, 5; Inserat, in: *Journal de Genève*, 19.8.1916, 5; Inserat, in: *Feuille d'Avis de Lausanne*, 15.5.1917, 1.

1956 Siehe Kapitel II.2.

1957 *L'Italie laborieuse et guerrière*, in: *Gazette de Lausanne*, 17.1.1917, o.S.; siehe Fussnote 1758.

1958 Romain Rolland, Tagebucheintrag, 29.5.1917, abgedruckt in: Rolland 1952, 1206–1212, hier 1208.

1959 K. u. K. Österreichisch-Ungarische Gesandtschaft, Aktennotiz, Bern, [August 1916], BAR, E2001A#1000/45#798*.

«Boches» gerufen wurde».¹⁹⁶⁰ Auf einer kognitiv-intellektuellen Ebene wurde dem Kinopublikum durch die Musikauswahl offenbar eine politische Rezeptionsweise der dargebotenen Filme nahegelegt, indem sich die politischen Konnotationen von Militärmärschen und Nationalhymnen auf die Filmvorführung übertrugen.¹⁹⁶¹ Zudem scheint die Musik als sinnlich-emotionaler Motor oder Taktgeber der patriotischen Gemütsbewegungen funktioniert zu haben, wobei auch musikalische Wirkungen bei der Etablierung eines Gemeinschaftsgefühls, wie sie im filmphilosophisch-kritischen Schrifttum erwähnt werden,¹⁹⁶² eine Rolle gespielt haben dürften. Ein Genfer Autor beschreibt dies anlässlich der Aufführung des Schweizer Propagandawerks *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) in pathetischer Weise:

Au son de la musique, du clairon, des marches militaires, nous avons vu notre général, notre état major. [...] [L]es yeux pleins de visions, le cœur battant comme un tambour de fête, nous avons vu flotter notre drapeau, la bannière de notre pays. L'hymne suisse rythmait ses mouvements vifs et beaux comme des flammes.¹⁹⁶³

Diese Form einer sprachregional differenzierten Öffentlichkeit des Kinos reflektierte ein breiteres gesellschaftliches Phänomen. Denn auch für den ausserfilmischen Bereich wird die im Vergleich zur Deutschschweiz erhöhte Affinität zu Propaganda unter den Schweizern französischer Zunge ebenso bestätigt wie die stärkere und offener zur Schau getragene Sympathie für die kulturell verwandte Nachbarnation im Krieg. Dies bekräftigen zum einen Zeitzeugenberichte: Im Abschlussbericht der für die politische Zensur verantwortlichen Eidgenössischen Pressekontrollkommission, in der mit Paul Rochat auch ein Vertreter der Westschweizer Presse Einsitz hatte, klingt dieses Ungleichgewicht deutlich an.¹⁹⁶⁴ Auch Guy de Pourtalès, französischer Schriftsteller mit Schweizer Wurzeln, hielt in einem internen Bericht zuhänden des Pariser Propagandachefs Philippe Berthelot von 1916 fest:

1960 Curt von Unruh, Wochenbericht, Bern, 10.12.1917, BArch, R 901, 71951.

1961 Eine derartige Übertragung konnte auch von den Musizierenden selbst ausgehen: So spielte mit der Freiburger Landwehr eine offizielle Militärmusikformation bei der Präsentation des offiziellen Schweizer Armee-Films von 1918 auf (Inserat, in: *La Liberté*, 8.5.1918, o.S.).

1962 Adorno/Eisler 2006 [1949], 56.

1963 *Les événements de la semaine*, in: *La Semaine à Genève*, 12.3.1918, 4; vgl. auch Schreiben der K.u.K. Österreichisch-Ungarischen Gesandtschaft, Bern, vom 2.9.1916, an das Eidgenössische Politische Departement, Bern, BAR, E2001A#1000/45#798*; Schreiben von Harry Graf Kessler, Bern, vom 3.12.1917, an die Nachrichtenabteilung, Auswärtiges Amt, Berlin, BArch, R 901, 71951; rr., *Kinematographisches*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.5.1918, o.S.

1964 August Welti/Eidgenössische Pressekontrollkommission, Schlusswort des Präsidenten der Kommission, Bern, [Februar 1919], BAR, E27#1000/721#13586*.

Francophilie avouée dans les cantons romands. [...] Dans les cantons alémaniques, l'opinion était très partagée. D'une part: des neutres, des neutres à tout prix; d'autre part, de fortes tendances germanophiles et non pas en vertu de sympathies réelles, mais plutôt par prudence ou politique opportuniste.¹⁹⁶⁵

Sein ebenfalls mit Propagandaaufgaben in der Schweiz betrauter französischer Schriftstellerkollege Paul Reboux erklärte nach dem Krieg, dass die Deutschfreundlichkeit in Zürich viel weniger stark ausgeprägt war, als man ihn in Paris und Genf zunächst glauben gemacht habe.¹⁹⁶⁶

Zum anderen hat die historische Forschung, wo nicht vereinfachend ein symmetrisches Bild der politischen Vorlieben und Abneigungen in der Deutschschweiz und der Romandie gezeichnet wird, auf die hitzige Stimmung im westlichen Landesteil und auf politische Differenzen innerhalb der Sprachregionen (vor allem in der deutschsprachigen Schweiz) hingewiesen.¹⁹⁶⁷ Georg Kreis benennt als Ursache dieser Entwicklung die um 1900 zunächst in konservativen Kreisen aufkommenden Ängste vor einer Modernisierung sowie vor einer deutschen und deutschschweizerischen Dominanz der (West-)Schweizer Wirtschaft.¹⁹⁶⁸

In diesem Kontext funktionierten die Ablehnung Deutschlands und die offene Entente-freundlichkeit denn auch nicht als Widerspruch, sondern als Bestandteil des eidgenössischen Patriotismus frankofoner Prägung. Dass alliierte Propaganda und Schweizer Patriotismus durchaus zusammenpassten, zeigte sich übrigens auch in der Programmpraxis von Westschweizer Kinos: Am schweizerischen Kinotag vom 30. Juli 1917 – einer Publicity-Veranstaltung der schweizerischen Kinobetreiber, an der Geld für die Sanitäts- und Fürsorge-Einrichtungen der Schweizer Armee gesammelt wurde¹⁹⁶⁹ – zeigte

1965 Guy de Pourtalès, *Six mois de propagande en Suisse*, September 1916, abgedruckt in: Pourtalès 2006, 564–573, hier 564.

1966 Paul Reboux, *Deux années à Zurich*, in: Alexandre Castell (Hg.), *La Suisse et les Français: Études inédites* [...], Paris: Crès 1920, 168–179.

1967 Während auch nach Clavien in der Deutschschweiz längst nicht alle Intellektuellen germanophil waren und die Deutschfreundlichkeit ab 1917 zunehmend an Boden verlor, waren die Westschweizer Wortführer in ihrer politischen Haltung und ausserpolitischen Orientierung geschlossen und oft pointierter, was zu einem vermehrten Eingreifen der Zensur führte. Dennoch gab es in der Westschweiz unterschiedliche Auffassungen darüber, wie mit den gegebenen Sympathien und Abneigungen publizistisch umzugehen sei. Die «Moderaten», wie beispielsweise Paul Seippel, lehnten eine öffentliche Polemik wegen ihrer Sorge um den nationalen Zusammenhalt ab. Die «Fanatischen» hingegen liessen sich die offene und offensive Anschuldigung der deutschen Barbarei nicht nehmen. Abhängig von äusseren Entwicklungen und innenpolitischen Affären, war der «moralische Graben» in der Schweiz nicht zu allen Zeiten gleich tief. Höhepunkt der sprachregionalen Spannungen war Clavien zufolge das Jahr 1916 mit der Oberstenaffäre; im Frühling und Sommer 1917 fand dann, gesamtschweizerisch gesehen, ein Stimmungsumschwung zugunsten der Alliierten statt (Clavien 2014, 112f., 116; vgl. auch Im Hof 1991, 25; Kreis 2014, 199f.).

1968 Kreis 1996.

1969 Siehe Kapitel II.5.

ein Kino in Nyon den sehr expliziten amtlich-französischen Propagandafilm *LE TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ PAR LA RETRAITE ALLEMANDE EN MARS 1917* / *LES TERRITOIRES FRANÇAIS LIBÉRÉS: LES ATROCITÉS ALLEMANDES DANS LES DÉPARTEMENTS ENVAHIS* (FR 1917, SCA) über deutsche Untaten und noch anderthalb Jahre nach Kriegsende lief ebenfalls in Nyon *THE DESPOILER* / *DIE SÜHNE* / *CHÂTIMENT* (US 1915, New York/Kay-Bee, Reginald Barker) mit grimmigen Seitenhieben gegen deutsche Militärs – eigenartigerweise im Rahmen einer Veranstaltung der lokalen *Ligue contre la Tuberculose*.¹⁹⁷⁰

Relativierend sei hier aber darauf hingewiesen, dass in der Westschweiz gelegentlich auch Stimmen zu vernehmen waren, die der alliierten Propaganda gegenüber Kritik übten. Anlässlich der in Genf vorgesehenen Aufführung von *LEUR KULTUR* (FR 1915, Gaumont, Léonce Perret) verfassten Genfer Bürger ein Protestschreiben und sandten es an verschiedene Zeitungsredaktionen. Obwohl die teils angesehenen Genfer eine deutsche Hegemonie als grosse Gefahr für die neutrale Schweiz sahen, erkannten sie grundsätzlich den Schaden, den die ausländische Propaganda dem eidgenössischen *Modus Vivendi* zuführen konnte:

[N]ous savons former nous-mêmes notre opinion et n'avons nul besoin qu'on nous y aide. Et surtout il nous est impossible de tolérer que des ressortissants d'un des États belligérants [...] se servent de notre territoire pour y exprimer, sous la forme la plus frappante, la colère, même légitime, qu'ils éprouvent contre leurs ennemis. Nous considérons comme dangereux, en point de vue national, de surexciter par ces moyens violents une opinion déjà acquise à la cause du droit.¹⁹⁷¹

In der Deutschschweiz scheint die Kinoöffentlichkeit, wie erwähnt, zum einen von vergleichsweise verhaltenen Publikumsreaktionen bestimmt und zum anderen in weit geringerem Mass in einen Positionsbezug im Krieg verstrickt gewesen zu sein.

Ohne direkten Zusammenhang mit dem Kino wird das Bild des stillen Zuschauers, wie er in Deutschschweizer Lichtspieltheatern tatsächlich anzutreffen war, auch in einer Wortmeldung des Schweizer Schriftstellers und späteren Nobelpreisträgers Carl Spitteler erkennbar, der sich für eine Überwindung der sprachregionalen Differenzen und für eine Stärkung der schweizerischen Neutralität einsetzte. Sein im Dezember 1914 gehaltenen Vortrag *Unser Schweizer Standpunkt* sollte zur bedeutendsten und langfristig wirkungsmächtigsten Äusserung eines Schweizer Intellektuellen aus der Kriegszeit werden. Zur Beschreibung eines idealen helvetischen Standpunkts im Krieg und der erwünschten Zurückhaltung in der öffent-

1970 *Cinéma Moderne, Soirée de gala* [Programmzettel], Nyon, 30.7.1917, abgedruckt in: Cerruti 2011, 61; Inserat, in: *Journal de Nyon*, 30.6.1920, abgedruckt in: Cerruti 2011, 76.

1971 *À propos d'une représentation cinématographique*, in: *La Suisse* (Genf), 4.10.1916, 5.

lichen Sympathiebekundung und Auseinandersetzung bemühte der Dichter, der übrigens regelmässig das Kino besuchte, eine Theatermetapher:

Beides, Hohn und Jubel, sind die denkbar lautesten Äusserungen der Parteilichkeit, schon darum auf neutralem Gebiet verwerflich. Überdies säen sie Zwietracht. [...] Die richtige Haltung zu bewahren, ist nicht so mühsam, wie sich's anhört, wenn man's logisch auseinanderlegt. [...] Wenn ein Leichenzug vorüber geht, was tun Sie da? Sie nehmen den Hut ab. Als Zuschauer im Theater vor einem Trauerspiel, was fühlen Sie da? Erschütterung und Andacht. Und wie verhalten Sie sich dabei? Still, in ergriffenem, demütigem, ernstem Schweigen. Nicht wahr, das brauchen Sie nicht erst zu lernen? Nun wohl: eine Ausnahmegunst des Schicksals hat uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt, im Zuschauerraum zu sitzen. Auf der Szene herrscht die Trauer, hinter der Szene der Mord.¹⁹⁷²

Spittellers Standpunkt war nicht unumstritten. In einer Art Nachruf auf Albert Bonnard, den 1917 verstorbenen Chefredaktor des *Journal de Genève*, bediente sich Louis Debarge zur Charakterisierung von Bonnards Ablehnung einer «moralité douteuse», die in der Schweiz neuerdings verbreitet sei, eines ähnlich gelagerten Sprachbildes unter umgekehrten Vorzeichen. Er verglich den Krieg mit einer Kunstaussstellung: «Sa conscience d'honnête homme se révoltait à l'idée de considérer, ainsi qu'on le lui suggérait, la guerre actuelle comme une «exposition de tableaux» sur lesquels le «neutre» promènerait un regard impartial et détaché.»¹⁹⁷³

Spitteler dachte zwar nicht an einen Zuschauer, der gelassen seine Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse befriedigte. Mit dem für ihn zentralen Aspekt der Stille im Zuschauerraum beschreibt er aber eine Grundvoraussetzung seines metaphorischen Idealbildes eines Publikums, das sich aus politischen und ethischen Erwägungen in Demut und – was öffentliche Äusserungen anbelangt – in aussenpolitischer Abstinenz übt.

Vorstellungen einer moralisch ambivalenten Zuschauerschaft im Angesicht des gewaltigen europäischen Blutvergiessens waren in der Schweiz zur Zeit des Grossen Kriegs allenthalben anzutreffen.¹⁹⁷⁴ Durch eine mit Spitteler vergleichbare Fokussierung auf Zurückhaltung, Empathie und Dankbarkeit zeichnen sich denn auch die weiter oben bereits angesprochenen Beteuerungen der Kinobranche aus, die sich über den Unterhaltungswert ihrer Produkte insgeheim natürlich im Klaren war:

Dadurch, dass wir all den Jammer, der über Millionen von Menschen hereingebrochen ist, in kleinen Bruchteilen miterleben – und jeder mag sich ans

1972 Spitteler 1915, 23.

1973 Louis Debarge, Préface, in: Albert Bonnard, Le témoignage d'un citoyen: Études de politique suisse, Paris/Neuenburg: Attinger 1918, 5–14, hier 13.

1974 Utz 2010; Utz 2014.

Herz fassen –, mitfühlen, werden wir eher traurig und wehmütig gestimmt. [...] Seien wir glücklich und danken Gott, dass es uns beschieden ist, nicht inmitten dieses mörderischen Kriegsgewimmels zu stehen [...].¹⁹⁷⁵

In nochmals leicht variiertes Form wird die spezifische (Deutsch-)Schweizer ‚Zuschauerhaltung‘, das heisst der unparteiische Blick auf erschütternde und zugleich spektakuläre Kriegsszenen, in einem anderen Bildmedium thematisiert. In den patriotischen Postkarten mit Motiven der militärischen Grenzbesetzung 1914 bis 1918 war das Beobachten des Kriegsgeschehens ein eigentlicher Bildtopos. Zeichnerisch umgesetzt wurde dies auf unzähligen Ansichtskarten zuweilen in Andeutungen: Soldaten auf Wachtposten, äusserlich gefasst, von erhöhter, teils alpiner Stellung aus den Blick gegen den Horizont gerichtet, der in Flammen steht oder über dem bedrohliche Wolken aufziehen. Eine explizitere Motivvariante zeigt einen Offizier hoch zu Ross; mit Fernglas verfolgt er das Schachtgeschehen, das in einer eigentümlichen Mischung an eine Zinnfigurenschlacht des vorhergehenden Jahrhunderts gemahnt und gleichzeitig moderne Luftkriegsführung und Explosionen zur Schau stellt (siehe Abb. 40).¹⁹⁷⁶

Auch bei solchen populären Darstellungen der schweizerischen Zuschauerposition gegenüber der Katastrophe war eine ästhetische Überhöhung mit im Spiel. Die Ansichtskarten zeigten eine geografisch unmögliche Situation. In der Schweiz gab es nämlich keinen Punkt, von dem aus man so bequem den realen Schlachtverlauf hätte mitverfolgen können.¹⁹⁷⁷ Der einzige Ort in der Schweiz, von dem aus grössere Truppenbewegungen im Gefecht, Luftangriffe oder Artilleriefeuer genau betrachtet werden konnten, war nicht ein grenznaher Hügel oder ein Berggipfel vor alpiner Kulisse. Dieser Ort war das Kino.

1975 Die Kriegsberichterstattung und der Kino, in: *Kinema*, 6/31 (5.8.1916), 4f.

1976 Edition Guggenheim, Grenzbesetzung 1914 [Ansichtskarte], Zürich, 1914, Privatarchiv Adrian Gerber, Zürich; F. Zaugg, Erinnerung an die Grenzbesetzung 1914 [Ansichtskarte], Biel, 1914, Privatarchiv Adrian Gerber, Zürich; Edition Art. Perrochet-Matile, Prosit Neujahr! [Ansichtskarte], Lausanne, 1916, Privatarchiv Adrian Gerber, Zürich. Zu einer ähnlichen Interpretation gelangt Georg Kreis in seinem 2013 erschienen Buch über Schweizer Ansichtskarten aus der Kriegszeit. Auch Kreis behandelt den verbreteten Kartentypus mit Abbildungen von an der Grenze Wache oder Ausschau haltenden Schweizer Soldaten vor entfernter und doch naher Kriegskulisse. Für Kreis symbolisieren diese Karten Wachsamkeit, Wehrwille, Neutralität und Dankbarkeit für die Verschonung von den Schrecken des Kriegs (Kreis 2013, 13, 34f., 72–89, 137f., 144–147; vgl. auch La Suisse en cartes postales: 14–18 [Patrick Bondallaz; Alexandre Elsig], <http://14-18.ch> [16.2.2015]).

1977 In der Nähe der Schweizer Grenze im Norden gab es zwar kleinere Gefechte. Es ist aber fraglich und eher zu bezweifeln, ob beispielsweise die grösseren Kampfhandlungen bei Altkirch im August 1914 (gut zwanzig Kilometer von der Grenze entfernt) etwa vom militärischen Beobachtungsturm auf dem Rämél zu erkennen waren. Das ganz grosse Schlachtgeschehen fand für eine detaillierte Beobachtung von blosser Auge ohnehin zu weit entfernt statt. Im Süden waren vom militärischen Beobachtungsposten auf der Dreisprachenspitze die kleineren Kämpfe auf dem Monte Scorluzzo und dem Stifserjoch im Sommer 1915 und im Sommer 1916 gut zu sehen (Schwitter 2003; vgl. auch Kreis 2013, 86).

«Wie in diesem Krieg alles gewalttätiger und grossartiger ist, so hat es auch niemals eine solche Propaganda gegeben wie jetzt. Sie ist – zum ersten Mal in der Geschichte der Kriege – ein amtliches Ressort der auswärtigen Politiken geworden, hunderte von Beamten beschäftigen sich damit in den neutralen Ländern und alle modernen Erfindungen werden angestrengt, um so die verschiedenen Sachen der verschiedenen Länder zu vertreten. Ihr wichtigstes Mittel aber ist der Kinematograph. Wir hier in der Schweiz können diesen flimmernden Kampf der Filme täglich mitmachen. Man kann in Bern oder Zürich in kein Lichtspielhaus gehen, ohne die interessante Produktion eines kriegführ[enden] Generalstabs zu sehen, die von der Macht der betreffenden Partei erzählen soll [...].»

Schlusswort

Der Erste Weltkrieg war weder der erste ‹Medienkrieg› noch der Ursprung planmässiger Beeinflussungsversuche unter politischer Zielsetzung, die wir als Propaganda bezeichnen. Doch angesichts der Totalisierung des Kriegs von 1914 bis 1918 – das heisst mit der immer umfassenderen Mobilisierung gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Ressourcen für die Kriegsführung sowie mit der damit zusammenhängenden Aufweichung des Gegensatzes zwischen Front und Heimat – erlangte die öffentliche Meinung, weit mehr als in früheren Kriegen, eine substantielle Bedeutung: Für die staatlichen und militärischen Eliten wurden der Durchhaltewillen der eigenen Bevölkerung, die politische Haltung der neutralen Staaten oder die Kriegsunterstützung in den feindlichen Ländern zu entscheidenden Faktoren. Es war nur folgerichtig, dass die Kriegsparteien ihre propagandistischen Bemühungen in einem bis damals unbekanntem Ausmass intensivierten und auf neuartige Kommunikationsinstrumente wie den Film ausdehnten. Im massiven Ausbau der Propagandaanstrengungen und im Ausgreifen staatlicher Beeinflussungsvorhaben auf alle nur erdenklichen kulturellen und medialen Felder zeigte sich eine tief greifende gegenseitige Durchdringung von Öffentlichkeit und bewaffnetem Konflikt, die den ‹Grossen Krieg› zu einem Wegbereiter moderner Öffentlichkeitsarbeit im Zeichen militärischer Auseinandersetzungen machte.¹⁹⁷⁸

Obwohl das Medium Film, verglichen mit den enormen Propagandaanstrengungen insgesamt, bis 1918 in allen Ländern eine eher bescheidene Rolle spielte, war der Erste Weltkrieg jener filmhistorische Moment, in dem Staaten den Film systematisch als Propagandamittel zu nutzen begannen und damit eine für das 20. Jahrhundert überaus bedeutende medienpolitische Entwicklung anstießen. Wenn also Victor Auburtin, Berichterstatter des *Berliner Tagblatts* in Bern, im Sommer 1918 den Anteil des Bewegtbildmediums am Propagandakrieg sicherlich überzeichnete, so bringen die zitierten Zeilen die Neuartigkeit des Filmeinsatzes im Kontext amtlicher Propagandaaktivitäten treffend zum Ausdruck, wobei sich Auburtin neben der vielversprechenden Zukunftsaussichten der Zwiespältigkeit dieser Form staatlicher Lenkungsbestrebungen durchaus bewusst war.

Schauen wir uns die filmkulturellen und filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Filmpropaganda genauer an: In den letzten Vorkriegs-

1978 Vgl. auch Elsig 2013, 383; Elsig 2014^c, 73–77; Hirschfeld 2009, 14f.; Jeismann 2014; Ross 2008, 191–198; Véray 1995^b, 12.

jahren und während des Ersten Weltkriegs war das Kino in der Schweiz und weltweit einem tief greifenden strukturellen Wandel unterworfen, der nur zu einem geringen Teil mit dem Krieg an sich zu tun hatte. In grösseren und kleineren Städten waren zahlreiche ortsfeste Kinos entstanden, die sich zunehmend auch ein repräsentatives Erscheinungsbild zu eigen machten. In filmästhetischer Hinsicht kam es in diesen Jahren mit der Durchsetzung des Langspielfilms zu einem eigentlichen Medienumbruch, bei dem sich nicht nur die gezeigten Filme, sondern ebenso die Programmstruktur und weitere Elemente der Filmdarbietung im Kino veränderten. Auch im nicht-fiktionalen Filmschaffen kam es – hier in einem direkten Zusammenhang mit dem Krieg – zu einer nachhaltigen ästhetischen Umstellung, indem raffinierte dokumentarische Grossproduktionen auf den Plan traten: Der Propagandafilm *DIE 10. ISONZOSCHLACHT / DIE 10. ISONZOSCHLACHT / LA BATAILLE DE L'ISONZO* (Ö-U 1917, Sascha), der mit spektakulären Schauwerten und einer elaborierten Montage und Farbgestaltung aufwarten konnte, zielte mit seinen ästhetischen Überwältigungs- und Authentifizierungsstrategien auf eine Emotionalisierung des Publikums und befriedigte in der Schweiz damit vor allem Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse. Parallel zu diesem medialen und ästhetischen Wandel richtete sich der internationale Filmhandel auf den Verleih von Filmen aus und in der Schweiz entstand ein nationaler, am Monopolverleih orientierter Markt, auf dem zahlreiche einheimische Firmen und Filialen international tätiger Unternehmen in Konkurrenz zueinander standen. Als Produktionsland von Filmen spielte die Schweiz indes eine untergeordnete Rolle, obschon einige schweizerische Filme in der Schlussphase des Kriegs im Inland eine verhältnismässig grosse Resonanz erzielten. Daneben führten die gesteigerte Bedeutung des kommerziellen Kinos und seine wachsende öffentliche Präsenz zu Anfeindungen aus dem bildungsbürgerlichen Umfeld und zur verstärkten gesetzlichen Regulierung des Kinogewerbes. Auf solche Bedrohungen reagierten die Schweizer Kinobetreiber und Verleiher mit einem Zusammenschluss in Berufsverbänden und mit publizistischen Massnahmen. Auch die Schweizer Presse begann sich in diese Auseinandersetzungen einzubringen, rief sie doch eine mehr oder weniger unabhängige Filmpublizistik ins Leben. Mit dieser medialen, wirtschaftlichen, diskursiven, rechtlichen, verbandspolitischen und publizistischen Neuordnung ging die Etablierung des Kinos als eines äusserst weitverbreiteten und populären Unterhaltungsmittels einher.

Deutschland, Frankreich, Italien und die USA, die allesamt über eine beachtliche Filmindustrie verfügten und auf dem Schweizer Filmmarkt eine bedeutende Stellung innehatten, und auch die für den hiesigen Markt weniger bedeutenden Produktionsländer Grossbritannien und Österreich-

Ungarn beteiligten sich am Ersten Weltkrieg (Italien erklärte Österreich-Ungarn erst im Mai 1915 den Krieg und die USA gaben ihre Neutralität im April 1917 auf). In all diesen Ländern investierten private Filmunternehmen nach Kriegsbeginn verstärkt in die Herstellung patriotischer Dramen, weiterer auf den Krieg ausgerichteter Spielfilmformen sowie nicht-fiktionaler Kriegsfilme. Um Produkte herzustellen, die mit der Aufmerksamkeit des Publikums rechnen durften, nahmen die gewinnorientierten Produzenten in ihren Filmen die Stimmungen, Themen und Meinungen des damaligen Zeitgeistes und politischen Diskurses dankbar auf (und reproduzierten sie damit auch). Die auf den Krieg bezogenen Filme hatten in der Vorkriegszeit freilich Vorläufer. Das kommerzielle Kino beschäftigte sich nämlich bereits seit seinen Anfängen mit militärischen Konflikten, wobei es an die lange Tradition älterer populärer Bildmedien mit ihrer Affinität zum Krieg anknüpfte. Besonders die beiden Balkankriege 1912–1913 hatten den thematischen Fokus des Kinos auf den Krieg verstärkt. Und natürlich rückte die Unterhaltungsindustrie auch im Ersten Weltkrieg von diesem publikumswirksamen Stoff nicht ab, sondern verwertete ihn wie andere gewinnversprechende Themen auch. Gesamthaft betrachtet, war der internationale Markt gleichwohl von herkömmlichen Unterhaltungsfilmen ohne jeglichen Kriegsbezug dominiert.

Die Kriegsfilme kommerzieller Anbieter sind ein Ausdruck der *cultures de guerre*, die das politisch-kulturelle Selbstverständnis der in den Ersten Weltkrieg verstrickten Gesellschaften prägten und etwa über die Feindbildproduktion den nationalen Zusammenhalt förderten. Wenn aber die historische Forschung die Kriegskulturen lediglich politisch im Spannungsfeld zwischen «Selbstmobilisierung» von unten» und «Manipulation von oben» situiert,¹⁹⁷⁹ kommen die kommerziellen Motive der Kulturproduzenten und die Unterhaltungsbedürfnisse der Konsumenten als dritter Pol entschieden zu kurz. Ein genauer Blick gerade auf die Filmgeschichte kann uns lehren, dass die kommerzielle Triebfeder der Kriegskulturen und das Begehren der Rezipienten historisch bedeutsam waren. Zum Beispiel bei den sogenannten Hunnenfilmen – Dramen, die mit derben antideutschen Feindbildern hantierten – waren amtliche Stellen in die Produktion oder Auswertung der Filme nur in Ausnahmefällen involviert. Mit ihren für die filmische Narration so effektiven Brutalofiguren und den in einem meist melodramatischen Rahmen auf (sexualisierte) Gewalt fokussierenden Erzählmustern rührten die Filme an gesellschaftliche Tabus und filmische Konventionen. Es liegt auf der Hand, dass solche Werke,

1979 Horne/Kramer 2004, 436, vgl. auch 429 f., 472 f.; Audoin-Rouzeau/Becker 2000; Hirschfeld/Krumeich 2010.

die sich teils durch erhebliche *production values*, eine Ausrichtung auf filmische Action oder für damalige Verhältnisse durch gewagte Darstellungsformen von Sex und Gewalt auszeichneten, auf Teile des Publikums eine immense Anziehungskraft als Unterhaltungsprodukte ausübten. Seither existieren solche Figuren und Erzählmuster in anderen kulturellen und politischen Zusammenhängen ja erfolgreich fort. Die gemeinhin unterschätzte kommerzielle Dimension der medialen Kommunikation im Ersten Weltkrieg und der Filmkultur im Besonderen durchzieht meine Untersuchung in den unterschiedlichen Bereichen von Produktion, Verleih und Aufführung als roter Faden.

In dieser Situation begannen nach anfänglichem Zögern die Krieg führenden Staaten das boomende Unterhaltungsmedium Film im Verbund mit anderen medialen Erzeugnissen für ihre Zwecke zu nutzen. Unter der Zielsetzung, die öffentliche Meinung in ihrem Sinne zu beeinflussen, etablierten die Staaten ab 1915 der Reihe nach eigene Produktionsstrukturen: in Paris die Section Cinématographique de l'Armée (SCA), in London das War Office Cinematograph Committee (WOCC), in Berlin das Bild- und Film-Amt (BUFA), in Washington das Committee on Public Information (CPI), in Wien das k. u. k. Kriegspressequartier (KPQ) oder in Rom die Sezione Cinematografica del Regio Esercito. Selbst in der Schweiz liess die Armee mit *DIE SCHWEIZERISCHE ARMEE / L'ARMÉE SUISSE* (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs) gegen Kriegsende den ersten und in dieser Epoche einzigen einheimischen Propagandafilm herstellen.

Das Medium Film wurde speziell in seiner nicht-fiktionalen Spielart im Laufe der 1910er-Jahre zu einem nicht mehr zu vernachlässigenden Element der öffentlichen politischen Auseinandersetzung. Zusammen vor allem mit der Presse und anderen Textpublikationen, aber auch mit populären Bildmedien wie der Ansichtskarte, der Illustrierten oder dem Bildaushang konstituierte der Film ein massenmediales Ensemble, dessen mediale Komponenten auf vielfältige Weise ineinander verwoben waren. Alle genannten visuellen Medien beschäftigten sich nicht nur mit denselben Ereignissen oder Themen und verbreiteten vergleichbare Bilder, sondern sie standen auch oft im Dienst staatlicher Propaganda.

Insbesondere die mutmassliche Unmittelbarkeit und Intensität der filmischen Wirkung, die in Teilen auf dem Authentizitätsnimbus des Mediums beruhte, sowie die soziale Reichweite des Kinos hatten es den Propagandaverantwortlichen angetan. In einem Memorandum des deutschen Auswärtigen Amtes aus dem Jahr 1918 heisst es beispielsweise, man müsse die deutschen Auslandsvertretungen noch stärker als bisher auf die «enorme Wichtigkeit der Filmpropaganda» aufmerksam machen:

[D]as Bild wirkt Millionen Mal mehr als das Wort und der Film geht in derselben Zeit durch Millionen Augen in Millionen Gehirne, in der das Buch nur Hunderte erreicht. Das Bild ist einschlägig, aufrüttelnd auch für den sonst Indifferenten, Massenbewegungs-Mittel erster Ordnung, es bringt das Wesentliche eines Problems, eines Gedankens in einer jeder Intelligenz, jeder Bildung verständlichen Form, es ist namentlich von der allergrössten Bedeutung für die Länder demokratischer Verfassung, mit denen wir es grössten-teils zu tun haben werden, die auf die oberflächliche, allgemein verständliche Problemformulierung ihrer ganzen Struktur nach angewiesen sind.¹⁹⁸⁰

Bei den amtlichen Propagandaproduktionen handelte es sich vornehmlich um nicht-fiktionale Filme über den Krieg und seine direkten Begleitumstände. Die Filme bedienten sich über weite Strecken eines standardisierten Kernbestands thematischer und motivischer Versatzstücke mit propagandistischem Potenzial (leistungsfähige Waffen, unbegrenzter Nachschub oder gegnerische Kriegsgefangene). Bilder von infanteristischen Kampfhandlungen waren eher selten (und praktisch ausschliesslich gestellt); sie kamen eigentlich nur in aufwendig produzierten Grossproduktionen vor.

Vor dem Hintergrund, dass die Propagandisten der Krieg führenden Staaten sowohl auf ihre eigenen Bevölkerungen und die neutralen Nationen Einfluss nehmen wollten als auch die Hoffnung hegten, auf die jeweiligen Feindstaaten einzuwirken, und in Anbetracht der Tatsache, dass die zwischen den Kriegsparteien gelegene Schweiz in diplomatischer, nachrichtendienstlicher, journalistischer, kultureller und migrationspolitischer Hinsicht mit den umliegenden Staaten auf das Engste verflochten war, wurde das neutrale Land zu einem zentralen Schauplatz des weltweiten Kampfes um die öffentliche Meinung.

Um eine kontrollierte Verbreitung der amtlich produzierten Filme zu gewährleisten, errichteten die bedeutenden Kriegsmächte eigene Propagandaorganisationen in der Schweiz: Ab Ende 1916 unterhielt etwa der deutsche Kunstliebhaber Harry Graf Kessler im Auftrag des Auswärtigen Amtes eine Arbeitsstelle für Kulturpropaganda, die organisatorisch der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Bern angegliedert war. Die vergleichsweise gut ausgestattete Stelle organisierte neben der Filmpropaganda auch Ausstellungen, Theateraufführungen und Konzerte. Bis Ende 1917 schaffte es Kessler durch Strohmannen und Tarnfirmen, in den Besitz eines Filmverleihs sowie von elf Kinos in der Deutschschweiz zu gelangen. Die in Berlin unter geheimer staatlicher Beteiligung gegründete Universum-Film A.-G. (Ufa) übernahm bis Sommer 1918 schliesslich Kesslers Geschäftsteile

1980 Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975.

und vereinte sie mit der ebenfalls aufgekauften dänischen Firma Nordische Films Co. In der Folge bekundete der deutsche Staat jedoch Mühe, die Geschicke dieser Firma in seinem Interesse zu lenken.

Die für Filmpropaganda zuständigen Organisationen der anderen Kriegsparteien unterstanden desgleichen ihren jeweiligen diplomatischen Vertretungen oder operierten in deren Umfeld. Für Österreich-Ungarn war schon früh der Militärattaché unter anderem mit filmischer Propaganda beschäftigt. Frankreich betrieb für Presse-, Bildaushang- und Filmpropaganda ein Bureau de Presse unter François Émile Haguenin, das im Filmbereich Mitte 1916 tätig wurde. Grossbritannien scheint sich wenigstens teilweise der französischen Strukturen bedient zu haben. Für Italien besorgte ab 1917 gleichfalls die Gesandtschaft die entsprechenden Arbeiten. Und erst im Laufe des Jahres 1918 hatten die USA in der Frauenrechtlerin Vira B. Whitehouse eine Abgesandte des CPI in Bern. Anders als das Deutsche Reich, das in Sachen Filmpropaganda in der Schweiz während der ganzen Kriegsdauer die Nase vorn hatte, verfügten diese Länder höchstwahrscheinlich weder über einen eigenen, professionell betriebenen Filmverleih noch über eigene Spielstellen in der Schweiz. Österreich-Ungarn übergab stattdessen seine Filme zunächst direkt an unabhängige Kinos, später an einen kommerziellen Verleih in Zürich. Italien organisierte eigene Filmvorführungen oder vermietete die Filme an Kinos. Grossbritannien, dann Frankreich, das seine Filme zuerst ebenso direkt den Kinos zukommen liess, und noch später (möglicherweise erst kurz nach Kriegsende) auch die USA arbeiteten zur Verbreitung ihrer amtlichen Filme sehr eng mit der auf Ententepropaganda spezialisierten, höchstwahrscheinlich jedoch selbstständigen Verleihfirma Compagnie Générale du Cinématographe S. A. in Genf zusammen.

Die staatlichen Ambitionen im Filmbereich hatten sich zwangsläufig auf das bestehende populäre Film- und Kinogewerbe zu beziehen und nisteten sich sozusagen in ihm ein. Dabei gab es weder auf staatlicher Seite noch bei den kommerziellen Firmen prinzipielle Einwände gegen punktuelle Kooperationen. So interagierten staatliche Stellen und private Akteure einesteils symbiotisch, womit propagandistische Intention und kommerzielle Profitabsicht machtvoll vereint auftreten konnten. Anderenteils war es möglich, dass zwischen diesen unterschiedlichen Beteiligten und deren Zielsetzungen auf den verschiedenen Ebenen von Produktion, Verbreitung und Aufführung auch scharfe Interessengegensätze aufbrachen.

Durch den Übergang eines amtlichen Propagandafilms in den regulären kommerziellen Filmmarkt änderte sich die mit ihm verbundene Hauptintention. Ein Film, der zur politischen Beeinflussung von Menschen hergestellt wurde, war für Schweizer Verleiher und Kinobesitzer in

den meisten Fällen schlicht ein Mittel, um die laufenden Geschäftsausgaben zu decken und nach Möglichkeit einen Gewinn einzufahren.

Die unabhängigen Schweizer Verleihfirmen und Kinos hatten in den Kriegsjahren wirtschaftlich zwar mit behördlichen Einschränkungen des Spielbetriebs etwa infolge kriegsbedingter Versorgungsprobleme zu kämpfen, ansonsten wusste sich die Branche mit der Flutung des schweizerischen Filmmarkts durch staatliche Propagandafilme und patriotische Produktionen kommerzieller Anbieter aber bestens zu arrangieren, waren doch zumindest die aufwendiger produzierten Werke unter den nicht-fiktionalen und fiktionalen Kriegsfilmen beim Schweizer Publikum bis in die letzten Kriegsjahre sehr beliebt. Während ein Teil der hiesigen Kinounternehmer kaum Kriegsfilme spielte, setzten andere Lichtspieltheater bei ihrer Programmation schwerpunktmässig auf die Kriegsfilme einer bestimmten Konfliktpartei. Es war (in der Deutschschweiz) denn auch nicht ungewöhnlich, dass zwei Kinos einer Stadt zur gleichen Zeit gegnerische Filme zu ein und demselben Kriegsereignis zeigten und sich die propagandistische Kampfzone mittels entsprechender, sich gegenseitig überbietender Anzeigen auch in die Inseratenspalten der Schweizer Presse ausweitete. Eine dritte Gruppe von unabhängigen Verleihern und Spielbetrieben verfolgte gewissermassen eine ‹neutrale› Programmstrategie, indem sie den für solche Inhalte empfänglichen Zuschauern die Kriegsfilme sowohl der Alliierten wie auch der Mittelmächte präsentierte.

Es ist interessant, dass die Kriegsparteien ihre propagandistischen Organisationsstrukturen in der Schweiz zwar so gut es ging geheim hielten und ab 1917 auch bereits daran dachten, mit unverdächtigen Spielfilmen eine vielversprechende ‹versteckte› Propaganda zu lancieren, doch in der Praxis wurden politische Überzeugungseffekte in einem offen politisierten Setting zu erzielen versucht. Hierzu wurden die meisten staatlich produzierten (grossmehrheitlich nicht-fiktionalen) Propagandafilme als ‹offizielle› Produktionen angekündigt und beworben.

Zwischen den mit Propaganda befassten Stellen entbrannte ein regelrechter Kampf um die Schweizer Leinwände: Einzelne Staaten kauften propagandistische (oder so wahrgenommene) Filme der Gegenpartei auf, um deren Aufführung in der Schweiz zu verhindern. Zuweilen wurden diese Filme auch mit Blick auf die künstlerischen Errungenschaften der gegnerischen Filmpropaganda oder auf nachrichtendienstliche Informationen genau ausgewertet. Die deutsche Propaganda brachte zudem einige als schädlich erachtete Werke, wie den Film *DIE DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ* (CH 1918, Alexander Clavel) über die Tätigkeit einer humanitären Organisation in Basel, in entschärfter Fassung selbst zur Aufführung oder erwog, den nicht gerade

zimperlichen Hunnenfilm *THE BATTLE CRY OF PEACE / DIE KRIEGSFACKEL IN AMERIKA / L'INVASION DES ÉTATS-UNIS* (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North) in Deutschland ins Kino zu bringen, um auf die ungerechten Machenschaften der gegnerischen Propaganda aufmerksam zu machen. Eine zweite Methode der Propagandaabwehr waren diplomatische Beschwerden gegen unliebsame Feindfilme. Solche Beschwerden beim Eidgenössischen Politischen Departement führten in einigen Fällen zu Zensurmassnahmen der zuständigen kantonalen oder kommunalen Behörden. Es ist aber auch zu sagen, dass die Zensur der Behörden gegen neutralitätspolitisch heikle Filme nicht sehr zuverlässig funktionierte und dem schnelllebigen Kinogewerbe mit seinen wöchentlichen Programmwechseln hinterherhinkte.

Die allermeisten propagandistischen Werke gelangten ungehindert in die Schweizer Kinos. Nicht selten versuchten dann sowohl Befürworter wie auch Gegner die Rezeption dieser Filme und dadurch die Wahrnehmung der von den Filmen bearbeiteten Themen zu steuern. Das Anliegen, die Deutungshoheit über Filme zu erlangen, äusserte sich in einer reflexiven Begleitöffentlichkeit, die sich gleichsam um die Filme legte, sowie in speziellen kinematografischen Darbietungsformen. Als entsprechende Massnahme mit affirmativer Stossrichtung kamen zum Beispiel Filmserate, die gewisse Aspekte eines Propagandafilms hervorhoben oder ins «richtige» Licht rückten, oder der Einsatz von Claqueuren und von politisch konnotierter Begleitmusik infrage. Aktionen gegen bestimmte Filme waren noch geläufiger und umfassten etwa öffentliche Stellungnahmen, die sich gegen filmische Beleidigungen verwahrten, und Pressekampagnen, in denen von Feindfilmen geschilderte Sachverhalte mit rhetorischen Kniffen umgedeutet, Filme lächerlich gemacht oder als Fälschungen entlarvt wurden. Schliesslich konnten auch Filme auf Filme (oder andere Bildmedien) antworten.

Doch waren solche kommunikativen Massnahmen überhaupt wirksam? Und welche Auswirkungen hatte die Propaganda der Krieg führenden Staaten auf das schweizerische Kinopublikum? Wie beeinflussten die Filme über den Ersten Weltkrieg das politische Klima in der Schweiz, das von massiven sprachregionalen Verwerfungen geprägt war?

Die konkrete Wirkung von historischer Filmpropaganda – wie von Propaganda im Allgemeinen – zu ermesen, ist schwierig und es wäre sicher problematisch, von den gegebenenfalls überlieferten Wirkungsabsichten der Filmproduzenten oder von der Gestaltung eines filmischen Werks auf dessen tatsächliche politische Effekte zu schliessen.¹⁹⁸¹ Denn

1981 Vgl. auch Elsig 2013, 385; Montant 1988, 1241; Reeves 1993.

offenbar entfaltete das Bewegtbildmedium unter Praxisbedingungen in seiner Wirkungsweise häufig ein unkontrollierbares Eigenleben. In anderen Zusammenhängen und einem viel umfassenderen Sinne hat der deutsche Historiker Herfried Münkler für den Umstand, dass bestimmte Absichten gerade in der regelarmen Kriegssituation allzu oft unintendierete Wirkung hervorbringen, die schöne Formel vom Ersten Weltkrieg als «Meister der Paradoxien» gefunden.¹⁹⁸²

Nur schon die scharfe Gegnerschaft der verschiedenen Propagandastellen in der Schweiz und die in allen Lagern vorhandene Angst vor einer propagandistischen Übermacht des Gegners beflügelte und verhärtete die Propagandaaktivitäten, was für deren Wirksamkeit nicht unbedingt förderlich war.¹⁹⁸³ Die Aufführungsgeschichte der offiziellen deutschen Produktion *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE / GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (DE 1917, BUFA) über die deutschen Erfolge im Seekrieg zeigt beispielhaft, dass die damals noch neuartige Filmpropaganda eine vertrackte Sache sein konnte: Der Film präsentierte sensationelle Kriegsaufnahmen und zählte mit Blick auf die Schweizer Besucherzahlen zu den «erfolgreichsten» nicht-fiktionalen Filmen des Ersten Weltkriegs. Anders als es seine Urheber intendiert hatten, führte der Streifen in der Schweiz aber zu Diskussionen über die zerstörerischen Folgen des Kriegs und die zweifelhaften Methoden deutscher Kriegsführung. Speziell der übermächtige Diskurs über deutsche Kriegsverbrechen, der in die Rezeption des Films hineinspielte, war für die deutschen Interessen äusserst problematisch. Auch im Zusammenhang mit den Hunnenfilmen war es für die deutsche Propagandaorganisation in der Schweiz eine Sache der Unmöglichkeit, der Virulenz antideutscher Stereotype in der Schweizer Öffentlichkeit beizukommen. Im Fall des kontraproduktiven *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* blieb der Rückruf des Werks als letztes Mittel. Auch die internationale Wiederaufführung des (nur geringfügig überarbeiteten) «Möwe»-Films durch eine US-amerikanische Firma in der Nachkriegszeit und der deutsche Widerstand dagegen (also gegen den eigenen Film) machen deutlich, dass die Wahrnehmung und damit die mutmasslichen Wirkungsmöglichkeiten von Filmen historisch bedingt und folglich variabel waren.

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass filmischen Werken an sich keine essenzielle Bedeutung innewohnt. In spezifischen historischen – das heisst kulturellen, sozialen und politischen – Kontexten werden Filmen vom Publikum aber bestimmte Bedeutungen zugeschrieben. Auch sind Filme keine hermetisch abgeschlossenen Werke, sondern stehen, wie be-

1982 Münkler 2013, 785.

1983 Vgl. auch Elsig 2014^c, 95, 100; Elsig 2017, 376 f.

reits angesprochen, in einem kommunikativen Gesamtzusammenhang, sind Teil eines medialen Ensembles (das etwa auch Bücher, Zeitungen, Illustrierte oder andere Filme umfasst) und werden von Begleitpublikationen (Kinoinserten, Programmheften oder Filmkritiken) kommentiert. Letztere können als para- oder metatextuelle Rezeptionsvorgaben, Interpretationshilfen oder Umdeutungsversuche im Kampf um die Deutungshoheit über einen Film gesehen werden. Doch auch mit ihnen, das legen die Fallstudien der vorliegenden Untersuchung nahe, lässt sich die propagandistisch intendierte Rezeptionsweise oft nicht sicherstellen. Mit der Unberechenbarkeit filmischer Wirkungsweisen ist zu rechnen.

Filmpropaganda, wie Propaganda im Allgemeinen, ist dort fruchtbar, wo ihre Saat auf einen gut vorbereiteten Boden fällt. Die amtlichen Filme der in den Ersten Weltkrieg involvierten Staaten mögen im Sinne eines *preaching to the choir* gewisse Effekte erzielt haben, wo sie an die vorherrschende öffentliche Meinung eng anzuschliessen vermochten. Propagandistische Aktionen, die dominanten Diskursen zuwiderliefen, waren indes zum Scheitern verurteilt. Kessler resümierte in seinem Tagebuch den Ertrag und das Grundproblem seiner Propagandatätigkeit in Anlehnung an ein Gespräch in Bern mit dem deutschen Gesandten Gisbert von Romberg:

Mit Romberg spazieren. Die ganze Propagandafrage mit ihm besprochen. Sein Standpunkt: diese Tätigkeit sei für das Amt neu gewesen, wir hätten wertvolle Erfahrungen gesammelt, trotz Schwankungen in der Wirkung sei letzten Endes ein positives Plus nicht zu bezweifeln. Selbstverständlich könne Propaganda immer nur eine Beihülfe sein, die ohnehin vorhandene Stimmungen verstärke. Ganz meine Ansicht.¹⁹⁸⁴

Kesslers französische Kollegen waren, was das angeht, nicht einen Deut optimistischer.¹⁹⁸⁵ Zu dieser konstitutiven Problematik von Propaganda kommt hinzu, dass eine Beeinflussung auch in umgekehrter Richtung stattfand – vom Publikum und seinen Bedürfnissen zu den Propagandainstitutionen mit ihrem <Angebot>. Denn Propaganda wollte wahrgenommen werden, und in bestimmten Konstellationen war den staatlichen Akteuren durchaus daran gelegen, dass ihre Betriebe auch kommerziell ein solides Fundament aufwiesen. Dies führte dazu, dass die in amtlich-deutschem Besitz befindliche Verleihfirma in der Schweiz und die Kinos gelegentlich auch Filme aus Ententestaaten im Programm hatten, darunter sogar propagandanahe Wochenschauen. Das Auswärtige Amt brachte das Dilemma in der bereits zitierten Denkschrift auf den Punkt: «Die Grund-

1984 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag, Bern, 10.3.1918, abgedruckt in: Kessler 2006^a, 322 f., hier 322.

1985 Montant 1988, 1245, 1522; Montant 1996, 113.

lage jeder wirksamen Filmpropaganda sind volle Häuser: Leute, die nicht ins Kino gehen, kann ich durch den Film nicht beeinflussen. Sie wollen für ihr Geld sich [...] gut unterhalten.»¹⁹⁸⁶

Das Prinzip, dass das Wirkungspotenzial eines Films eng an die Bedingungen des Rezeptionskontexts gekoppelt ist, hatte in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkrieg ein besonderes Gewicht, da das Land in verschiedene Sprachregionen geteilt war, deren im Krieg unvereinbare kulturelle und aussenpolitische Orientierungen zu schweren innenpolitischen Konflikten führten.

Wenn wir davon ausgehen, dass Kinowerbung die Rezeptionsbedürfnisse des anvisierten Publikums recht genau erfasst, ist es von grosser Bedeutung, dass sich die Ankündigungen für viele Propagandafilme und kommerzielle Kriegsdramen in der Romandie und in der Deutschschweiz in einem bestimmten Punkt unterschieden: Während in der französischsprachigen Schweiz Inserate für Filme wie *THE BATTLE OF THE SOMME / AUF DEN SCHLACHTFELDERN DES WESTENS / LA BATAILLE DE LA SOMME* (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office) oder *MÈRES FRANÇAISES / EIN MUTTERHERZ / MÈRES FRANÇAISES* (FR 1917, Éclipse, René Hervil/Louis Mercanton) neben dem Verweis auf das filmische Spektakel oder den künstlerischen Wert tendenziell den politischen Gehalt des Films herausstellten, bewarb die sensationalistische Kinoreklame im deutschsprachigen Landesteil fast ausschliesslich die unterhaltenden und informativen Aspekte von Filmen.

Die sprachregionale Differenz wird bestätigt durch eine ansehnliche (und auch vom Quellentypus und der Urheberschaft her breit abgestützte) Reihe von Beschreibungen des Publikumsverhaltens im Kinosaal. Diesen zeitgenössischen Zeugnissen zufolge waren in der lateinischen Schweiz bei der Vorführung alliierter Propagandawerke und kriegsbezogener Spielfilme gleicher Herkunft (die etwa mit der Marseillaise musikalisch begleitet wurden) Zwischenrufe, Jubel, Gesang, Pfiffe, spontaner Applaus oder Beifallstrampeln während der Projektion nichts Ungewöhnliches. Das Publikum reagierte mit solchen Sympathie- und Unmutsbekundungen auf die in den Filmen enthaltenen politischen Anknüpfungspunkte und bewertete mitunter geräuschvoll die filmisch dargestellten Personen und Themen oder die dem Film zugeschriebene politische Haltung. Und alle Hinweise sprechen dafür, dass in der französisch- und italienischsprachigen Schweiz die dominante Zuschauerhaltung der allgemeinen Linie der alliierten Propaganda entsprach. Mit der im Kino offen ausgelebten

1986 Auswärtiges Amt, Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda, Berlin, [März 1918?], BArch, R 901, 71975.

Vorliebe für die Alliierten und mit der Ablehnung vor allem Deutschlands, die sich beispielsweise bei der Lausanner Vorführung von *THE BATTLE CRY OF PEACE* in lauten Schmährufen gegen «Boches» äusserte, erklärt sich auch die starke Fokussierung des Westschweizer Programmangebots auf Filme aus den alliierten Staaten. Die Programmgestaltung der Kinos hielt sich natürlich an die Vorlieben des Publikums vor Ort. Besonders deutsche oder österreichisch-ungarische Propagandafilme waren westlich der Saane praktisch nicht zu sehen. In Deutschschweizer Kinos dagegen war es in aller Regel still und das Programmangebot war deutlich breiter.

Dieser regionale Unterschied im Verhalten der Schweizer Kinobesucher ist erklärungsbedürftig. Meines Erachtens zeichneten sich nicht nur die kommerziellen, Kriegsthemen verarbeitenden Dramen und Komödien, sondern auch die amtlichen Propagandaproduktionen durch einen beträchtlichen unterhaltenden und informativen Mehrwert aus. Das visuelle und narrative Kriegsspektakel, das dem Schweizer Kinopublikum geboten wurde, verfügte sowohl im lateinischen als auch im deutschsprachigen Landesteil über eine grosse Attraktivität und war in der Lage, das populäre Unterhaltungs- wie Informationsbedürfnis anzusprechen und zu erfüllen. Dieser Umstand ist für das Verständnis der Bedeutung, die das Kriegskino für das Schweizer Publikum hatte, zentral.

Auf Roger Odins semio-pragmatische Theorie der Lektüremodi bezogen, damit idealtypisch und vereinfachend gesprochen, haben die Kriegsfilm in der lateinischen Schweiz darüber hinaus viele Kinobesucher auf einer politischen Ebene in ihren Bann gezogen und diese Zuschauer waren bei ihren propagandistischen Lektüren offensichtlich bereit, sich die von den Filmen dargebotenen politischen Gehalte zu eigen zu machen. Nicht so auf der anderen Seite der Sprachgrenze: Hier dominierte ein Rezeptionsmodus, der in erster Linie an Unterhaltung und Information interessiert war. Die politische Dimension des Kriegs trat in der Wahrnehmung vieler Deutschschweizer – zumindest dann, wenn sie ein Unterhaltungskino besuchten – stark in den Hintergrund. Da das Basler, Berner oder Zürcher Publikum die Erstweltkriegsfilm nicht primär als politische Werke las, brauchte es sich zu diesen Filmen auch nicht durch eine zustimmende oder ablehnende Äusserung zu positionieren. Auch «neutrale» Programmstrategien, die es nur im deutschsprachigen Landesteil gab, sprechen für das Vorherrschen mehrheitlich unterhaltender Rezeptionsweisen. Zusätzlich könnte der filmische Blick auf beide Seiten der Front, den das breite Programmangebot Zuschauern in der Deutschschweiz gewährte, die Bereitschaft für eine propagandistische Rezeption verringert haben.

Die ausländischen Propagandafilme und manche kommerziellen Produkte, ihre Darbietungsweise, die Zuschauerreaktionen und die kon-

flikträchtigen Begleitdebatten zur Filmpropaganda hatten auf die innenpolitische Krise der Schweiz und die sprachregionalen Fliehkräfte eine ambivalente Wirkung. Einerseits kann davon ausgegangen werden, dass gewisse Filme im eng abgesteckten Rahmen bereits vorhandener politischer Anschauungen intentionsgemäss bestimmte Überzeugungs- oder besser Bestätigungseffekte erzielten. In dieser Hinsicht vertiefte die ausländische Filmpropaganda als Bestandteil eines medienübergreifenden, von Propaganda durchwirkten Ensembles den das Land sprachregional spaltenden Graben.¹⁹⁸⁷

Andererseits führten der bedrohliche Kriegsverlauf, die vor allem wirtschaftliche Abhängigkeit des neutralen Landes von den grossen Nachbarstaaten und die Überschwemmung der Schweiz mit ausländischer (Film-)Propaganda zu schweizerischen Gegenreaktionen. In der zweiten Kriegshälfte wurden die Stimmen unüberhörbar, die nicht nur eine Stärkung der nationalen Einheit und Unabhängigkeit oder eine Abwehr der wirtschaftlichen und kulturellen «Überfremdung» des Landes forderten, sondern sich auch ganz explizit gegen die Filmpropaganda der Krieg führenden Staaten wandten und nachdrücklich eine Stärkung des einheimischen Filmschaffens forderten – der «Meister der Paradoxien» lässt auch hier grüssen. Als der schweizerische Staat mit dem Armee-Film von 1918 den ersten Schritt in Richtung einer modernen Öffentlichkeitsarbeit tat, hatten natürlich auch die unabhängigen Schweizer Filmproduzenten den Stimmungsumschwung längst erkannt. Sie machten sich an die Herstellung von Spielfilmen, die das aufkommende patriotische Sentiment und Vorstellungen schweizerischer Eigenständigkeit und Eigenart aufgriffen sowie die Naturschönheit des Landes bewirtschafteten. Dass es sich hier weniger um eine patriotische Abwehrreaktion denn um eine flexible Anpassung an den Publikumsgeschmack und das Besetzen von Marktlücken handelte, hat die schweizerische Filmgeschichtsschreibung bisher nicht wahrhaben wollen. In der Werbung für Filme wie *DER BERGFÜHRER / LE GUIDE ALPIN* (CH 1917/1918, Schweizer Express-Films, Eduard Bienz) oder in der Branchenpresse befeuerte die hiesige Filmindustrie in diesen Jahren den auch von bürgerlichen Journalisten und Kinoreformern mitgetragenen Diskurs, der im einheimischen Film sowohl Schweizer Eigenart verkörpert sah als auch ein förderungswürdiges Gut erblickte. Der Film gewann in der Schweiz also gerade in der Kriegszeit an allgemeiner Anerkennung. Angesichts seines verheissungsvollen propagandistischen und wirtschaftlichen Potenzials im Kontext staatspolitischer Belehrung, der Produkte- und Tourismusreklame sowie der volkswirtschaftlichen Kon-

1987 Vgl. auch Clavien 2014, 103; Elsig 2013, 393; Elsig 2014^c, 73, 75; Montant 1996, 111.

kurrenzbedingungen fanden auch solche Kreise zum Film, die ihm seiner unterhaltungsindustriellen Auswüchse wegen zuvor eher kritisch gegenübergestanden hatten.

Neben der Nutzung des Mediums Film für Propagandazwecke in den Krieg führenden und neutralen Staaten und dem ästhetischen Innovationsschub im internationalen Dokumentarfilmschaffen sind die damit zusammenhängende gestiegene Akzeptanz von Film und Kino in der Schweiz sowie das Aufkommen eines breiten und positiven Diskurses über das einheimische Spielfilmschaffen und erste praktische Versuche auf diesem Gebiet ein Novum in der Filmgeschichte, das direkt mit dem Krieg einherging. Im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung und des folgenden Weltkriegs sollte der patriotische Schweizer Film dann zum Durchbruch finden. Als Ansporn für den breiten gesellschaftlichen Konsens der 1930er- und 1940er-Jahre bot sich das abschreckende Exempel der durch ausländische Propaganda verschärften politisch-kulturellen Krise der Schweiz im Ersten Weltkrieg geradezu an.¹⁹⁸⁸ Aus internationaler Perspektive betrachtet, konnte in den vier Kriegsjahren eine Erfahrung propagandistischer Praxis etabliert werden, an die – in nicht allzu ferner Zukunft – wieder angeknüpft werden sollte.

Das Jahr 1918 war sowohl von Brüchen als auch von Kontinuität geprägt. Obwohl die Propagandastrukturen der Kriegsparteien nach dem Ende der Feindseligkeiten grösstenteils wieder aufgelöst wurden, die Staaten anstelle der politischen Beeinflussung zunehmend auf (Film-) Wirtschaftsförderung setzten, die Schweiz ihren Stellenwert als überragende Informationsdrehscheibe einbüsste und Propagandaprodukte und Kriegsfilme beim Schweizer Publikum auf eine schwindende Beliebtheit stiessen, liessen viele Staaten auch in der Zwischenkriegszeit, nun durch ihre ordentlichen diplomatischen Stellen, das Schweizer Kinowesen überwachen und angebliche Propagandafilme der ehemaligen Feindstaaten mit diplomatischen Beschwerden bekämpfen. Ausserdem blieb das Kino in der Schweiz und andernorts über das Kriegsende hinweg freilich ein aufstrebendes populäres Vergnügungsangebot.

Insgesamt avancierte die Öffentlichkeit des Kinos, wie ich sie in Anlehnung an Jürgen Gerhards, Friedhelm Neidhardt und die aktuelle filmwissenschaftliche Forschung theoretisch zu begründen und konzeptuell zu nutzen versucht habe, in den 1910er-Jahren zu einem wesentlichen Element des gesamtgesellschaftlichen Kommunikationssystems. Zur Zeit des Ersten Weltkriegs fand in der Schweiz nicht bloss eine lebhaftige Diskussion über Filme und die Institution Kino statt, sondern Film und Kino be-

1988 Vgl. auch Clavien 2014, 103; Elsig 2014⁴, 73.

teiligten sich auch an den wesentlichen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen der Epoche. Die im weitesten Sinne politische Debatte und die Kinoöffentlichkeit waren miteinander verflochten, sodass ich bei diesem kommunikativen Phänomen von einer doppelten diskursiven Indienstnahme sprechen möchte: Einerseits diene das neuartige populäre Medium Film als Katalysator für den öffentlichen politischen Diskurs über brennende Themen wie das aussen- und neutralitätspolitische Selbstverständnis der Schweiz oder die Bedrängung des Landes durch den Krieg und die umgebenden Machtblöcke. Andererseits förderte und strukturierte gerade auch die Krise mit ihren sozialen und politischen Implikationen die Herausbildung einer persistenten diskursiven Formation über den Film, über seine Essenz, über die ihm innewohnenden Gefahren und Chancen und seine potenziellen Aufgaben. Als Beispiele sind die kinoreformerischen Ängste vor dem populären Kino zu nennen oder die im Umfeld des politischen Überfremdungsdiskurses in den letzten Kriegsjahren aufkommende und bis heute ausstrahlende Vorstellung vom einzigartigen Wesen und besonderen Wert des einheimischen Filmschaffens.

Es ist zudem bedeutsam, dass Kinoöffentlichkeit auch im Bereich performativer Praktiken und unterhalb der Ebene der Massenmedien angesiedelt war. Gerade die Situation im Kinosaal mit dem versammelten, bisweilen lautstark auf Filme reagierenden Publikum scheint in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs für die angestrebten politischen Überzeugungseffekte eine zentrale Komponente gewesen zu sein, die durch Presseberichte indes auch diskursiviert und auf die massenmediale Ebene von Öffentlichkeit gehoben werden konnte.

Die kinobezogenen Diskurse und Praktiken hatten nicht nur Anteil an kulturellen, sozialen und politischen Prozessen, sondern reflektierten diese auch. Durch ebendiesen selbstreferenziellen Effekt fungiert Kinoöffentlichkeit mitunter als Spiegel der Verfasstheit einer Gesellschaft und gewährleistet so einen analytischen Zugriff auf historische Phänomene. Nicht zuletzt sind die Filme des Ersten Weltkriegs, sofern sie überhaupt erhalten geblieben sind, für uns Nachgeborene eine Chance zur Annäherung an das Kriegserleben der Schweizerinnen und Schweizer vor 100 Jahren. Denn die schweizerische Erfahrung mit dem Grossen Krieg war bekanntlich vor allen Dingen eine medial vermittelte.

Anhang

Quellen- und Literaturverzeichnis

Filmversionen

In diesem Abschnitt sind die auf DVD oder in Filmarchiven zugänglichen Filmkopien verzeichnet, die im Rahmen dieses Forschungsprojekts gesichtet wurden und in der Arbeit behandelt werden. Die Archive stellten mir viele der Filme als digitale Sichtungskopien zur Verfügung. Nach der Archivangabe folgen gegebenenfalls die Signatur oder alternative Archivtitel der Filmkopie. Eine Idee von der Länge der manchmal nur fragmentarisch überlieferten Versionen gibt die Meterangabe (in der Regel auf das Format 35 mm bezogen) beziehungsweise die Spieldauer der Digitalisate in Minuten. Da sich die Situation betreffend Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit momentan im Umbruch befindet, werden sowohl für die Filme wie auch für die übrigen Quellen keine Angaben zur Verfügbarkeit im Internet gemacht. Einige der hier aufgeführten Filmwerke wurden gegen Ende der Projektlaufdauer auf European Film Gateway/EFG 1914, <http://www.europeanfilmgateway.eu> zugänglich gemacht.

10. ISONZOSCHLACHT, DIE (Ö-U 1917, Sascha); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 1967-0298-00-01, La dixième bataille de l'Isonzo: Troisième partie; 471 m.
 10. ISONZOSCHLACHT, DIE (Ö-U 1917, Sascha); Filmarchiv Austria, Wien; Flug über Triest; 151 m; DVD-Edition, Fiktion und Realität: Das österreichisch-ungarische Filmschaffen 1914–1918, Wien: Filmarchiv Austria 2014.
 10. ISONZOSCHLACHT, DIE (Ö-U 1917, Sascha); Sveriges Television, Stockholm/Svensk Mediedatabas, Stockholm; SF2382, Första världskriget; ca. 900 m.
 12. ISONZOSCHLACHT, DIE (DE 1917, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 310, Die 12. Isonzoschlacht, 1. Teil: Der Durchbruch bei Tolmein; 262 m.
 12. ISONZOSCHLACHT, DIE (DE 1917, BUFA); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 1967-0344-00-01, [3. Teil:] Der Vormarsch der Mittelmächte ins Hauptquartier Cadornas; 12 min.
 12. ISONZOSCHLACHT, DIE (DE 1917, BUFA); Filmarchiv Austria, Wien; Die zwölfte Isonzo-Schlacht, 1. Teil: Der Durchbruch bei Tolmein und Flitsch am 24. Oktober 1917, 2. Teil: Die gemeinsame Angriffsoperation nimmt den beabsichtigten Verlauf; 724 m.
- ANNALES DE LA GUERRE N° 16, LES (FR 1917, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 16; 10 min.
- ANNALES DE LA GUERRE N° 33, LES (FR 1917, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 33; 10 min.

- ANNALES DE LA GUERRE n° 71, LES (FR 1918, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 71; 8 min.
- ANNALES DE LA GUERRE n° 75, LES (FR 1918, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 75; 10 min.
- ANNALES DE LA GUERRE n° 81, LES (FR 1918, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 B 81; 13 min.
- ARMÉE SUISSE, 1914–1918 (CH 1918?); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 1964-0094-00-01; 320 m.
- ASILE DE GUERRE (FR 1917/1918, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1917GFIC 00005; 32 min.
- AT THE HOUR OF THREE (GB 1912, Clarendon, Wilfred Noy); EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam; De onschuld bewezen door de bioscoop; 14 min.
- BATTLE CRY OF PEACE, THE (US 1915, Vitagraph, J. Stuart Blackton/Wilfrid North); Svenska Filminstitutet, Stockholm; En invasion i U.S.A.; 540 m.
- BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS, THE (GB 1917, WOCC); Imperial War Museum, London; IWM 116; 76 min.
- BATTLE OF THE SOMME, THE (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office); DVD-Edition, The Battle of the Somme, London: Imperial War Museum/Strike Force Entertainment 2008; 74 min.
- [BATTLE OF THE SOMME, THE]; Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 1998-0944-00-01, The Battle of the Somme; 335 m.
- BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (DE 1916/1917, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 26391; 964 m.
- BERGFÜHRER, DER (CH 1917/1918, Schweizer Express-Films, Eduard Bienz); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; Le guide alpin; 1386 m.
- BESTEIGUNG DES WETTERHORNS, DIE (CH 1919, Eos); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; L'ascension du Wetterhorn; 506 m.
- BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 4. TEIL (DE 1918, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 20935; 228 m.
- BILDER AUS DER GROSSEN SCHLACHT IM WESTEN, 5. TEIL (DE 1918, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 20935; 254 m.
- BRITAIN PREPARED (GB 1915, Gaumont/Jury's Imperial/Kinemacolor/Kineto/Vickers/im Auftrag des War Office/Wellington House); Imperial War Museum, London; IWM 580; 221 min.
- BRITISH SOLDIERS INTERNED IN SWITZERLAND (1917/1918?); Imperial War Museum, London; IWM 453; 13 min.
- CHEAT, THE (US 1915, Lasky, Cecil B. DeMille); DVD-Edition, The Cheat, New York: Kino on Video 2002; 59 min.
- CIVILIZATION (US 1916, Ince/Triangle, Reginald Barker/Thomas H. Ince/Raymond B. West); DVD-Edition, Civilization, Phoenix: Grapevine Video 2010; 78 min.
- DAL TEATRO DELLA GUERRA ITALO-TURCA (DAI NOSTRI INVIATI SPECIALI): 19A SERIE (IT 1912); Fondazione Cineteca Italiana, Milano; 11 min.
- DAL TRENTINO AL ROMBON (IT 1917, Sezione Cinematografica del Regio Esercito); Fondazione Cineteca Italiana, Milano; 8 min.

- DÉFILÉ VON BATAILLON 92 IN CHUR AM 25. SEPTEMBER 1915 (CH 1915, Eos); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 1944-0350-00-01; 150 m.
- DESPOILER, THE (US 1915, New York/Kay-Bee, Reginald Barker); Cinémathèque française, Paris; Châtiment; 1241 m.
- DESTRUCTION OF A FOKKER, THE: OUR MOBILE ANTI-AIRCRAFT GUNS IN ACTION (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office); Imperial War Museum, London; IWM 470; 6 min.
- DEUTSCHE KAISER IN DER SCHWEIZ, DER (DE 1912, Welt-Kinematograph); DVD-Edition, Es war einmal ... die Schweiz, Lausanne: Cinémathèque suisse 2002; 3 min.
- DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ, DIE (CH 1918, Alexander Clavel); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; Réfugiés français: Bâle 1918, ca. 540 m.
- DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ, DIE (CH 1918, Alexander Clavel); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 1270, La Croix Rouge Suisse accueille des réfugiés français en gare de Bâle; ca. 320 m.
- DURCHREISE DER FRANZÖSISCHEN EVAKUIERTEN DURCH DIE SCHWEIZ, DIE (CH 1918, Alexander Clavel); Imperial War Museum, London; IWM 454, La Suisse joue parmi les nations le rôle du bon samaritain; 209 m.
- ENGLISCHEN TANKS VON CAMBRAI, DIE (DE 1917, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 157, Nach der Tankschlacht bei Cambrai Dezember 1917; 258 m.
- ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS, DIE (DE 1917, Mars/im Auftrag des BUFA, Georg Jacoby/Richard Otto Frankfurter); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 16198, Per vliegbal naar de aarde; 419 m.
- ERSTEN AUFNAHMEN AUS DER SCHLACHT IM WESTEN, DIE (DE 1918, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 20933; 213 m.
- ÉVOLUTION DE L'ARMÉE SUISSE (CH 1916, Burlingham); Schweizerisches Bundesarchiv, Bern; E5361-01#2006/171#3*; 7 min.
- FEIND HÖRT MIT, DER (DE 1918, BUFA); Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, Berlin; 18 min.
- FOOLISH WIVES (US 1921, Universal, Erich von Stroheim); DVD-Edition, Foolish Wives, New York: Kino on Video 2003; 143 min.
- FRANZÖSISCHE GRANATEN AUF ST. QUENTIN (DE 1917, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 30062; 225 m.
- GAUMONT ACTUALITÉS / LE 1ER ANNIVERSAIRE DE L'ARRIVÉE EN FRANCE DES AMÉRICAINS (FR 1918, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1827GJ 00008; 2 min.
- GAUMONT ACTUALITÉS / À LA CHAUX-DE-FONDS (CANTON DE NEUCHÂTEL) DÉFILÉ D'UN RÉGIMENT DE SOLDATS SUISSES (FR 1917, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1721GJ 00009; 1 min.
- GAUMONT ACTUALITÉS / DES PRISONNIERS FRANÇAIS, LIBÉRÉS D'ALLEMAGNE, QUITTENT LE CAMP DE THOUNE (SUISSE) POUR REGAGNER LA FRANCE (FR 1917, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1736GJ 00005; 1 min.
- GAUMONT ACTUALITÉS / EN SUISSE, À NEUCHÂTEL ET À FLEURIER, LES PRISONNIERS DE RETOUR D'ALLEMAGNE SONT OVATIONNÉS (FR 1916, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1621GJ 00010; 1 min.

- GAUMONT ACTUALITÉS / GÉNÉRAL PAU, GRAND MUTILÉ DE LA GUERRE DE 1870, VISITE LES PRISONNIERS DE PONT-MARTEL (SUISSE), LE (FR 1917, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1735GJ 00009; 1 min.
- GAUMONT ACTUALITÉS / LES PIRATES DE LA MER (FR 1917, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1714GJ 00003; 1 min.
- GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA); British Film Institute National Archive, London; The Notorious Cruise of the Raider Moewe; 321 m.
- GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA); Department of the Army, Washington, D. C.; Moewe; ca. 300 m.
- GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA); Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, Berlin; Unidentified Film No. 068 und 169; 94 m.
- GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917, BUFA); EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam; 71363, Vernietigin Britse schepen; 248 m.
- GUERRE ANGLAISE, LA (GB 1917, Topical Film Company/im Auftrag des WOCC); Imperial War Museum, London; IWM 233; 62 min.
- HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS, EIN (Ö-U 1917, Sascha); Filmarchiv Austria, Wien; 676 m.
- IN TRINCEA (IT 1917, Comerio/Sezione Cinematografica del Regio Esercito); La Cineteca del Friuli, Gemona; Dans la tranchée; 20 min.
- ISONZÓI-CSATA (Ö-U 1917); Österreichisches Filmmuseum, Wien; 0001-01-0730, 11-1-0043; ca. 1000 m.
- KING VISITS HIS ARMIES IN THE GREAT ADVANCE, THE (GB 1916, British Topical Committee for War Films/im Auftrag des War Office); Imperial War Museum, London; IWM 192; 39 min.
- KONEC SANKT-PETERBURGA (SU 1927, Meschrabpom-Rus, Vsevolod Pudovkin/Mikhail Doller); DVD-Edition, The End of Saint Petersburg, Chatsworth: Image Entertainment 2002; 88 min.
- KRIEGSFLIEGER AN DER WESTFRONT: AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG (DE 1940, Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 151 m (16 mm).
- MACISTE ALPINO (IT 1916, Itala, Luigi Maggi/Romano Luigi Borgnetto); Museo Nazionale del Cinema, Turin; 96 min.
- MAGISCHE GÜRTEL, DER (DE 1917, BUFA); VHS-Edition, Der magische Gürtel, London: Lloyd's Register of Shipping/Imperial War Museum 2000; 44 min.
- MAUDITE SOIT LA GUERRE (BE 1914, Belge, Alfred Machin); DVD-Edition, Vervloekt zij de oorlog 1913, Leerdam: Art-S Home Entertainment/Filmmuseum 2007; 45 min.
- MÈRES FRANÇAISES (FR 1917, Éclipse, René Hervil/Louis Mercanton); DVD-Edition, Mothers of France, Dallas: The Great Stars 2009; 112 min.
- MESSTER WOCHEN 1915, No. 9 (DE 1915, Messter); Österreichisches Filmmuseum, Wien; 0002-02-0136; 167 m.
- MESSTER WOCHEN 1915, No. 34 (DE 1915, Messter); Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; 1998-1917-00-01; 168 m.
- NAMENLOSE HELDEN (AT 1924/1925, Prometheus, Kurt Bernhardt); DVD-Edition, Inferno: CinemaSessions #3, Wien: Filmarchiv Austria 2012; 15 min.

- OESEL GENOMMEN (DE 1917, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 1049; 643 m.
- PASSEUR DE L'YSER, LE (FR 1915, Éclectic, Mathias Honoré); Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris; 37 min.
- PATHÉ-JOURNAL / [PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE] (FR 1911/1912, Pathé); British Pathé, The Media Centre, London; 2468, Public Hanging Of 14 Turks; 2 min.
- PATHÉ-JOURNAL / [PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE] (FR 1911/1912, Pathé); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; VG 2 71; 1 min.
- PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE, No. 295 B (GB 1916?, Pathé); EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam; 5 min.
- PICTORAL NEWS (OFFICIAL) / WAR OFFICE OFFICIAL TOPICAL BUDGET 375-1 (GB 1918, Topical Film Company/im Auftrag des Ministry of Information), Imperial War Museum, London; IWM 656a; 5 min.
- PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE, LA (FR 1917, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 124; 65 min.
- RIGADIN AUX BALKANS (FR 1912, Pathé, Georges Monca); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1913PFIC 00037; 10 min.
- SCHLACHT ZWISCHEN AISNE UND MARNE, DIE (DE 1918, BUFA); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 22781; 184 m.
- SCHWEIZERISCHE ARMEE, DIE / L'ARMÉE SUISSE (CH 1918, Eos/im Auftrag des schweizerischen Generalstabs); Schweizerisches Bundesarchiv, Bern; E5361-01#2006/171#5*; 560 m (16 mm).
- SEEKRIEG 1914-18: AUFNAHMEN AUS DEM WELTKRIEG (DE 1940, Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 430; 316 m.
- SÉJOUR DES INTERNÉS FRANÇAIS À CHAMPÉRY (CH 1918?, Émile Marclay); Médiathèque Valais, Martigny; f0123-004; 7 min.
- SÉRIE SPÉCIALE (FR 1914?, Gaumont); Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen; 1914GDOC 01418A, Bte. 5 und 9; 5 min und 9 min.
- SHOULDER ARMS (US 1918/1959, Chaplin, Charles Chaplin); DVD-Edition, Shoulder Arms, Los Angeles: Delta Entertainment 2003; 45 min.
- SHOULDER ARMS (US 1918, Chaplin, Charles Chaplin); Lichtspiel, Kinemathek Bern; F 147/1 bis 147/3, Charlot im Krieg; 327 m bis 333 m (16 mm).
- SONS OF OUR EMPIRE (GB 1917, Topical Film Company/im Auftrag des WOCC); Imperial War Museum, London; IWM 130; 164 min.
- TERRITOIRE FRANÇAIS LIBÉRÉ PAR LA RETRAITE ALLEMANDE EN MARS 1917, LE (FR 1917, SCA); Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine; 14.18 A 129; 18 min.
- TOPICAL BUDGET 264-1 (GB 1916, Topical Film Company); Imperial War Museum, London; NTB 264-1; 6 min.
- U.S. NAVY OF 1915 (US 1915, Howe); National Film Preservation Foundation, San Francisco; 11 min.
- UNSER KAISER (Ö-U 1917, Sascha); Österreichisches Filmmuseum, Wien; 4 min.

VIEUX SERGENT, LE (FR 1914, Odéon?, Paul Landrin); British Film Institute National Archive, London; 211042, Das Kind von Chamoni; 778 m.

VIVA LA PATRIA! (IT 1915, Savoia); British Film Institute National Archive, London; 863 m.

WELTKRIEG, DER: EIN HISTORISCHER FILM (DE 1927/1933, Ufa); Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin; 123 min.

ZEPPELINANGRIFF AUF DIE ENGLISCHE KÜSTE, DER (DE 1915, Hubert); EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam; 77232, Der Zeppelin-Angriff auf England: Kino-Kriegsschau No. 16; 223 m.

ZUM ATTENTAT GEGEN DAS ÖSTERREICHISCHE THRONFOLGERPAAR (FR 1914, Pathé); Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, Berlin; 3 min.

Archive

Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Bibliothèque nationale de France, Paris

Bundesarchiv, Berlin (BArch)

Bildarchiv

R 109I, 639 (Universum-Film A.-G., Bilanzen [...], 1919–1922)

R 901, 71197 (Auswärtiges Amt, Kulturpropaganda in der Schweiz [...], Bd. 1, 1917–1918)

R 901, 71198 (Auswärtiges Amt, Kulturpropaganda in der Schweiz [...], Bd. 2, 1917–1918)

R 901, 71199 (Auswärtiges Amt, Kulturpropaganda in der Schweiz [...], Bd. 3, 1917–1918)

R 901, 71940 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 12, 1918)

R 901, 71941 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 13, 1918)

R 901, 71942 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 14, 1919)

R 901, 71943 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 15, 1919)

R 901, 71944 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 16, 1919–1920)

R 901, 71946 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 1, 1916)

R 901, 71948 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 3, 1917)

R 901, 71949 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 4, 1917)

R 901, 71950 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 5, 1917)

R 901, 71951 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 6, 1917–1918)

R 901, 71952 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 7, 1918)

R 901, 71953 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 8, 1918)

R 901, 71954 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 9, 1918)

R 901, 71955 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 10, 1918)

R 901, 71956 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda Allgemeines, Bd. 11, 1918)

R 901, 71967 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Schweiz, Bd. 1, 1918)

R 901, 71968 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Schweiz, Bd. 2, 1918)

R 901, 71969 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Schweiz, Bd. 3, 1919)

R 901, 71970 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Schweiz, Bd. 4, 1919–1920)

R 901, 71975 (Auswärtiges Amt, Universum-Film A.-G., Bd. 2, 1917–1918)

R 901, 71976 (Auswärtiges Amt, Universum-Film A.-G., Bd. 3, 1918–1919)

R 901, 72098 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Schweiz, Bd. 5, 1919–1920)

- R 901, 72190 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Deutschland, Bd. 2, 1920–1921)
- R 901, 72197 (Auswärtiges Amt, Filme, HERRIN DER WELT, 1920)
- R 901, 72217 (Auswärtiges Amt, Filmpropaganda [...], Schweiz, Bd. 6, 1920)
- R 901, 72601 (Auswärtiges Amt, Druckerzeugnisse, [...]) Buch von Graf Dohna-Schlodien, 1917)
- R 901, 72692 (Auswärtiges Amt, Immobilien-Betriebs-Gesellschaft [...] und Intergast, 1919–1920)
- Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz
- Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich (CSZH)
Archiv Monopol-Films L. Burstein
Filmsituation Zürich, Filmwirtschaft, Kino Radium
- ETH-Bibliothek, Zürich
Bildarchiv
- Museo Nazionale del Cinema, Turin
- Österreichische Nationalbibliothek, Wien
Bildarchiv Austria
- Politisches Archiv, Auswärtiges Amt, Berlin (PA AA)
Bern 18 (Gesandtschaft Bern, Gesandtschaftsorganisation, 1918–1919)
Bern 360 (Gesandtschaft Bern, Deutsche Kunst- und Literaturpropaganda [...], 1916–1918)
Bern 1168 (Gesandtschaft Bern, Deutschfeindliche Propaganda [...], Bd. 3, 1919–1921)
Bern 1375 (Gesandtschaft Bern, Kulturpropaganda [...], Bd. 1, 1917–1918)
Bern 1378 (Gesandtschaft Bern, Kulturpropaganda [...], Bd. 3, 1917–1918)
Bern 1852 (Gesandtschaft Bern, Filmwesen, Bd. 1, 1922–1931)
Bern 2701 (Gesandtschaft Bern, Schweizer Kinematographie, Bd. 1, 1925–1931)
Bern 2702 (Gesandtschaft Bern, Schweizer Kinematographie, Bd. 2, 1928–1932)
Bern 3779 (Gesandtschaft Bern, Englische und französische Propaganda [...], 1914–1918)
Bern 3795 (Gesandtschaft Bern, Berichte [...], 1918–1920)
R 122.982 (Presseabteilung, Beeinflussung der Schweizer Presse [...], Bd. 1, 1915–1917)
Zürich 86 (Generalkonsulat Zürich, Filmwesen, 1923–1932)
- Privatarchiv Max Bürli, Reiden
- Privatarchiv Alessandro Frosini, Prato (Italien)
- Privatarchiv Adrian Gerber, Zürich
- Privatarchiv Enrico Sturani, Rom
- Schweizerische Gemeinnützige Gesellschaft (Archiv), Zürich
- Schweizerisches Bundesarchiv, Bern (BAR)
E27#1000/721#4400* (Landesverteidigung, Armeefilm hergestellt durch Eos-Film [...], 1917–1934)
E27#1000/721#13586* (Landesverteidigung, [...] Pressekontroll-Kommission, 1915–1919)
E27#1000/721#13898* (Landesverteidigung, [...] Theater- und Filmvorführungen, 1915–1918)

- E27#1000/721#14036* (Landesverteidigung, Herstellung eines Films über die Internierung, 1918)
- E2001A#1000/45#798* (Eidg. Politisches Departement, Neutralitätswidrige Kundgebungen [...], 1914–1918)
- E2001B#1000/1501#2535* (Abteilung für Auswärtiges, Beschwerde [...] Cinéma Palace, 1918)
- E2001B#1000/1501#2540* (Abteilung für Auswärtiges, Beschwerde [...] gegen DER ZAUBERTANZ, 1918)
- E2001B#1000/1502#556* (Abteilung für Auswärtiges, Film MÖWE, 1921)
- E2001B#1000/1502#1116* (Abteilung für Auswärtiges, Klagen gegen [...] DIE SÜHNE, 1921)
- E4001A#1000/782#99* (Eidg. Justiz- und Polizeidepartement, Verkehr mit den Kantonen, 1917–1928)
- E4001A#1000/782#100* (Eidg. Justiz- und Polizeidepartement, Verschiedene Eingaben [...], 1922–1931)
- E4110A#1000/1803#216* (Eidg. Justizabteilung, [...] Gesetze und Verordnungen [...], 1918)
- Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich
- KS 70/10a-Z2 (Film II, Kinoprogramme)
- KS 70/11-11 (Film und Bildung, Die Entwicklung des Arbeiterfilmwesens [...])
- Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basel
- Straf und Polizei F 14.8b (Straf- und Polizeiakten, Verbotene [...] Filme, 1910–1935)
- PA 223 1 (Privatarchive, Heimschaffungs-Komitee Basel, Protokoll, 1917–1924)
- PA 743 A 9 (Nachlass Emil R. Seiler-La Roche, Basel im Weltkrieg Album 9, 1918)
- Staatsarchiv des Kantons Bern, Bern
- Bez Bern B 3371 (Richteramt, Korrektionelle Urteile/Untersuchungsakten, 1915)
- Staatsarchiv des Kantons Luzern, Luzern
- AKT 44/3636 (Kulturpolizei, Bewilligungsgesuche [...], 1910–1919)
- PA 289/7 (Schweizerischer Katholischer Volksverein, Zeitungsausschnitte [...], 1909–1931)
- Stadtarchiv St. Gallen
- 6/6/67 II (Allgemeines und Abteilung Inneres)
- Stadtarchiv Zürich (StArZH)
- II. B, 1910, 225 (Stadtrat, Akten zum Stadtratsprotokoll, 1910)
- V.E.c.39 (Polizeidepartement, Akten betr. Kinematographentheater, 1908–1914)
- V.E.c.30, 1917, 897 (Polizeidepartement, Akten zum Polizeiprotokoll, 1917)
- Plakاتفund Kino Radium (1907–1914)

Gedruckte Quellen

Plakatsammlungen

Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz
 Museum für Gestaltung, Zürich
 Schule für Gestaltung, Basel
 Schweizer Plakatsammlung, Bern (Onlinekatalog verschiedener Sammlungen:
 Schweizerische Nationalbibliothek, Bibliothèque de Genève etc.)

Zeitungen

In diesem und im folgenden Abschnitt sind die als Quellen eingehend bearbeiteten Periodika aufgeführt. Die einzelnen Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge sind in den Fussnoten vollständig verzeichnet.

Berner Intelligenzblatt
 Confédéré, Le (Martigny)
 Feuille d'Avis de Lausanne
 Feuille d'Avis de Neuchâtel
 Gazette de Lausanne
 Impartial, L' (La Chaux-de-Fonds)
 Journal de Genève
 Liberté, La (Freiburg)
 Neue Zürcher Zeitung
 Schaffhauser Intelligenzblatt
 Tagblatt der Stadt Zürich
 Tribune de Lausanne, La
 Volksrecht (Zürich)

Zeitschriften

Ähre, Die: Wochenschrift für Dichtung, Theater, Musik, Kunst (Zürich)
 Cé-Cé, Le: Journal du Cinéma-Central (La Chaux-de-Fonds)
 Echo des American Kinema, Das (St. Gallen)
 Éducateur, L': Organe de la Société Pédagogique de la Suisse Romande (Lausanne)
 Illustrierte Rundschau = Le Mois Illustré (Zürich)
 Illustrierter Kriegs-Kurier = Corriere della Guerra = Courier de Guerre (Zürich)
 Kinema: Statutarisch anerkanntes obligatorisches Organ des Schweizerischen
 Lichtspieltheater-Verbandes (Zürich/Bülach)
 Kinematograph, Der: Erste Fachzeitung für die gesamte Lichtbild-Kunst (Düsseldorf)
 Mars: Illustriertes Wochenblatt (Basel)
 Nebelspalter: Humoristisch-satirische Wochenschrift (Zürich/Rorschach)
 Revue Suisse du Cinéma = Schweizerische Kino-Zeitschrift (Lausanne)
 Schul- und Volks-Kino: Der Film und das stehende Bild im Dienste der Belehrung,
 Aufklärung und Werbung (Zürich)
 Schweizer Cinéma Suisse: Offizielles Organ des Schweizerischen Lichtspieltheater-
 Verbandes (Bern/Montreux)
 Schweizer Illustrierte Zeitung (Zofingen)

Schweizerische Rundschau (Stans)

Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit: Organ der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft (Zürich)

Semaine à Genève, La

Monografien, Editionen und statistische Werke

In diesem Abschnitt sind neben monografischen Quellen und Quelleneditionen auch Bibliografien und statistische Werke verzeichnet.

Avenarius, Ferdinand, *Das Bild als Verleumder: Beispiele und Bemerkungen zur Technik der Völker-Verhetzung*, München: Callwey [1915] (Flugschrift des Dürerbundes, 151).

Avenarius, Ferdinand, *La calomnie par l'image: Quelques remarques sur l'art d'inciter les peuples à la haine*, Bern: Wyss 1916.

Basler Heimschaffungs-Komitee, *Basel und die Evakuierten: 5. November 1917 bis 11. Oktober 1918*, Basel: Basler Berichthaus 1919.

Baumberger, Otto, *Blick nach aussen und innen: Autobiographische Aufzeichnungen*, Zürich: J. und R. C. Baumberger 1966.

Birett, Herbert (Hg.), *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme: Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920: Berlin, Hamburg, München, Stuttgart*, München: Saur 1980.

Blaser, Fritz, *Bibliographie der Schweizer Presse = Bibliographie de la presse suisse = Bibliografia della stampa svizzera*, Bd. 1 und 2, Basel: Birkhäuser 1956–1958 (Quellen zur Schweizer Geschichte / Handbücher, 7).

Bleibtreu, Karl, *Bismarck: Ein Weltroman in 4 Bänden*, Bd. 3, 3. Aufl., Leipzig: Minerva 1926^a, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bismarck-band-3-844/1> (16.2.2015).

Bleibtreu, Karl, *Bismarck: Ein Weltroman in 4 Bänden*, Bd. 4, 3. Aufl., Leipzig: Minerva 1926^b, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bismarck-band-4-848/1> (16.2.2015).

Bredow, Wilfried von / Rolf Zurek (Hg.), *Film und Gesellschaft in Deutschland: Dokumente und Materialien*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1975 (Hoffmann und Campe Reader).

Brennert, Hans, *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE: 60 Bilder von der zweiten Möwefahrt nach Film-Aufnahmen von Kapitänleutnant Wolf, I. Offizier S.M.H. Möwe*, Berlin: Eysler 1917.

Bürgin, Kurt, *Statistische Untersuchungen über das schweizerische Zeitungswesen, 1896–1930*, Leipzig: Moltzen 1939.

Bundesamt für Statistik (Hg.), *Film- und Kinostatistik Schweiz: Die Schweizer Filmproduktion (Kino und Fernsehen), 1913–2007*, Neuenburg: Bundesamt für Statistik 2008.

Correvon, Charles, *Eindrücke eines Seelsorgers*, hg. vom Ausschuss für Rat und Hilfe, Frankfurt. a. M: Rütten & Loening 1916 (Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern, 3).

Creel, George, *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*, New York/London: Harper 1920.

Cunha, Antonio da / Jean-François Both, *Metropolisierung, Städte und Agglomerationen: Soziodemografische Struktur und Dynamik von urbanen Räumen*, Neuenburg: Bundesamt für Statistik 2004 (Volkszählung 2000).

- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *S.M.S. Möwe*, Gotha: Perthes 1916^a.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *S.M.S. Moewe*, Rio de Janeiro: o. V. [1916^b?].
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *Der Möwe zweite Fahrt*, Gotha: Perthes 1917^a.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *A Möwe kalandjai*, 2. Aufl., Budapest: Az Athetnaeum irodalmi és nyomdai részvénytársulat kiadása 1917^b.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *De eerste Möwe-tocht*, Amsterdam: Ten Have 1917^c.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *De tweede Möwe-tocht*, Amsterdam: Ten Have 1917^d.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *El Moewe*, Buenos Aires: o. V. 1917^e.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *El Moewe: Relato de la prim. campaña de este curcero alem. en el Atlantico*, Mexiko-Stadt: Müller [1917^f?].
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *H.M.S. Möwe*, Kopenhagen: Nordiske Forfatteres 1917^g.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *Las hazañas del Moewe*, 2. Aufl., Madrid: Blass 1917^h.
- Dohna-Schlodien, Nikolaus Graf zu, *S.M.S. Möwe: Două călătorii în Marea Nordului și Oceanul Atlantic*, Bukarest: Regele Carol 1917ⁱ.
- Egli, Karl, *Berichte aus dem Felde. Bd. 1: Von der Isonzofront, März–April 1917: Mit einem Anhang: Betrachtungen zur 10. Isonzoschlacht*, 2. Aufl., Zürich: Schulthess 1918.
- Eidgenössisches Statistisches Bureau (Hg.), *Statistisches Jahrbuch der Schweiz: Jahrgang 23: 1914 = Annuaire statistique de la Suisse: Année 23: 1914*, Bern: Stämpfli 1915.
- Eidgenössisches Statistisches Bureau (Hg.), *Statistisches Jahrbuch der Schweiz: Jahrgang 27: 1918 = Annuaire statistique de la Suisse: Année 27: 1918*, Bern: Stämpfli 1919.
- Eidgenössisches Statistisches Bureau (Hg.), *Statistisches Jahrbuch der Schweiz: Jahrgang 29: 1920 = Annuaire statistique de la Suisse: Année 29: 1920*, Bern: Stämpfli 1921.
- Film Institut, *Films 16 mm* [Katalog], Bern: Film Institut 1998.
- Güttinger, Fritz (Hg.), *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).
- Hänggi, Karl, *Die deutsche Propaganda in der Schweizer Presse*, Laupen: Polygraphische Gesellschaft 1918.
- Hartmann, Milton Ray, *20 Jahre Kultur- und Lehrfilmarbeit des Schweizer Schul- und Volkskino*, [Bern]: [Schweizer Schul- und Volkskino] 1941.
- Hartmann, Milton Ray, *Mein Lebenswerk: 50 Jahre Förderung des guten Films*, Bern: Benteli 1970.
- L'imposture par l'image: Recueil de gravures falsifiées et calomnieuses publiées par la presse illustrée austro-allemande pendant la guerre*, Lausanne/Paris: Payot 1917.
- Inglin, Meinrad, *Schweizerspiegel*, Leipzig: Staackmann 1938.
- [Kessler, Harry Graf], *Feindliche Kunstpropaganda in der Schweiz*, Berlin: Reichsdruckerei [1918].

- Kessler, Harry Graf, *Das Tagebuch 1880–1937: Bd. 6: 1916–1918*, hg. von Günter Riederer, Stuttgart: Klett-Cotta 2006^a (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 50.6).
- Liersemann, Heinrich, *Wir von der Möwe!: Husarenstreiche zur See*, Leipzig: Fock [1916].
- Loosli, Carl Albert, *Wir Schweizer und unsere Beziehungen zum Ausland*, Zürich: Orell Füssli 1917^a.
- Loosli, Carl Albert, *Ausländische Einflüsse in der Schweiz*, Zürich: Orell Füssli 1917^b.
- Münsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York/London: Appleton 1916.
- Nagel, Ernst, *Die Liebestätigkeit der Schweiz im Weltkriege: Bilder aus grosser Zeit*, Bd. 1, Basel: Frobenius 1916^a.
- Nagel, Ernst, *Die Liebestätigkeit der Schweiz im Weltkriege: Bilder aus grosser Zeit*, Bd. 2, Basel: Frobenius 1916^b.
- Noack, Victor, *Der Kino: Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung*, Gautzsch: Dietrich 1913 (Kultur und Fortschritt, 487/88).
- Œuvre de la Colonie Suisse en France en faveur des militaires français internés en Suisse et de leurs familles, *Rapport général 1916–1919*, Paris: Dubois 1919.
- Picot, Henry Philip, *The British Interned in Switzerland*, London: Arnold 1919.
- Pourtalès, Guy de, *Correspondances: Bd. 1: 1909–1918*, hg. von Doris Jakubec / Anne-Lise Delacrétaç / Renaud Bouvier, Genf: Slatkine 2006.
- Prodolliet, Ernest, *Die Filmpresse in der Schweiz: Bibliographie und Texte*, Freiburg: Universitätsverlag 1975 (Öffentliche soziale Kommunikation, 9).
- Ritzmann-Blickenstorfer, Heiner (Hg.), *Historische Statistik der Schweiz = Statistique historique de la Suisse = Historical Statistics of Switzerland*, Zürich: Chronos 1996.
- Roehle, Reinhard, *Graf Dohmas Heldenfahrt auf S.M.S. Möwe: Nach Berichten von Teilnehmern dargestellt.*, Stuttgart/Berlin/Leipzig: Union [1916] (Universal-Bibliothek für die Jugend).
- Roger, Noëlle, *Comment Bâle reçoit les évacués français*, Basel: Nouvelle Librairie Littéraire 1918.
- Rolland, Romain, *Journal des années de guerre 1914–1919: Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe de ce temps*, Paris: Michel 1952.
- Schachenmann, Hermann, *Jugendschutz gegen Detektivromane und Kinematographen*, Bern: Francke 1909.
- Schmalfilm-Zentrale / Schweizer Schul- und Volkskino, *Schmalfilm-Katalog: Stumme Filme*, Bern: Schmalfilm-Zentrale / Schweizer Schul- und Volkskino [1940].
- Schmitt, Carl, *Die Militärzeit 1915 bis 1919*, hg. von Ernst Hüsmert / Gerd Giesler, Berlin: Akademie Verlag 2005.
- Schweinitz, Jörg (Hg.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam 1992 (Reclam-Bibliothek, 1432).
- Schweizerische Nationalbank (Hg.), *Statistisches Handbuch des schweizerischen Geld- und Kapitalmarktes = Manuel statistique du marché financier suisse*, Zürich: Schulthess 1944 (Mitteilungen der volkswirtschaftlichen und statistischen Abteilung der Schweizerischen Nationalbank, 26).

- Schweizerisches Ragionenbuch 1917: Verzeichnis der im Schweizerischen Handelsregister eingetragenen Firmen*, Zürich: Orell Füssli 1917.
- Seldte, Franz, *Vor und hinter den Kulissen*, Leipzig: Koehler 1931 (Der Vater aller Dinge, 3).
- Spitteler, Carl, *Unser Schweizer Standpunkt: Vortrag, gehalten in der Neuen Helvetischen Gesellschaft, Gruppe Zürich, am 14. Dezember 1914*, Zürich: Rascher 1915.
- Statistik Stadt Zürich (Hg.), *Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 2014*, Zürich: Statistik Stadt Zürich 2014.
- Steinemann, Eugen, «Kinotheater und Kinobesuch in Zürich», in: *Zürcher Statistische Nachrichten*, 13/2 (1936), 115–122.
- Verein der Schweizerischen Presse (Hg.), *Jahrbuch des Vereins der Schweizerischen Presse 1915/1916 und politische Chronik 1915 = Annuaire de l'Association de la Presse Suisse 1915/1916 et chronique politique 1915*, Zürich: Orell Füssli 1916.
- Whitehouse, Vira B., *A Year as a Government Agent*, New York/London: Harper 1920.
- Wild, Albert, *Schweizerisches Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1911*, Zürich: Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz 1912.
- Wild, Albert, *Schweizerisches Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1912*, Zürich: Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz 1913
- Wild, Albert, *Schweizerisches Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1913*, Zürich: Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz 1914
- Wild, Albert, *Schweizerisches Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1914*, Zürich: Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz 1915.
- Wild, Albert, *Schweizerisches Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1915*, Zürich: Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz 1916.
- Wild, Albert, *Schweizerisches Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1916*, Zürich: Schweizerische Vereinigung für Kinder- und Frauenschutz 1917.
- Wood, Richard (Hg.), *Film and Propaganda in America: A Documentary History*, Bd. 1, New York/Westport/London: Greenwood 1990 (Documentary Reference Collections).
- Zwicky, Viktor, *So war es damals: Aus den Memoiren eines Zeitungsreporters*, Zürich: [Tages-Anzeiger] 1965.

Forschungsliteratur

- «25-jähriges Jubiläum der Monopol-Films A. G. Zürich und des Herrn Direktor Kady», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o. S.
- Abd-Rabbo, Nadya, *Archéologie du spectacle cinématographique dans le canton de Fribourg 1896–1939: L'arrivée du cinéma et son accueil: Initiatives et résistances*, Universität Freiburg: unpublizierte Lizenziatsarbeit 1994.
- Abel, Richard, *French Cinema: The first wave 1915–1929*, Princeton: Princeton University Press 1987.
- «L'activité de la 20th Century-Fox en Suisse», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o. S.
- Adorno, Theodor W. / Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [1949], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

- Aeppli, Felix, *Der Schweizer Film 1929–1964: Die Schweiz als Ritual: Bd. 2: Materialien*, Zürich: Limmat 1981.
- Aeppli, Heinz, *Die Filmzensur in der Schweiz*, Affoltern a. A.: Weiss 1949^a.
- Aeppli, Heinz, *Die Filmzensur in der Schweiz: 3. Abschnitt des 2. Teils*, Universität Zürich: unpublizierte Dissertation (Teil) 1949^b.
- Affolter, Claudio, «Solothurn», in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), *Sion, Solothurn, Stans, Thun, Vevey*, Zürich: Orell Füssli 2003 (INSA 1850–1920, 9)
- Allen, Robert C. / Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York: Knopf 1985.
- Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* [1914], neu hg. von Andrea Haller / Heide Schlüpman / Martin Loiperdinger, Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 2012 (KINtop Schriften, 9).
- Antolin, Teresa, *Bébé, versione italiana 1912, dal Marocco a Tripoli*, Online-Publikation 2008, <https://sempreinpennombra.com/2008/07/22/bebe-versione-italiana-1912-dal-marocco-a-tripoli> (16.2.2015).
- Audoin-Rouzeau, Stéphane / Annette Becker, *14–18, retrouver la guerre*, Paris: Galimard 2000 (Bibliothèque des histoires).
- Badsey, Stephen D., «BATTLE OF THE SOMME: British War-Propaganda», in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 3/2 (1983), 99–115.
- Balke, Bendix, «Eduard de Neufville und Charles Correvon: Zwei Pioniere der ökumenischen Friedensarbeit aus der Französisch-reformierten Gemeinde Frankfurt a. M. vor und im Ersten Weltkrieg», in: Hans-Georg Ulrichs (Hg.), *Der Erste Weltkrieg und die reformierte Welt*, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Theologie 2014 (Forschungen zur Reformierten Theologie, 3), 454–477.
- Balke, Bendix, «Eduard de Neufville und Charles Correvon: Zwei Pioniere der ökumenischen Friedensarbeit aus der Französisch-reformierten Gemeinde Frankfurt a. M. vor und im Ersten Weltkrieg», in: *Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung*, 65–66 (2014/2015), 249–292.
- Ballhausen, Thomas, «Leichter als Luft», in: *Filmhimmel Österreich*, 13 (2005), 17.
- Ballhausen, Thomas / Günter Krenn, «Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege: Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkriegs», in: *KINtop*, 12 (2003), 143–150.
- Barkhausen, Hans, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hildesheim: Olms 1982.
- «BATTLE CRY OF PEACE», in: Patricia King Hanson / Alan Gevinson (Hg.), *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1911–1920*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1988, 48 f.
- Baumeister, Martin, ««L'effet de réel»: Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918», in: Bernhard Chiari / Matthias Rogg / Wolfgang Schmidt (Hg.), *Militär und Krieg im Film des 20. Jahrhunderts*, München: Oldenbourg 2003 (Beiträge zur Militärgeschichte, 59), 245–268.
- Beilenhoff, Wolfgang / Martin Heller, «Kartographie des Populären: Eine Einführung», in: dies. (Hg.), *Das Filmplakat*, Zürich/Berlin/New York: Museum für Gestaltung / Scalo Verlag 1995, 31–58.
- Beller, Hans, «Der Film ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT und die Feindbildproduktion in Hollywood», in: *Erich Maria Remarque Jahrbuch*, 8 (1998), 187–204.

- Bent, Silas, *Strange Bedfellows: A Review of Politics, Personalities and the Press*, New York: Liveright 1928.
- Bertellini, Giorgio, «Dramatizing the Italian-Turkish War (1911–12): Reports of Atrocities, Newsreels, and Epic Films in Italy and the USA», in: *Early Popular Visual Culture*, 14/2 (2016), 131–154.
- Beurier, Joëlle, «Images, combat et héroïsme de la Grande Guerre à nos jours», in: Philippe Kaenel / François Vallotton (Hg.), *Les images en guerre (1914–1945): De la Suisse à l'Europe*, Lausanne: Antipodes 2008, 53–70.
- Bignens, Christoph, *Kinos, Architektur als Marketing: Kino als massenkulturelle Institution: Themen der Kinoarchitektur: Zürcher Kinos 1900–1963*, Zürich: Rohr 1988.
- Bignens, Christoph, *Reklame im Stadtbild: Gebäudebeschriftung, Lichtreklame und Plakatierung in Zürich*, Zürich: Stadt Zürich / Amt für Städtebau 2009.
- Biltreyst, Daniel / Richard Maltby / Philippe Meers, «Cinema, Audiences and Modernity: An Introduction», in: dies. (Hg.), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, London/New York: Routledge 2012, 1–16.
- Blom, Ivo, «Distribution: Europe», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005^a, 188–191.
- Blom, Ivo, «Exkurs: Spionage und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Das Beispiel Niederlande», aus dem Englischen von Alexandra Hissen, in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^b, 468–479.
- Blom, Ivo / Ine van Dooren, ««Ladies and Gentlemen, Hats off, Please!»: Dutch Film Lecturing and the Case of Cor Schuring», in: *Iris*, 22 (1996), 81–102.
- Bondallaz, Patrick, «De la charité populaire à la diplomatie humanitaire: L'exemple des secours suisses en faveur de la Serbie», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 63/3 (2013), 405–427.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985.
- Bordwell, David, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory», in: ders. / Noël Carroll (Hg.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press 1996 (Wisconsin Studies in Film), 3–36.
- Bottomore, Stephen, *I Want to See This Annie Mattygraph: A Cartoon History of the Coming of the Movies = Voglio vedere quest'Annie Matografo: Le origini del cinema nei disegni umoristici dell'epoca*, Gemona: Le Giornate del Cinema Muto 1995.
- Bottomore, Stephen, *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*, Universität Utrecht: elektronisch publizierte Dissertation 2007, <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22650> (16.2.2015).
- Brill, Olaf, «Traditionelle Filmgeschichtsschreibung versus New Film History: Warum die Filmgeschichte umgeschrieben werden muss», in: Britta Neitzel (Hg.), *FFK 9: Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar, Oktober 1996*, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar / Universitätsverlag 1997, 9–23.
- Bronchti, Clarisse / Loïc Arteaga, *Archives, photos et films – Les films Triangle: La restauration de THE DESPOILER*, Paris: Cinémathèque française Online-Publikation 2011, <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/triangle/rubrique/archives-photos-et-films-les-films-triangle-la-restauration-de-the-despoiler.php> (16.2.2015).
- Bronfen, Elisabeth, *Hollywoods Kriege: Geschichte einer Heimsuchung*, Frankfurt a. M.: Fischer 2013.

- Brownlow, Kevin, *The War, the West, and the Wilderness*, New York: Knopf 1979 (Sources of the Film).
- Bruhin, Giuliano, «Sende dir hier ein Lebenszeichen»: Schweizer Bildpostkarten im Ersten Weltkrieg», in: Konrad J. Kuhn / Béatrice Ziegler (Hg.), *Der vergessene Krieg: Spuren und Traditionen zur Schweiz im Ersten Weltkrieg*, Baden: Hier und Jetzt 2014, 27–44.
- Buache, Freddy / Jacques Rial, *Les débuts du cinématographe à Genève et à Lausanne 1895–1914*, Lausanne: Cinémathèque suisse 1964.
- Bucher, Felix, *Geschichte der Luzerner Kinos: 50 Jahre Kino Moderne*, Luzern: Haag 1971 (Luzern im Wandel der Zeiten, 47).
- Bürgi, Andreas, *Eine touristische Bilderfabrik: Kommerz, Vergnügen und Belehrung am Luzerner Löwenplatz, 1850–1914*, Zürich: Chronos 2016.
- Bürgisser, Thomas, «Menschlichkeit aus Staatsräson: Die Internierung ausländischer Kriegsgefangener in der Schweiz im Ersten Weltkrieg», in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 266–289.
- Büttner, Elisabeth / Christian Dewald, *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg: Residenz 2002.
- Buomberger, Thomas, «Kampfrhetorik, Revolutionsangst und Bürgerwehren: Der Landesstreik von November 1918», in: Roman Rossfeld / ders. / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 336–365.
- Burch, Noël, «A Primitive Mode of Representation?» [1984], in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing 1990, 220–227.
- Businger, Susanne, *Kinematographen, Unterhaltungslektüren und Gaststätten: Kontroll- und Aktionsräume der bürgerlichen Überwachung von Populärkultur 1919–1939 in Luzern*, Universität Zürich: unpublizierte Lizenziatsarbeit 2008.
- Bussemer, Thymian, *Propaganda: Konzepte und Theorien*, 2., überarb. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- Capitaine, Jean-Louis / Jean-Jacques Meusy / Laurent Mannoni (Hg.), *Musée Gauthier: Morceaux choisis*, Paris: Gallimard 2009.
- Casetti, Francesco, *Theories of Cinema 1945–1995*, aus dem Italienischen von Francesca Chiostrì / Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni, Austin: University of Texas Press 1999.
- Cerruti, Robert, *Les cinémas de Nyon: Des origines à nos jours*, Nyon: Online-Publikation 2011, <http://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema/salles-programmes-publics/introduction.html> (16.2.2015).
- Chaignat, Daniel, «La saga du cinéma dans le Jura bernois: Des premières projections au numérique», in: *L'Hôtel* (Delsberg), 34 (2010), 17–31.
- Charrier, Landry, «Die Friedensbemühungen Harry Graf Kesslers im Ersten Weltkrieg», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 63/3 (2013), 527–535.
- Charrière, Michel / David Collin, «Abrégé des débuts du cinéma à Fribourg», in: *Pro Fribourg*, 168 (2010), 6–13.
- Châteauevert, Jean, «Das Kino im Stimmbruch», in: *KINtop*, 5 (1996), 81–93.
- «THE CHEAT», in: Patricia King Hanson / Alan Gevinson (Hg.), *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1911–1920*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1988, 134.

- Childs, Timothy W., *Italo-Turkish Diplomacy and the War over Libya*, Leiden: Brill 1990.
- Clavien, Alain, «Schweizer Intellektuelle und der Grosse Krieg: Ein wortgewaltiges Engagement», aus dem Französischen von Caroline Gutberlet, in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 102–123.
- Cohn, Georg, *Kinematographenrecht: Vortrag gehalten in der Juristischen Gesellschaft zu Berlin am 12. Juni 1909*, Berlin: Decker 1909.
- Cosandey, Roland, «L'activité cinématographique en Suisse romande 1919–1939: Pour une histoire locale du cinéma», in: Daniela U. Ball-Spiess (Hg.), *19–39: La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne: Payot 1986, 237–271.
- Cosandey, Roland, «L'abbé Joye, une collection, une pratique: Première approche», in: Roland Cosandey / André Gaudreault / Tom Gunning, (Hg.), *Une invention du diable?: Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy: Les presses de l'Université Laval 1992, 60–70.
- Cosandey, Roland, *Welcome Home, Joye! Film um 1910: Aus der Sammlung Joseph Joye (NFTVA, London)*, aus dem Französischen von Elsiabeth Heller / Stefan Kaiser / Corinne Siegrist-Oboussier, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1993 (KINtop Schriften 1).
- Cosandey, Roland, «Des murs autour d'une toile: Biblio-filmographie des salles de cinéma en Suisse», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 47/3 (1996), 313–325.
- Cosandey, Roland, *Golddiggers of '98: Rapport intermédiaire*, Bern: Memoriav Online-Publikation 1997, <http://de.memoriav.ch/html/fr/home/film/pdf/Rapport1997.pdf> (16.2.2015).
- Cosandey Roland, «De l'exposition nationale Berne 1914 au CSPS 1921: Charade pour un cinéma vernaculaire», in: Maria Tortajada / François Albera (Hg.), *Cinéma suisse: nouvelles approches*, Lausanne: Payot 2000, 91–101.
- Cosandey, Roland, «Le cinéma en Suisse: Les vingt premières années (1895–1914)», in: Rémy Pithon (Hg.), *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres*, Lausanne: Antipodes/Cinémathèque suisse 2002, 33–40.
- Cosandey, Roland, «Switzerland», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 619f.
- Cosandey, Roland, «Cinéma et mouvement ouvrier en Suisse: Le trésor et ses cartes», in: *Décadrages*, 16–17 (2010), 138–148.
- Cosandey, Roland, *Les affiches du Radium: 1907–1914: Rayonnant Radium: Au tournant des années 1910: La marche triomphale du cinéma (et Spitteler en Mercure)*, Lausanne: Cinémathèque suisse Online-Publikation 2013^a, <http://www.cinematheque.ch/d/documents-de-cinema/salles-programmes-publics/les-affiches-du-radium-1907-1914> (16.2.2015).
- Cosandey, Roland, *Le cinéma des années 1895–1915: Une bibliographie des travaux suisses, 1997–2012*, Lausanne: Cinémathèque suisse Online-Publikation 2013^b, http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/1900/cinema-1900-bibliographie.pdf (16.2.2015).
- Cosandey, Roland, et al., «Vous avez dit «vaudois»: Éléments d'inventaire d'un patrimoine cinématographique régional 1896–1939», in: *Revue Historique Vaudoise*, 104 (1996), 185–240.
- Cosandey, Roland, et al., «Les premières images animées en Suisse: Une chronologie remaniée et augmentée (1895–1896)», in: *Intervalles* (Prêles), 55 (1999), 23–34.
- Cosandey, Roland / François Langer, «Le Théâtre Lumen de Roth-de Markus: Dé-

- fense et illustration du cinématographe (Lausanne, 1908–1912)», in: *Equinoxe* (Lausanne), 7 (1992), 45–61.
- Cosandey, Roland / Jean-Marie Pastor, «Lavanchy-Clarke: Sunlight & Lumière, ou les débuts du cinématographe en Suisse», in: *Equinoxe* (Lausanne), 7 (1992), 9–27.
- Cotter, Cédric / Irène Herrmann, «Hilfe zum Selbstschutz: Die Schweiz und ihre humanitären Werke», aus dem Französischen von Caroline Gutberlet, in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 240–265.
- Courtau, Catherine, «Les débuts des projections cinématographiques à Genève et le boom des années 1910–1920», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 47/3 (1996), 269–279.
- Courtau, Catherine, «L'Alhambra, une salle polyvalente historique», in: *Alerte* (Genf), 107 (2008), 1–4.
- Curtis, Scott, «The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany», in: *Film History*, 6/4 (1994) 445–469.
- Danguy, Laurence / Philippe Kaenel, «La plus ancienne revue satirique du monde: Genève, histoire et visions du monde du *Nebelspalter* des années zurichoises (1875–1922)», in: *Relations Internationales*, 153 (2013), 23–44.
- Daniel, Ute, «Einleitung», in: dies. (Hg.), *Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006^b, 7–22.
- Daniel, Ute, «Der Krimkrieg 1853–1856 und die Entstehungskontexte medialer Kriegsberichterstattung», in: dies. (Hg.), *Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006^b, 40–67.
- DeBauche, Leslie Midkiff, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, Madison: University of Wisconsin Press 1997 (Wisconsin Studies in Film).
- DeBauche, Leslie Midkiff, «The United States' Film Industry and World War One», in: J. David Slocum (Hg.), *Hollywood and War: The Film Reader*, New York: Routledge 2006 (Routledge Film Readers), 109–122.
- Degenhart, Armin, «Bedenken, die zu überwinden sind ...»: *Das neue Medium Film im Spannungsfeld reformpädagogischer Erziehungsziele: Von der Kinoreformbewegung bis zur handlungsorientierten Filmarbeit Adolf Reichweins*, München: KoPäd 2001 (Ko-paed historische Studien, 2).
- Dettwiler-Riesen, Johannes, «Eine frühe Langenbrucker Kinofilm-Schauspielerin: Betrachtungen zur Biografie von Julie Helene ‹Leny› Bider (1894–1919)», in: *Baselbieter Heimatblätter*, 74/3 (2009), 93–148.
- Dettwiler-Riesen, Johannes, «Eine frühe Langenbrucker Kinofilm-Schauspielerin: Neue Fakten zur Biografie von Julie Helene ‹Leny› Bider (1894–1919)», in: *Baselbieter Heimatblätter*, 75/1 (2010), 2–37.
- Dibbets, Karel / Wouter Groot, «Which BATTLE OF THE SOMME?: War and Neutrality in Dutch Cinemas, 1914–1918», in: *Film History*, 22/4 (2010), 440–452.
- Diederichs, Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart: Fischer und Wiedle-roither 1986.
- Diederichs, Helmut H., «Herbert Tannenbaum – der erste deutsche Filmtheoretiker», in: ders. (Hg.), *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1987 (Kinemathograph, 4), 7–30.
- Dörfler, Goswin / Jörg Schöning, «Gustav Ucicky», in: Hans-Michael Bock (Hg.), *CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München: Edition Text + Kritik 1984 ff.

- Donges, Patrick / Kurt Imhof, «Öffentlichkeit im Wandel», in: Heinz Bonfadelli / Otfried Jarren / Gabriele Siegert (Hg.), *Einführung in die Publizistikwissenschaft*, 2. Aufl., Bern: Haupt 2005, 147–178.
- Dooren, Ine van / Peter Krämer, «The Politics of Direct Address», in: Karel Dibbets / Bert Hogenkamp (Hg.), *Film and the First World War*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, 97–107.
- Doumont, Simon, *La censure cinématographique en Valais (1915–1995): Projections sous surveillance*. Universität Freiburg: unpublizierte Lizenziatsarbeit 2002.
- Doumont, Simon, «La censure cinématographique en Valais (1915–1995): Projections sous surveillance», in: *Annales Valaisannes*, 2004, 131–161.
- «Dr. Karl Egghard», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o. S.
- Dreesbach, Anne, *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung <exotischer> Menschen in Deutschland 1870–1940*, Frankfurt a. M.: Campus 2005.
- Dumont, Hervé, *Geschichte des Schweizer Films 1896–1965*, Lausanne: Cinéma-thèque suisse 1987.
- Dupré la Tour, Claire, «Intertitles and Titles», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 326–331.
- Easton, Laird McLeod, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*, Berkeley: University of California Press 2002 (Weimar and Now, 30).
- Eberli Martin, *Gefährliche Filme – gefährliche Zensur?: Filmzensur im Kanton Luzern im Vergleich mit den Filmkontrollen der Kantone Zürich und Waadt*, Basel: Schwabe 2012 (Luzerner historische Veröffentlichungen, 44).
- Edelstein, Simon, *Lux, Rex & Corso: Les salles de cinéma en Suisse = Die Schweizer Kinosaale*, Genève: Éditions d’Autre Part 2011.
- Egghard, Karl, «Einiges über den Filmverleiher-Verband in der Schweiz», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o. S.
- Eifler, Karen, «Feeding and Entertaining the Poor: Salvation Army Lantern Exhibitions Combined with Food Distribution in Britain and Germany», in: Ludwig Vogl-Bienek / Richard Crangle (Hg.), *Screen Culture and the Social Question 1880–1914*, New Barnet: Libbey 2014 (KINtop Studies in Early Cinema, 2), 113–123.
- «Ein 20-jähriges Jubiläum: Weissmann-Emelka-Film», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o. S.
- Elsaesser, Thomas, «The New Film History», in: *Sight and Sound*, 55/4 (1986), 246–251.
- Elsaesser, Thomas, «Hommage an Noël Burch», in: *KINtop*, 12 (2003), 49–64.
- Elsaesser, Thomas / Michael Wedel, «Germany: Distribution», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 272–273.
- Elsig, Alexandre, «Un «laboratoire de choix»? Le rôle de la Suisse dans le dispositif européen de la propagande allemande (1914–1918)», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 63/3 (2013), 382–404.
- Elsig, Alexandre, *Im Feuer der Propaganda: Die Schweiz und der Erste Weltkrieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kommunikation und in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern, aus dem Französischen von Philippe Moser, Bern: Museum für Kommunikation / Schweizerische Nationalbibliothek 2014^a.

- Elsig, Alexandre, «*Les schrapnells du mensonge*»: *La Suisse face à la propagande allemande de la Grande Guerre*, Universität Freiburg: unpublizierte Dissertation 2014^b.
- Elsig, Alexandre, «Zwischen Zwietracht und Eintracht: Propaganda als Bewährungsprobe für die nationale Kohäsion», aus dem Französischen von Oliver Ilan Schulz, in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014^c, 72–101.
- Elsig, Alexandre, *Les shrapnells du mensonge: La Suisse face à la propagande allemande de la Grande Guerre*, Lausanne: Antipodes 2017.
- Engel, Roland, *Gegen Festseuche und Sensationslust: Zürichs Kulturpolitik 1914–1930 im Zeichen der konservativen Erneuerung*, Zürich: Chronos 1990.
- «Eos-Film Aktiengesellschaft, Basel», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o.S.
- Ernst, Andreas, «Öffentlichkeit – das unsichtbare Wesen mit der grossen Wirkung: Konzeption und Anwendung für die schweizerische Parteiengeschichte», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 46/1 (1996), 60–80.
- Esseiva, Renato, «Eine Winterthurer Philanthropin: Julie Bikle (1871–1962) und ihre Ermittlungsstelle für Vermisste (1914–1919)», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit: Zürich während des Ersten Weltkriegs*, Zürich: Chronos 2014 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 99–108.
- Festinese, Valeria, «Immagini della Libia (1911–1912)», in: *Bianco e Nero*, 511 (2011), 53–66.
- Finck, Heinz Dieter / Michael T. Ganz, *Bourbaki Panorama*, Zürich: Werd 2000.
- Fink, Manfred, «Struktur, Bedeutung und aktuelle Probleme der Filmwirtschaft, insbesondere des Kinogewerbes», in: Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft (Hg.), *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich, 1918–1968*, Zürich: Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft 1968, 77–95.
- Fischer, Lucy, «Enemies, a Love Story: Von Stroheim, Women, and World War I», in: *Film History*, 6/4 (1994), 522–534.
- Fiske, John, *Television Culture*, London/New York: Methuen 1987 (Studies in Culture and Communication).
- Fiske, John, «Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert: Ein Gespräch mit John Fiske» [Interview mit Eggo Müller], aus dem Englischen von Stephen Lowry, in: *Montage/av*, 2/1 (1993), 5–18.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard 1969 (Bibliothèque des sciences humaines).
- Frauenfelder, Consuelo, *Le temps du mouvement: Le cinéma des attractions à Genève (1896–1917)*, Genf: Presses d'Histoire Suisse 2005 (Travaux d'histoire suisse, 2).
- Frischknecht, Jürg / Thomas Kramer / Werner Swiss Schweizer, *Filmlandschaft: Engadin, Bergell, Puschlav, Münstertal*, Chur: Bündner Monatsblatt 2003.
- Frischknecht, Roland, «Schauplatz Uster: Ein Beitrag zur regionalen Kultur- und Architekturgeschichte des Kinos», in: *Heimatspiegel* (Wetzikon), 2008/11 und 2009/4, 81–87 und 25–31.
- Frost, Jennifer, «Hollywood Gossip as Public Sphere: Hedda Hopper, Reader-Respondents, and the Red Scare, 1947–1965», in: *Cinema Journal*, 50/2 (2011), 84–103.
- Führer, Karl Christian / Knut Hickethier / Axel Schildt, «Öffentlichkeit – Medien –

- Geschichte: Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung», in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 41 (2001), 1–38.
- Fuhrmann, Wolfgang, «Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film», in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22/3 (2002), 291–304.
- Fuhrmann, Wolfgang, «Der Gefangene von Dahomey: Ein kolonialer Zombie», in: Michael Fürst / Florian Krautkrämer / Serjoscha Wiemer (Hg.), *Untot – Aspekte des Zombiefilms*, München: Belleville 2010, 33–39.
- Fuhrmann, Wolfgang / Adrian Gerber, *Digitalisierte Branchenzeitschrift Kinema 1911–1919*, Zürich: Seminar für Filmwissenschaft Online-Publikation 2011, <http://www.film.uzh.ch/kinema> (16.2.2015).
- Furrer, Bruno, *Massenfreizeit und Unterhaltung der Massen: Zur Kommerzialisierung der Unterhaltung: Zürich 1893–1914*, Universität Zürich: unpublizierte Lizenzarbeit 1982.
- Garçon, François, *La distribution cinématographique en France: 1907–1957*, Paris: CNRS 2006 (Collection cinéma & audiovisuel).
- Garncarz, Joseph, *Masslose Unterhaltung: Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2010 (Nexus, 89).
- Garnham, Nicholas, «The Media and the Public Sphere», in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge/London: MIT Press 1992 (Studies in Contemporary German Social Thought), 359–376.
- Gaudreault, André, *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe: Suivi de Les vues cinématographiques (1907) de Georges Méliès*, hg. von Jacques Malthête, Paris: CNRS 2008.
- Gaudreault, André / Philippe Gauthier, «Les séries culturelles de la conférence-avec-projection et de la projection-avec-boniment: Continuités et ruptures », in: Marta Braun / Charles Keil / Rob King / Paul Moor / Louis Pelletier (Hg.), *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet: Libbey 2012, 233–238.
- Genette, Gérard, *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. / New York: Campus 1989.
- Genette, Gérard, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer / Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (Edition Suhrkamp, 1683).
- Gerber, Adrian, «Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie»: *Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972*, Freiburg: Academic Press Fribourg 2010 (Religion – Politik – Gesellschaft in der Schweiz, 53).
- Gerber, Adrian, «Advertising Asta Nielsen: Traces of Local Trade Rivalry in Zurich and Transnational Circulation», in: Martin Loiperdinger / Uli Jung (Hg.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*, New Barnet: Libbey 2013^a (KINtop Studies in Early Cinema, 2), 162–167.
- Gerber, Adrian, «Sensation im Schundkino!: Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium», in: *AugenBlick*, 56–57 (2013^b), 11–29.
- Gerber, Adrian, «Das Kino während des Ersten Weltkriegs und die Ambivalenzen der Filmpropaganda», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit: Zürich während des Ersten Weltkriegs*, Zürich: Chronos 2014 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 146–157.

- Gerber, Adrian, «Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Grösse!: Ästhetische Überwältigung und Authentisierung als emotionsstiftende Effekte im Aktualitätenfilm des Ersten Weltkriegs», in: Jörg Schweinitz / Daniel Wiegand (Hg.), *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Marburg: Schüren 2016^a (Zürcher Filmstudien, 35), 295–324.
- Gerber, Adrian, «Überwältigendes Spektakel und stilistischer Wandel: Der Aktualitätenfilm im Ersten Weltkrieg», in: Ernst Kieninger / Armin Loacker / Nikolaus Wostry (Hg.), *Archiv der Schaulust: Eine Geschichte des frühen Kinos in der k. u. k. Ära 1896–1918*, Wien: Filmarchiv Austria 2016^b, 342–361.
- Gerber, Adrian / Florian Keller, «Das ist luftig und lustig zu gleicher Zeit: Das Openairkino nördlich der Alpen: Mythen und Fakten», in: Esther Banz / Urs Peter (Hg.), *Sommernachtsraum: Das Freiluftkino auf dem Zürcher Röntgenplatz: Geschichten von Menschen und Filmen im Kreis 5*, Zürich: Limmat 2014, 184–187.
- Gerber, Adrian / Andreas Motschi, *Der Plakatsfund aus dem Kino Radium in Zürich: Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien: Inventar*, hg. von Stadt Zürich / Hochbaudepartement / Amt für Städtebau, Zürich: Archäologie & Denkmalpflege Online-Publikation 2011^a, https://www.stadt-zuerich.ch/content/hbd/de/index/archaeologie_denkmalpflege_u_baugeschichte/publikationen/online-publikationen/2011_gerber_motschi_plakatsfund.html (16.2.2015).
- Gerber, Adrian / Andreas Motschi, «Der Schatz im Dachstock: Ein aussergewöhnlicher Plakatsfund und die Anfänge des Kinos Radium», in: Dieter Jenny (Hg.), *Zur schwarzen Stege, Mühlegasse 5, Zürich: Rotes Mühlerädl, Mühlegasse 3, Zürich: Dokumentation des Totalumbaus von 2008 bis 2011*, Zürich: o. V. 2011^b, 28–35.
- Gerhards, Jürgen / Friedhelm Neidhardt, *Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit, Fragestellungen und Ansätze*, Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin Online-Publikation 1990, <http://www.polsoz.fu-berlin.de/soziologie/arbeitsbereiche/makrosoziologie/mitarbeiter/lehrstuhlinhaber/dateien/GerhardsNeidhardt-1990.pdf> (16.2.2015).
- Gerhards, Jürgen / Friedhelm Neidhardt, «Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit, Fragestellungen und Ansätze», in: Stefan Müller-Doohm / Klaus Neumann-Braun (Hg.), *Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation: Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie*, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1991 (Studien zur Soziologie und Politikwissenschaft), 31–89.
- Gertiser, Anita, «Domestizierung des bewegten Bildes: Vom dokumentarischen Film zum Lehrmedium», in: *Montage/av*, 15, 1 (2006), 58–73.
- Gertiser, Anita, «Schul- und Lehrfilme», in: Yvonne Zimmermann (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011, 384–471.
- Gilgen, Hansjörg / Regula M. Keller, *Sehrräume: Grundrisstypologien von Zuschaueräumen in Schweizer Kinos zwischen 1900 und 1960*, Hochschule für Architektur, Holz und Bau, Burgdorf: unpublizierte Diplomarbeit 2010.
- Ginzburg, Carlo / Carlo Poni, «Was ist Mikrogeschichte?», aus dem Französischen von Peter Schöffler, in: *Geschichtswerkstatt*, 6 (1985), 48–52.
- Giroud, Jean-Charles, «La Première Guerre mondiale et l'affiche Suisse», in: Christophe Vuilleumier (Hg.), *La Suisse et la guerre de 1914–1918: Actes du colloque tenu du 10 au 12 septembre 2014 au Château de Penthes*, Genf: Slatkine 2015, 352–386.
- Goergen, Jeanpaul, «SOLDATEN-LIEDER und ZEICHNENDE HAND: Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz im Auftrag des Auswärtigen Amtes 1917/18», in: *KINtop*, 3 (1994), 129–142.

- Goergen, Jeanpaul, «John Heartfield: Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne», in: *KINtop*, 8 (1999), 169–180.
- Goergen, Jeanpaul, «Wirklichkeitsbilder vom Kriegsschauplatz: Bilder und Nachbilder der Schlacht an der Somme 1916», in: Rainer Rother / Karin Herbst-Messlinger (Hg.), *Der Erste Weltkrieg im Film*, München: Edition Text + Kritik 2009, 28–48.
- Göttlicher, Franz, *Informationsstelle der Reichsregierung: R 705, 1918–1919*, Koblenz: Bundesarchiv Online-Publikation 2005, <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/R705-20775/index.htm?kid=2282287b-6980-40a5-823a-9d09d7518f2f> (16.2.2015).
- Göttlicher, Franz, *Auswärtiges Amt, Teil: Zentralstelle für Auslandsdienst [1912–1923]*, Koblenz: Bundesarchiv Online-Publikation 2011, <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/R901-12421/index.htm> (16.2.2015).
- Gojan, Simone, *Spielstätten der Schweiz: Historisches Handbuch = Scènes de Suisse: Manuel historique = Luoghi teatrali in Svizzera: Manuale storico*, Zürich: Chronos 1998 (Schweizer Theaterjahrbuch, 58).
- Gozillon-Fronsacq, Odile, *Cinéma et Alsace: Stratégies cinématographiques (1896–1939)*, Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma 2003.
- Gramann, Karola / Heide Schlüpmann (Hg.), *Nachtfalter: Asta Nielsen, ihre Filme*, Wien/Frankfurt a. M.: Filmarchiv Austria / Kinothek Asta Nielsen 2009.
- Grierson, Lee, «Audiences: Surveys and Debates», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 45–48.
- Grob, Patrick, *Die Filmproduktionen der Schweizer Armee 1914–1945*, Universität Bern: unpublizierte Lizenziatsarbeit 2002.
- Grupp, Peter, «Voraussetzungen und Praxis deutscher amtlicher Kulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkrieges», in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München/Zürich: Piper 1994, 799–824.
- Grupp, Peter, *Harry Graf Kessler, Eine Biographie*, München: C. H. Beck 1995.
- Guanzini, Catherine / Peter Wegelin, *Kritischer Patriotismus: Neue Helvetische Gesellschaft: 1914–1989 = Patriotisme critique: Nouvelle Société Helvétique: 1914–1989 = Patriottismo critico: Nuova Società Elvetica: 1914–1989*, Bern: Haupt 1989 (Schweizer Heimatbücher, 189).
- Güttinger, Fritz (Hg.), *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).
- Güttinger, Fritz, «Willi Bierbaum», in: ders. (Hg.), *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984^a (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt), 177 f.
- Güttinger, Fritz, «Karl Bleibtreu», in: ders. (Hg.), *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984^b (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt), 207 f.
- Güttinger, Fritz, «Carl Spitteler», in: ders. (Hg.), *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984^c (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt), 335 f.
- Güttinger, Fritz, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984^d (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).
- Guido, Laurent, «Controverse sur l'authenticité: LE PAUVRE VILLAGE, <premier film suisse>», in: Rémy Pithon (Hg.), *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres*, Lausanne: Antipodes/Cinémathèque suisse 2002, 111–120.

- Guido, Laurent / Pierre-Emmanuel Jaques, «Le ciel nous préserve de Feuillade!»: L'accueil critique de Louis Feuillade et du ciné-roman à Genève et Lausanne au début des années vingt», in: *1895, hors-série* (2000), 315–326.
- Guido, Laurent / Pierre-Emmanuel Jaques, «Les débuts de la critique cinématographique à Genève et Lausanne, 1919–1932», in: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien, 4), 221–235.
- Gullace, Nicoletta F., «Sexual Violence and Family Honor: British Propaganda and International Law during the First World War», in: *The American Historical Review*, 102/3 (1997), 714–747.
- Gunning, Tom, «Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‹Ansicht›», aus dem Englischen von Frank Kessler, in: *KINtop*, 4 (1995), 111–121.
- Gunning, Tom, «Cinema of Attractions», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 124–127.
- Gunning, Tom, «The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» [1986], in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, 381–388.
- Guzzi, Sandro, «Die Nation als fixe Idee: Vom schwierigen Umgang der Tessiner Kultur mit den helvetischen Sinnbildern», in: Guy P. Marchal / Aram Mattioli (Hg.), *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität = La Suisse imaginée: Bricolages d'une identité nationale*, Zürich: Chronos 1992 (Clio Lucernensis, 1), 353–368.
- Gysin, Roland, «Die Internierung fremder Militärpersonen im 1. Weltkrieg: Vom Nutzen der Humanität und den Mühen in der Asylpolitik», in: Sébastien Guex / Brigitte Studer / Bernard Degen / Markus Kübler / Edzard Schade / Béatrice Ziegler (Hg.), *Krisen und Stabilisierung: Die Schweiz in der Zwischenkriegszeit*, Zürich: Chronos 1998, 33–46.
- Gysin, Roland, «‹Und wir möchten helfen›: Die Internierung verletzter Soldaten und Offiziere», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit: Zürich während des Ersten Weltkriegs*, Zürich: Chronos 2014 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 109–117.
- Habermas, Jürgen, «Öffentlichkeit, [ein Lexikonartikel]», in: Ernst Fraenkel / Karl Dietrich Bracher (Hg.), *Das Fischer-Lexikon: Bd. 2: Staat und Politik, Neuauflage*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1964 (Fischer Bücherei / Enzyklopädie des Wissens), 220–226.
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 891).
- Hächler, Fredi, *Kino in St. Gallen: Es begann im Gesellenhaus*, St. Gallen: o. V. 2010.
- Hall, Murray G., «Der unbekannte Tausendsassa: Franz Blei und der Etikettenschwindel 1918», in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3/15 (1983), 129–140.
- Halpern, Paul G., *A Naval History of World War I*, 3. Aufl., London: UCL Press 2012.
- Hammond, Michael / Michael Williams, «Goodbye to All That or Business as Usual?: History and Memory of the Great War in British Cinema», in: dies. (Hg.), *British Silent Cinema and the Great War*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2011, 1–16.
- Hampicke, Evelyn, «The Danish Influence: David Oliver and Nordisk in Germany», in: Thomas Elsaesser / Michael Wedel (Hg.), *A Second Life: German Cinema's*

- First Decade*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996 (Film Culture in Transition), 72–78.
- Hansen, Miriam, «Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?», in: *New German Critique*, 29 (1983), 147–184.
- Hansen, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press 1991^a.
- Hansen, Miriam, «Neue Freiheit – alte Muster: Weibliche Zuschauerschaft vor Hollywood», in: Gerhard J. Lischka (Hg.), *Feminismus und Medien*, Bern: Benteli 1991^b (Reihe um 9), 95–129.
- Hansen, Miriam, «Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere», in: Linda Williams (Hg.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1995, 134–152.
- Harmsen, Theodor, *Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink, seine Freunde und sein Werk*, Amsterdam: In de Pelikaan 2009 (Pimander, 17).
- Hauser, Benedikt, «Im Auftrag Woodrow Wilsons in der Schweiz: Vira B. Whitehouses Einsatz in Bern», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 58/2 (2008), 221–228.
- Haver, Gianni, «La censure cantonale vaudoise et la création de la Commission de Contrôle des Films 1917–1935», in: *Revue Historique Vaudoise*, 104 (1996), 55–69.
- Haver, Gianni, «Eidgenössische Zensurpolitik 1913–1945», aus dem Französischen von Gabriele Müller, in: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien, 4), 277–287.
- Haver, Gianni, *Les lueurs de la guerre: Écrans vaudois 1939–1945*, Lausanne: Payot 2003 (Cinéma).
- Haver, Gianni, «Exkurs: Schweizer Dokumentarfilme im Dienste der ›geistigen Landesverteidigung›», aus dem Französischen von Alexandra Schneider, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 3: «Drittes Reich» 1933–1945*, Stuttgart: Reclam 2005, 450–462.
- Haver, Gianni / Pierre-Emmanuel Jaques, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895–1945)*, Lausanne: Antipodes/SHSR 2003.
- Haver, Gianni / Reto Kromer, «Proiezioni per gli italiani in Svizzera (1912–1929)», in: *Quaderni Grigionitaliani*, 65/4 (1996), 368–376.
- Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, London: Macmillan 1981 (Communications and Culture).
- Herber, Rahel, «Zürich bei Kriegsbeginn: Erwartungen, Reaktionen und Folgen», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit: Zürich während des Ersten Weltkriegs*, Zürich: Chronos 2014 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 65–73.
- Hickethier, Knut, «Kino in der Erlebnisgesellschaft: Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax», in: Irmbert Schenk (Hg.), *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren 2000, 150–165.
- Hickethier, Knut, «Die bundesdeutsche Kinoöffentlichkeit in den fünfziger Jahren», in: Frank Furtwängler / Kay Kirchmann / Andreas Schreitmüller / Jan Siebert (Hg.), *Zwischen-Bilanz: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, Konstanz: Online-Publikation 2002, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-8362> (16.2.2015).
- Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2003.

- Hirschfeld, Gerhard, «Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis 1914–1933», in: Rainer Rother / Karin Herbst-Messlinger (Hg.), *Der Erste Weltkrieg im Film*, München: Edition Text + Kritik 2009, 13–27.
- Hirschfeld, Gerhard / Gerd Krumeich, «Wozu eine ‹Kulturgeschichte› des Ersten Weltkriegs?», in: Arnd Bauerkämper / Elise Julien (Hg.), *Durchhalten!: Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, 31–53.
- Hirzel, Fritz, «Ein Mann, ein Werk: Freie Bilder für Zürich: Aus den Anfängen der Kinogeschichte in der Schweiz», in: *Tages-Anzeiger*, 7.3.1990, 11 f.
- Hölkeskamp, Karl-Joachim, *Senatus Populusque Romanus: Die politische Kultur der Republik – Dimensionen und Deutungen*, Stuttgart: Steiner 2004 (Alte Geschichte).
- Hölscher, Lucian, «Öffentlichkeit», in: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart: Klett 1978, 413–467.
- Hofmann, Susi, «Cineastische Ideen auf Eis gelegt: Einst ein gut laufendes Filmtheater: Im Kino Scala in Rüti herrscht heute Funkstille», in: *Zürcher Oberländer/Anzeiger von Uster*, 25.7.1998, 21.
- Hohendahl, Peter Uwe, «Einleitung», in: ders. (Hg.), *Öffentlichkeit – Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, 1–7.
- Holzer, Anton, *Die andere Front: Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, 2. Aufl., Darmstadt: Primus 2007.
- Horne, John / Alan Kramer, *Deutsche Kriegsgreuel 1914: Die umstrittene Wahrheit*, aus dem Englischen von Udo Rennert, Hamburg: Hamburger Edition 2004.
- Hüppauf, Bernd, «Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation», in: *New German Critique*, 59 (1993), 41–76.
- Hüser, Dietmar, «Selbstfindung durch Fremdwahrnehmung in Kriegs- und Nachkriegszeiten: Französische Nation und deutscher Nachbar seit 1870», in: Birgit Aschmann / Michael Salewski (Hg.), *Das Bild ‹des Anderen›: Politische Wahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Steiner 2000, 55–79.
- Im Hof, Ulrich, *Mythos Schweiz: Identität – Nation – Geschichte 1291–1991*, Zürich: Neue Zürcher Zeitung 1991.
- Imhof, Kurt, «Vermessene Öffentlichkeit – Vermessene Forschung?: Vorstellung eines Projekts», in: ders. / Heinz Kleger / Gaetano Romano (Hg.), *Zwischen Konflikt und Konkordanz: Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Vor- und Zwischenkriegszeit*, Zürich: Seismo 1993 (Krise und sozialer Wandel, 1), 11–60.
- Imhof, Kurt, «‹Öffentlichkeit› als historische Kategorie und als Kategorie der Historie», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 46/1 (1996), 3–25.
- Imhof, Kurt, «Öffentlichkeit und Identität», in: Hartmut Kaelble / Martin Kirsch / Alexander Schmidt-Gernig (Hg.), *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. / New York: Campus 2002, 37–56.
- Imhof, Kurt, «Kollektive Aufmerksamkeitslandschaften: Ursprünge und Folgerungen eines Forschungszuganges», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 60/1 (2010^a), 97–120.
- Imhof, Kurt, «‹Wir verdienen keinen Billig-Journalismus›: Kurt Imhof über sein Projekt eines Medien-Observatoriums» [Interview von Rainer Stadler], in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.4.2010^b, 58.
- Isenberg, Michael, «War on Film: The American Cinema and World War I, 1914–1941», in: J. David Slocum (Hg.), *Hollywood and War: The Film Reader*, New York: Routledge 2006 (Routledge Film Readers), 123–136.

- Jäger, Siegfried, «Diskurs und Wissen: Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse», in: Rainer Keller / Andreas Hirsland / Werner Schneider / Willy Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, Bd. 1, 2., akt. und erw. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, 83–114.
- Janser, Andres, «Es kommt der gute Film: Zu den Anfängen der Filmclubs in Zürich», in: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien, 4), 55–69.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «LA FILLE DU CAPITAINE de Jean Brocher (1936), ou comment illustrer les préceptes du Cartel Romand d'Hygiène Sociale et Morale», in: *Revue Historique Vaudoise*, 104 (1996), 81–103.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Cinéma suisse et paysage: Un parcours géographique», in: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien, 4), 211–234.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Le cinéma au service des convictions: Jean Brocher», in: Rémy Pithon (Hg.), *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres*, Lausanne: Antipodes/Cinémathèque suisse 2002, 55–71.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Werben, zeigen oder verbergen?: Zum Tourismusfilm in der Schweiz», aus dem Französischen von Yvonne Zimmermann, in: *Montage/av*, 15/1 (2006), 91–107.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Une diffusion «nationale»? De la circulation d'images locales ou nationales à Lausanne 1896–1914», in: Frank Kessler / Nanna Verhoeff (Hg.), *Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895–1915*, Eastleigh: Libbey 2007, 47–56.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «La publication de *Ciné* et de *Cinémaboulie*, ou de quelques luttes dans le champ de la critique cinématographique genevoise (1926–1929)», in: Alain Boillat / Philipp Brunner / Barbara Flückiger (Hg.), *Kino CH: Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH: Réception, esthétique, histoire*, Marburg: Schüren 2008 (Réseau/Netzwerk Cinema CH), 69–83.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Reise- und Tourismusfilme», aus dem Französischen von Jessica Beer, in: Yvonne Zimmermann (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011, 142–239.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Asta Nielsen in the Cinema Theatres of Lausanne, 1911–1913», in: Martin Loiperdinger / Uli Jung (Hg.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*, New Barnet: Libbey 2013 (KIN-top Studies in Early Cinema, 2), 169–177.
- Jaques, Pierre-Emmanuel / Yvonne Zimmermann, «Dokumentarischer Film in der Schweiz im historischen Überblick (1896–1964)», in: Yvonne Zimmermann (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011, 84–127.
- Jaques, Pierre-Emmanuel, «Cinéma et recherche historique en Suisse», in: *Traverse*, 19/1 (2012), 249–260.
- Jaun, Rudolf, *Preussen vor Augen: Das schweizerische Offizierskorps im militärischen und gesellschaftlichen Wandel des Fin de siècle*, Zürich: Chronos 1999.
- Jaun, Rudolf, «Erziehung, Männlichkeit, Krieg: Überkreuzungen im Denken Ulrich Willes», in: Hans Rudolf Fuhrer / Paul Meinrad Strässle (Hg.), *General Ulrich Wille: Vorbild den einen – Feindbild den anderen*, Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2003, 221–243.

- Jaun, Rudolf, «Meuterei am Gotthard: Die Schweizer Armee zwischen preussisch-deutschem Erziehungsdrill und sozialistischer Skandalisierung», in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014^a, 20–47.
- Jaun, Rudolf, «Militärgewalt und das <revolutionäre> Gravitationszentrum Zürich 1917–1918», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit: Zürich während des Ersten Weltkriegs*, Zürich: Chronos 2014^b (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 185–197.
- Jeismann, Michael, «Propaganda», in: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, 2. Aufl., Paderborn: Schöningh 2014, 198–209.
- Joris, Elisabeth / Beatrice Schumacher, «Helfen macht stark: Dynamik im Wechselspiel von privater Fürsorge und staatlichem Sozialwesen», in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 316–335.
- Joseph, Aude, *Neuchâtel, un canton en images: Filmographie (1900–1950)*, Bd. 1, Haute-riève: Attinger 2008.
- «Joseph Lang: Zürich», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o.S.
- Jost, Hans-Ulrich, *Die reaktionäre Avantgarde: Die Geburt der neuen Rechten in der Schweiz um 1900*, Zürich: Chronos 1992.
- Jost, Hans-Ulrich, «Zum Konzept der Öffentlichkeit in der Geschichte des 19. Jahrhunderts», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 46/1 (1996), 43–59.
- Jost, Hans Ulrich, «Bedrohung und Enge (1914–1945)», in: Beatrix Mesmer (Hg.), *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*, Basel: Schwabe 2004^a, 731–819.
- Jost, Hans Ulrich, «Cinéma et politique en Suisse», in: Gianni Haver (Hg.), *Le cinéma au pas: Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, Lausanne: Antipodes 2004^b (Médias et histoire), 13–23.
- Jung, Uli, «Ästhetischer Wandel: Von der <Lebenden Photographie> zum Filmgenre», in: ders. / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^a, 220–229.
- Jung, Uli, «Aktualitäten und Wochenschauen», in: ders. / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^b, 230–252.
- Jung, Uli, «Kinoreformer: Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke», in: ders. / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^c, 333–340.
- Jung, Uli, «Nicht-fiktionale Langfilme», in: ders. / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^d, 368–380.
- Jung, Uli / Martin Loiperdinger, «Besonderheiten der Mediengeschichte des frühen Films», in: dies. (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^a, 17–20.
- Jung, Uli / Martin Loiperdinger, «Überlieferung nicht-fiktionaler Filme aus der Frühzeit», in: dies. (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^b, 21–25.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Filmpolitische und -wirtschaftliche

- Veränderungen», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^a, 381–385.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Diskussionen zur Ausrichtung des deutschen Filmmarkts zu Kriegsbeginn», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^b, 386–391.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Militärische Filmaufnahmen», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^c, 392–396.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Wochenschauen als Propagandamedium», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^d, 397–405.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Firmengründungen», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^e, 406–415.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Tätigkeit der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft und des Bild- und Film-Amtes», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^f, 416–422.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Ästhetischer Wandel: Dokumentarische Propagandafilme», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^g, 429–453.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Grenzen deutscher Filmpropaganda im In- und Ausland», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005^h, 454–467.
- Jung, Uli / Wolfgang Mühl-Benninghaus, «Die Kulturfilmdebatte von 1914 bis 1920: Die politische und ideologische Dynamik der Ufa-Gründung», in: Uli Jung / Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005ⁱ, 480–486.
- Kaelble, Hartmut / Martin Kirsch / Alexander Schmidt-Gernig, «Zur Entwicklung transnationaler Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert: Eine Einleitung», in: dies. (Hg.), *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. / New York: Campus 2002, 7–33.
- Kaenel, David von, *Du Cinématographe au Cinémascope: L'exploitation cinématographique à Vevey et Montreux*, Vevey: Fondation Vevey, Ville d'Images / Images '02 cinéma Online-Publikation 2002, <http://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema/salles-programmes-publics/introduction.html> (16.2.2015).
- Kaes, Anton, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton / Oxford: Princeton University Press 2009.
- Kanyar Becker, Helena, «Pionierin der Kinderzüge: Mathilde Paravicini (1875–1954)», in: dies. (Hg.), *Vergessene Frauen: Humanitäre Kinderhilfe und offizielle Flüchtlingspolitik 1917–1948*, Basel: Schwabe 2010 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 182), 18–40.
- Kessler, Frank, «Regards en creux: Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels», in: *Réseaux*, 99 (2000), 73–98.

- Kessler, Frank, «Historische Pragmatik», in: *Montage/av*, 11/2 (2002), 104–112.
- Kessler, Frank, «Actualités», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 5f.
- Kessler, Frank, ««Fake» in Early Non-Fiction», in: *KINtop*, 14/15 (2006^b), 87–93.
- Kessler, Frank, «Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in Early Cinema», in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 61–73.
- Kessler, Frank / Eva Warth, «Early Cinema and its Audiences», in: Tim Bergfelder / Erica Carter / Deniz Göktürk (Hg.), *The German Cinema Book*, London: BFI 2002, 121–128.
- Kessler, Harry Graf, *Das Tagebuch 1880–1937: Bd. 6: 1916–1918*, hg. von Günter Riederer, Stuttgart: Klett-Cotta 2006^a (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 50.6).
- Kino Radium (Hg.), *Radium Kurier: Jubiläums Ausgabe*, [Zürich]: o. V. 1977 (archiviert in: CSZH, Filmsituation Zürich, Filmwirtschaft, Kino Radium).
- Kirchheim Eva, «Winterthurer Kinogeschichte», in: *Winterthur Jahrbuch*, 2003, 98–107.
- Kohler, Christoph, *Wozu das Theater?: Zur Entstehungsgeschichte der Theatersubventionen in Zürich (1890–1928)*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.
- Korger, Hans, *Das lebende Bild: Ein Rückblick auf ein halbes Jahrhundert*, Bülach/Zürich: Graf 1940.
- Korte, Helmut, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik: Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Korte, Helmut, «WUNSCHKONZERT (DE 1940): Reconstructing Historical Effects», aus dem Deutschen von Peter Drexler, in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 228–244.
- Kostka, Alexandre, «Sur deux fronts: Harry Kessler et la propagande culturelle allemande en Suisse», in: Jean-Jacques Pollet / Anne-Marie Saint-Gille (Hg.), *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, Arras: Artois Presses Université 1996 (Lettres et civilisations étrangères), 83–108.
- Kozarski, Richard, *The Man You Loved to Hate: Erich Von Stroheim and Hollywood*, Oxford/New York: Oxford University Press 1983.
- Kreimeier, Klaus, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, München/Wien: Hanser 1992.
- Kreimeier, Klaus: *Traum und Exzess: Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien: Zsolnay 2011 (Filmmuseum Zsolnay/Kino).
- Kreis, Georg, «Krisenreaktionen in der französischen Schweiz vor 1914», in: Andreas Ernst / Erich Wigger (Hg.), *Die neue Schweiz?: Eine Gesellschaft zwischen Integration und Polarisierung (1910–1930)*, Zürich: Chronos 1996 (Prozesse und Strukturen), 21–39.
- Kreis, Georg, *Schweizer Postkarten aus dem Ersten Weltkrieg*, Baden: Hier und Jetzt 2013.
- Kreis, Georg, *Insel der unsicheren Geborgenheit: Die Schweiz in den Kriegsjahren 1914–1918*, Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2014 (NZZ Libro).
- Kromer, Reto, «Cinema a Poschiavo negli anni 1913 e 1914», in: *Quaderni Grigionitaliani*, 63/4 (1994), 335–353.
- Krüsi, Melanie, *Das Zensurverbot nach Art. 17 Abs. 2 der Schweizerischen Bundesverfassung*, Zürich: Schulthess 2011 (Zürcher Studien zum öffentlichen Recht, 196).

- Kuert, Simon, «Albert Roth de Markus 1861–1927: Eine Annäherung», in: *Jahrbuch des Oberaargaus*, 41 (1998), 187–212.
- Kupper-Bachthaler, Roland, *Am Anfang war der Kinematograph: Zur frühen Kinogeschichte von Davos*, Basel/Davos: o. V. 2007.
- Kury, Patrick, *Über Fremde reden: Überfremdungsdiskurs und Ausgrenzung in der Schweiz 1900–1945*, Zürich: Chronos 2003 (Veröffentlichungen des Archivs für Zeitgeschichte des Instituts für Geschichte der ETH Zürich, 4).
- Kury, Patrick, «Der Erste Weltkrieg als Wendepunkt in der Ausländerfrage: Von der Freizügigkeit zu Kontrolle und Abwehr», in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / ders. (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 290–313.
- Kusters, Paul, «New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft», in: *Montage/av*, 9/1 (1996), 39–60.
- Kuyper, Eric de, «Le cinéma de la second époque: Le muet des années dix», in: *Cinémathèque*, 1 (1992), 28–36.
- Labhardt, Robert, *Krieg und Krise: Basel 1914–1918*, Basel: Merian 2014 (Beiträge zur Basler Geschichte).
- Länzlinger, Stefan / Thomas Meyer / Martin Lengwiler, *Amriswil: Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Amriswil: Gemeinde Amriswil 1999.
- Länzlinger, Stefan / Thomas Schärer, *Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst: Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz*, hg. vom Schweizerischen Sozialarchiv, Zürich: Chronos 2009.
- Lang, Joseph, «Die Geschichte des Schweizerischen Lichtspieltheaterverbandes seit seiner Gründung bis heute», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o.S.
- Langer, François, *Per artem probam ad Lumen: Les débuts de l'exploitation cinématographique à Lausanne 1896–1930*, Universität Lausanne: unpublizierte Lizentiatsarbeit 1989.
- Lasi, Giovanni, «1911: Tripoli, Beautiful Land of Love ... of War and of Cinema», in: *Il Cinema Ritrovato: Catalogo*, 25 (2011), 22–24.
- Lefebvre, Thierry, «Le «paratexte» du film dans le cinéma des premiers temps: Définitions et hypothèses», in: Jean A. Gili / Michèle Lagny / Michel Maire / Vincent Pinel (Hg.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris: PSN / AFRHC 1995, 203–212.
- Leidinger, Hannes, «Szenen einer Monarchie: Die filmische Repräsentation des Kaiserhauses», in: Ernst Kieninger / Armin Loacker / Nikolaus Wostry (Hg.), *Archiv der Schaulust: Eine Geschichte des frühen Kinos in der k. u. k. Ära 1896–1918*, Wien: Filmarchiv Austria 2016^a, 196–213.
- Leidinger, Hannes, «Feldzug an die Medienfront: Das Kino und der Erste Weltkrieg», in: Ernst Kieninger / Armin Loacker / Nikolaus Wostry (Hg.), *Archiv der Schaulust: Eine Geschichte des frühen Kinos in der k. u. k. Ära 1896–1918*, Wien: Filmarchiv Austria 2016^b, 314–327.
- Lenk, Sabine, «Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung», in: Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus Ulbricht, (Hg.), *Handbuch zur «Völkischen Bewegung» 1871–1918*, München/New Providence/London/Prag: Saur 1996, 797–805.
- Lenk, Sabine, «Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich», in: *KINtop*, 6 (1997), 51–66.

- Lento, Mattia, «Asta Nielsen in Zurich: Film Exhibition and Reviews», in: Martin Loiperdinger / Uli Jung (Hg.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*, New Barnet: Libbey 2013 (KINtop Studies in Early Cinema, 2), 153–161.
- Lento, Mattia, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa: Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, Universität Zürich / Universität Mailand: elektronisch publizierte Dissertation 2014, <https://air.unimi.it/handle/2434/233079> (1.12.2015).
- Lewinsky, Mariann, «Schweizer National-Cinema Leuzinger, Rapperswil (SG): Aktualitätsfilmproduktion und regionale Kinogeschichte der Zentral- und Ostschweiz 1896–1945», in: *KINtop*, 9 (2000), 63–82.
- Lewinsky Sträuli, Mariann, «Der Jahrmarkts-Kinematograph als Erfolgsmodell: Historiographische Beiträge aus der Nordostschweiz», in: Corinna Müller / Harro Segeberg (Hg.), *Kinoöffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Marburg: Schüren 2008, 246–265.
- Lewinsky, Mariann, «Schöne Schmetterlinge und keine Butterfly: Japan, Japonaiserie und Japonismus in der Filmproduktion der Firma Pathé Frères, Frankreich 1900–1918», in: Kayo Adachi-Rabe / Andreas Becker / Florian Mundhenke (Hg.), *Japan – Europa: Wechselwirkungen zwischen den Kulturen im Film und den darstellenden Künsten*, Darmstadt: Büchner 2010 (Büchner Medien), 61–79.
- [Lewinsky] Sträuli, Mariann / Adrian Schärer, ««Die weisse Leinwand, wo alles lebendig ist»: Zur Wädenswiler Kinogeschichte», in: *Jahrbuch der Stadt Wädenswil*, 2003, 53–69.
- Lindner-Wirsching, Almut, «Patrioten im Pool: Deutsche und französische Kriegsberichterstatteer im Ersten Weltkrieg», in: Ute Daniel (Hg.), *Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, 113–140.
- Loiperdinger, Martin, «Der frühe Kino der Kaiserzeit: Wilhelm II. und die «Flegeljahre» des Films», in: Uli Jung (Hg.), *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993 (Filmgeschichte international, 1), 21–50.
- Loiperdinger, Martin, «BUFA and the Production and Reception of Films on the German Handelskrieg», in: Roger Smither (Hg.), *First World War U-Boat: A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films DER MAGISCHE GÜRTEL and THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U 35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN*, London: Lloyd's Register of Shipping / Imperial War Museum 2000, 133–147.
- Loiperdinger, Martin, «Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg», in: Ursula von Keitz / Kay Hoffmann (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*, Marburg: Schüren 2001, 71–79.
- Loiperdinger, Martin, «Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins», in: Uli Jung / ders. (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918*, Stuttgart: Reclam 2005, 121–147.
- Loiperdinger, Martin, «THE BATTLE OF THE SOMME», in: Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hg.), *Filmgenres: Kriegsfilm*, Stuttgart: Reclam 2006, 31–37.
- Loiperdinger, Martin, «Monopolfilm, Publikum und Starsystem: Asta Nielsen in ABGRÜNDE – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11», in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino –*

- Zuschauer: *Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 193–212.
- Loiperdinger, Martin, «Screen History – Medienkulturen der Projektion um 1900», in: *Augenblick*, 52 (2012), 55–66.
- Loiperdinger, Martin, «Die Duse der Kino-Kunst: Asta Nielsen's Berlin Made Brand», in: ders. / Uli Jung (Hg.), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914*, New Barnet: Libbey 2013 (KINtop Studies in Early Cinema, 2), 93–112.
- Longerich Peter, *Propagandisten im Krieg: Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop*, München: Oldenbourg 1987 (Studien zur Zeitgeschichte, 33).
- Lowry, Stephen, *Pathos und Politik: Ideologie im Spielfilm des Nationalsozialismus*, Tübingen: Niemayer 1991 (Medien in Forschung + Unterricht/Serie A, 31).
- Lowry, Stephen, «Film – Wahrnehmung – Subjekt: Theorien des Filmzuschauers», in: *Montage/av*, 1/1 (1992), 113–128.
- Lowry, Stephen, «Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich: Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life», in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 213–227.
- Luhmann, Niklas, *Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Geführungen einstellen?*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.
- Maase, Kaspar, «Einleitung: Schund und Schönheit: Ordnungen des Vergnügens», in: ders. / Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900*, Köln: Böhlau 2001 (Alltag & Kultur, 8), 9–28.
- Maase, Kaspar, *Die Kinder der Massenkultur: Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*, Frankfurt a. M.: Campus 2012.
- Mackenzie, Scott, *Screening Quebec: Quebecois Moving Images, National Identity, and the Public Sphere*, Manchester/New York: Manchester University Press 2004.
- Mächler, Franz, «Als in Rorschach die Bilder laufen lernten: Aus einem Gemüseladen an der Rorschacher Hauptstrasse entstand das erste permanente Kino der Schweiz», in: *Rorschacher Neujahrblatt*, 81 (1991), 49–53.
- Maletzke, Gerhard, «Propaganda: Eine begriffskritische Analyse», in: *Publizistik*, 17/2 (1972), 153–164.
- Maltby, Richard, «New Cinema Histories», in: ders. / Daniel Biltereyst / Philippe Meers (Hg.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Malden: Wiley-Blackwell 2011, 3–40.
- Manning, Martin J. / Herbert Romerstein, *Historical Dictionary of American Propaganda*, Westport: Greenwood 2004.
- Manz, Hanspeter, «Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz», in: *Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft* (Hg.), *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich, 1918–1968*, Zürich: Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft 1968, 29–76.
- Martinoli, Simona, «Cinematografi ticinesi: Appunti per una riscoperta architettonica», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 47/3 (1996), 280–289.
- Mason, John Brown, «German Prisoners of War in the United States», in: *The American Journal of International Law*, 39/2 (1945), 198–215.
- Mattioli, Aram, «Entgrenzte Kriegsgewalt: Der italienische Giftgaseinsatz in Abessinien 1935–1936», in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 51/3 (2003), 311–338.

- McKernan, Luke, «Newsreels», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 477 f.
- Meers, Philippe / Daniel Biltereyst / Lies Van de Vijver, «Memories, Movies, and Cinema-Going: An Oral History Project on Film Culture in Flanders (Belgium)», in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 319–337.
- Meier, Peter, «Die Lücken schliessen: Zum (Zu-)Stand der Schweizer Mediengeschichte: Eine synoptische Bestandesaufnahme», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 60/1 (2010), 4–12.
- Meier-Kern, Paul, *Verbrecherschule oder Kulturfaktor?: Kino und Film in Basel 1896–1916*, Basel: Helbing & Lichtenhahn 1993 (Neujahrsblatt/Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, 171).
- Menrath, Manuel, *Exotische Soldaten und ehrbare Töchter: Triengen 1940 – afrikanische Spahis in der Schweiz*, Zürich: Orell Füssli 2010.
- Messerli, Alfred, ««Die Befriedigung der Schaulust zu regulieren»: Protokoll über den Streit um den zweiten Kinematographen in der Gemeinde Oerlikon bei Zürich», in: *Cinema*, 34 (1988), 72–81.
- Metz, Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris: Union Générale d'Éditions 1977 (Série Esthétique, 10/18, 1134).
- Metz, Peter, «Chronologien zu den Kinos in Graubünden», in: *Bündner Jahrbuch*, 57 (2015), 28–39.
- Meusy, Jean-Jacques, «AGC», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005^a, 21.
- Meusy, Jean-Jacques, «France: Sales, Rentals and Exhibition», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005^b, 252–255.
- Meyer, Birgit, ««Praise the Lord»: Popular Cinema and Pentecostalist Style in Ghana's New Public Sphere», in: *American Ethnologist*, 31/1 (2004), 92–110.
- Modisane, Litheko, «Movie-ng the Public Sphere: The Public Life of a South African Film», in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 30/1 (2010), 133–146.
- Moeschler, Olivier, «La censure cinématographique fédérale en Suisse, 1939 à 1945, Notes sur un objet censuré», in: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien, 4), 265–275.
- «Monopole Pathé Films S.A. Genève», in: Film-Press-Service (Hg.), *Annuaire de la cinématographie suisse 1938 = Jahrbuch der Schweizer Filmindustrie 1938*, Genf: Film-Press-Service 1938, o.S.
- Montant, Jean-Claude, *La propagande extérieure de la France pendant la Première Guerre mondiale: L'exemple de quelques pays neutres européens*, Lille: ANRT 1988 (publiziert auf Mikrofiche).
- Montant, Jean-Claude, «Émile Haguenin, un «homme d'influence» en Suisse pendant la Grand Guerre», in: Jean-Jacques Pollet / Anne-Marie Saint-Gille (Hg.), *Écritures franco-allemandes de la Grande Guerre*, Arras: Artois Presses Université 1996 (Lettres et civilisations étrangères), 109–125.
- Moos, Carlo, «Schweizer Neutralität(en) zur Zeit des Ersten Weltkriegs: Von der schwierigen Umsetzung eines umstrittenen Konzepts», in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse*

- Krieg, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 214–239.
- Mordasini, Stefano, *La nascita e lo sviluppo dell'esercizio cinematografico in Ticino (1896–1946)*, Universität Freiburg: unpublizierte Lizenziatsarbeit 1999.
- Mordasini, Stefano, «La naissance et le développement de l'exploitation cinématographique dans le Tessin (1896–1946)», in: Vinzenz Hediger / Jan Sahli / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.), *Home Stories: Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz = Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren 2001 (Zürcher Filmstudien, 4), 71–79.
- Mordasini, Stefano, «Les «oratori» tessinois et l'exploitation du cinéma par l'église (1905–1945)», in: Hans-Jörg Gilomen / Beatrice Schumacher / Laurent Tissot (Hg.), *Freizeit und Vergnügen vom 14. bis 20. Jahrhundert = Temps libre et loisirs du 14e au 20e siècle*, Zürich: Chronos 2005 (Schweizerische Gesellschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte = Société Suisse d'histoire économique et sociale, 20), 313–326.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung: Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus 2004.
- Müller, Corinna, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.
- Müller, Corinna, «Frühes Hamburger Kinderkino: Aspekte der Konstituierung einer jugendlichen Kinderöffentlichkeit», in: Werner Faulstich / Knut Hickethier (Hg.), *Öffentlichkeit im Wandel: Neue Beiträge zur Begriffsklärung*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag 2000 (IfAM-Arbeitsberichte, 18), 118–131.
- Müller, Corinna, «Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter», in: Kaspar Maase / Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900*, Köln: Böhlau 2001 (Alltag & Kultur, 8), 62–91.
- Müller, Corinna, «Kinoöffentlichkeit in Hamburg um 1913», in: dies. / Harro Segeberg (Hg.), *Kinoöffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Marburg: Schüren 2008, 105–125.
- Müller, Corinna / Harro Segeberg, ««Öffentlichkeit» und «Kinoöffentlichkeit»: Zum Hamburger Forschungsprogramm», in: dies. (Hg.), *Kinoöffentlichkeit (1895–1920): Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Marburg: Schüren 2008, 7–30.
- Müller, Corinna / Harro Segeberg, «Kino-Öffentlichkeit: Vom Umbruch der Medien zum Umbruch von Medienöffentlichkeiten», in: Daniel Müller / Annemone Ligensa / Peter Gendolla (Hg.), *Leitmedien: Konzepte – Relevanz – Geschichte*, Bielefeld: Transcript 2009 (Medienumbrüche, 31), 113–126.
- Münkler, Herfried, *Der Grosse Krieg: Die Welt 1914 bis 1918*, Berlin: Rowohlt 2013.
- Musser, Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York: Scribner 1990 (History of the American Cinema, 1).
- Neeser, Caroline, «Une histoire du cinéma à l'échelle du canton: Le cas neuchâtelais: Chronique d'une recherche sur les origines», in: *Equinoxe* (Lausanne), 7 (1992), 29–44.
- Neeser, Caroline, «Neuchâtel: Aux premiers temps du cinéma», in: *Nouvelle Revue Neuchâteloise*, 35 (1992) und 37 (1993), 1–48 und 1–54.
- Negt, Oskar / Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Neumann, Peter, «Im patriotischen Dienst: FÜSILIER WIPF als Film der Geistigen Landesverteidigung», in: Konrad J. Kuhn / Béatrice Ziegler (Hg.), *Der vergessene*

- Krieg: *Spuren und Traditionen zur Schweiz im Ersten Weltkrieg*, Baden: Hier und Jetzt 2014, 233–246.
- Odin, Roger, «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», in: *Iris*, 1/1 (1983), 67–81.
- Odin, Roger, «For a Semio-Pragmatics of Film», aus dem Französischen von Claudine Tourniaire, in: Warren Buckland (Hg.), *The Film Spectator from Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1995 (Film Culture in Transition), 213–226.
- Odin, Roger, *De la fiction*, Brüssel: DeBoeck 2000 (Arts et cinéma).
- Odin, Roger, «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen: Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz», aus dem Französischen von Barbara Herberschärer, in: *Montage/av*, 11/2 (2002), 42–57.
- Odin, Roger, «Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach», aus dem Französischen von Grace An, in: Karen L. Ishizuka / Patricia R. Zimmermann (Hg.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2008, 255–271.
- Odin, Roger, *Les espaces de communication: Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble 2011 (Communication en plus).
- Oettermann, Stephan, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M.: Syndikat 1980.
- Ortner, M. Christian, *Sturmtruppen: Österreichisch-ungarische Sturmformationen und Jagdkommandos im Ersten Weltkrieg: Kampfverfahren, Organisation, Uniformierung und Ausrüstung*, Wien: Militaria 2005.
- Ostermann, Patrick, *Duell der Diplomaten: Die Propaganda der Mittelmächte und ihrer Gegner in Italien während des Ersten Weltkrieges*, Weimar: VDG 2000.
- Paech, Anne, «Zirkuskinematographen: Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos», in: *KINtop*, 9 (2000), 83–89.
- Paech, Anne, *Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896–1914)*, Online-Publikation 2010, <http://www.anne-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/Konstanzer-Kinogeschichte.pdf> (16.2.2015).
- Paech, Anne / Joachim Paech, *Menschen im Kino: Film und Literatur erzählen*, Stuttgart: Metzler 2000.
- Palmieri, Daniel / Isabelle Dumaret, «Cinéma à Carouge», in: ders. (Hg.), *Dictionnaire carougeois: Musique, théâtre et cinéma à Carouge*, Carouge: Ville de Carouge 1994, 31–34.
- Pesenti Campagnoni, Sarah, *WWI la guerra sepolta: I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Turin: Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Torino 2013 (Fondo di studi Parini-Chirio / Terza serie, Arti, 2).
- Piasio, William, «Les pionniers du cinéma biennois 1897–1930», in: *Bieler Jahrbuch = Annales Biennoises*, 1991, 20–32.
- Pithon, Rémy, «Alpes et identité nationale dans le cinéma suisse: De LA CROIX DU CERVIN à ZWISCHEN UNS DIE BERGE», in: Guy P. Marchal / Aram Mattioli (Hg.), *Erfundene Schweiz: Konstruktionen nationaler Identität = La Suisse imaginée: Bricolages d'une identité nationale*, Zürich: Chronos 1992 (Clio Lucernensis, 1), 217–234.
- Pithon, Rémy, «Le Bergfilm ou l'obsession alpine», in: ders. (Hg.), *Cinéma suisse muet: Lumières et ombres*, Lausanne: Antipodes/Cinémathèque suisse 2002, 41–54.
- Plantinga, Carl, «Spectatorship», in: Paisley Livingston / ders. (Hg.), *The Routledge*

- Companion to Philosophy and Film*, London: Routledge 2009 (Routledge Philosophy Companions), 249–259.
- Plener, Peter, «Als die Bilder in den Krieg zu laufen lernten: Die Rolle des Films im Medienverbund des Kriegspressequartiers 1914–1918», in: Ernst Kieninger / Armin Loacker / Nikolaus Wostry (Hg.), *Archiv der Schaulust: Eine Geschichte des frühen Kinos in der k. u. k. Ära 1896–1918*, Wien: Filmarchiv Austria 2016, 362–377.
- Plessen, Marie-Louise von, «Der gebannte Augenblick: Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts», in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Seh-Sucht: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 1993, 12–19.
- Portalès, Guy de, *Correspondances: Bd. 1: 1909–1918*, hg. von Doris Jakubec / Annelise Delacrétaz / Renaud Bouvier, Genf: Slatkine 2006.
- Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press 1987.
- Prodoliet, Ernest, *Die Filmpresse in der Schweiz: Bibliographie und Texte*, Freiburg: Universitätsverlag 1975 (Öffentliche soziale Kommunikation, 9).
- Puenzieux, Dominique / Brigitte Ruckstuhl, *Medizin, Moral und Sexualität: Die Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten Syphilis und Gonorrhöe in Zürich 1870–1920*, Zürich: Chronos 1994.
- Quaresima, Leonardo: ««Geil und gähnend»: Der Schriftsteller als Filmzuschauer» in: Irmbert Schenk (Hg.), *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren 2000, 55–67.
- Ramsaye, Terry, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925*, New York: Simon & Schuster 1926.
- Rapp, Dean, «The British Salvation Army, the Early Film Industry and Urban Working-Class Adolescents, 1897–1918», in: *Twentieth Century British History*, 7/2 (1996), 157–188.
- Reeves, Nicholas, *Official British Film Propaganda during the First World War*, London: Croom Helm 1986.
- Reeves, Nicholas, «The Power of Film Propaganda – Myth or Reality?», in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13/2 (1993), 181–201.
- Requate, Jörg, «Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse», in: *Geschichte und Gesellschaft*, 25/1 (1999), 5–32.
- Riederer, Günter, «Einleitung: Zwischen Fronteinsatz, Propagandakrieg und Diplomatie – Harry Graf Kessler und sein Tagebuch in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkriegs (1916–1918)», in: Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880–1937: Bd. 6: 1916–1918*, hg. von Günter Riederer, Stuttgart: Klett-Cotta 2006 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 50.6), 9–66.
- Riess, Curt / Esther Scheidegger, *Café Odeon*, 2. überarb. und erw. Aufl., Zürich: Europa 2010.
- Risius, Gordon / Michael A. Meyer, «La protection des prisonniers de guerre contre les insultes et la curiosité publique», in: *Revue Internationale de la Croix-Rouge*, 75/802 (1993), 310–322.
- Romagosa, Jaime, «Des Films wechselnde Berner Adressen: Von Fischers Salon-Kinematograph zum Cinématte: Eine kleine Geschichte der Berner Kinospielestätten zwischen 1896 und 1995», in: *Der Kleine Bund*, 21.10.1995, 1–3.
- Romano, Gaetano, «Zeiten und Zeitenwandel: Vorbereitende Bemerkungen zu

- den Beiträgen», in: Kurt Imhof / Heinz Kleger / ders. (Hg.), *Zwischen Konflikt und Konkordanz: Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Vor- und Zwischenkriegszeit*, Zürich: Seismo 1993 (Krise und sozialer Wandel, 1), 3–10.
- Ross, Corey, *Media and the Making of Modern Germany: Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford: Oxford University Press 2008.
- Rosset, Henry, *La censure cinématographique en Suisse*, Lausanne: o. V. 1979.
- Rossfeld, Roman, «Rechte hat nur, wer Kraft hat»: Anmerkungen zur Schweizer Wirtschaft im Ersten Weltkrieg», in: ders. / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014, 144–171.
- Rothe, Friedrich, *Harry Graf Kessler: Biographie*, München: Siedler 2008.
- Rother, Rainer, «BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME: Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda», in: *KINtop*, 4 (1995), 123–142.
- Rother, Rainer, «Vom Feinde lernen: Deutsche Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg», in: Thomas Elsaesser / Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: Zwischen Tradition und Moderne*, München: Edition Text + Kritik 2002, 120–130.
- Ruchti, Jacob, *Geschichte der Schweiz während des Weltkrieges 1914–1919: Bd. 1: Politischer Teil*, Bern: Haupt 1928.
- Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma: Bd. 3/2: Le cinéma devient un art (1909–1920): La Première Guerre mondiale*, Paris: Denoël 1952.
- Salmon, Stéphanie, *Pathé: À la conquête du cinéma: 1896–1929*, Paris: Tallandier 2014.
- Sandberg, Mark B., «Multiple-Reel / Feature Films: Europe», in: Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon/New York: Routledge 2005, 452–456.
- Saunders, Thomas J., «German Diplomacy and the War Film in the 1920s», in: Karel Dibbets / Bert Hogenkamp (Hg.), *Film and the First World War*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, 213–222.
- Schenk, Irmbert / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann, «Vom idealen Zuschauer zur sozialen Praxis der Rezeption: Eine Einleitung», in: dies. (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 9–16.
- Schieder, Wolfgang / Christof Dipper, «Propaganda», in: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart: Klett 1984, 69–112.
- Schlüpmann, Heide, *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1990.
- Schmid, Regula, «En témoignage: Die Denkmäler zum Ersten Weltkrieg im Kanton Zürich», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / dies. (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit: Zürich während des Ersten Weltkriegs*, Zürich: Chronos 2014 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 223–236.
- Schmitt, Anne, *Belehrung – Propaganda – Vertrauensarbeit: Zum Wandel amtlicher Kommunikationspolitik in Deutschland 1914–1918*, Essen: Klartext 2006.
- Schmitt, Carl, *Die Militärzeit 1915 bis 1919*, hg. von Ernst Hüsmert / Gerd Giesler, Berlin: Akademie Verlag 2005.
- Schneider, Esther, *Die Kinotheater in Baden (AG): Ein Beitrag zur Kinogeschichte der Stummfilmzeit*, Universität Zürich: unpublizierte Lizentiatsarbeit 1986.
- Schnetzer, Dominik, *Bergbild und Geistige Landesverteidigung: Die visuelle Inszenie-*

- rung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz, Zürich: Chronos 2009.
- Schoeni, Céline, «Sur le front des sexes: Les infirmières dans l'icôneographie guerrière», in: François Vallotton / Philippe Kaenel (Hg.), *Les images en guerre (1914–1945): De la Suisse à l'Europe*, Lausanne: Antipodes 2008 (Médias et histoire), 91–108.
- Schriber, Margrit, *Das zweitbeste Glück*, München: Nagel & Kimche 2011.
- Schubert, Peter, *Die Tätigkeit des k. u. k. Militärattachés in Bern während des Ersten Weltkrieges*, Osnabrück: Biblio 1980.
- Schwartz, Vanessa R., «Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris», in: Leo Charney / dies. (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1995, 297–319.
- Schwegler, Ernst W., «50 Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft 1918–1968», in: Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft (Hg.), *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich, 1918–1968*, Zürich: Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft 1968, 13–28.
- Schweinitz, Jörg (Hg.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam 1992 (Reclam-Bibliothek, 1432).
- Schweinitz, Jörg, «Vorwort», in: ders. (Hg.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam 1992^a (Reclam-Bibliothek, 1432), 5–12.
- Schweinitz, Jörg, «Die Literaten und der ›Kulturfaktor‹ Kino», in: ders. (Hg.), *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam 1992^b (Reclam-Bibliothek, 1432), 145–152.
- Schwitler, Oswald, *Hot Spots on the Swiss Border (1914–1918)*, An Unfortunate Region Online-Publikation 2003, <http://www.unfortunate-region.org> (16.2.2015).
- Segeberg, Harro, *Affektgesteuertes Wissen: Oder: Was wissen Film-Zuschauer?*, Berlin: Gesellschaft für Medienwissenschaft Online-Publikation 2008, http://redax.gfmedienwissenschaft.de/webcontent/files/2008-abstracts/Segeberg_AffektgesteuertesWissen_GfM2008.pdf (16.2.2015).
- Segeberg, Harro, «Einleitung», in: *Hamburger Hefte zur Medienkultur*, 11 (2009), 7–11.
- Segeberg, Harro / Simon Klingler, «Durchfluss eines Filmkontinents»: *Fallstudien zur Geschichte der NS-Medienmetropole Hamburg*, München: Edition Text + Kritik, erscheint 2017.
- Segesser, Daniel Marc, «Nicht kriegführend, aber doch Teil eines globalen Krieges: Perspektiven auf transnationale Verflechtungen der Schweiz im Ersten Weltkrieg», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 63/3 (2013), 364–381.
- Shail, Andrew, «Cinema's Second Birth», in: *Early Popular Visual Culture*, 11/2 (2013), 97–99.
- Simčić, Miro, *Die Schlachten am Isonzo: 888 Tage Krieg im Karst in Fotos, Karten und Berichten*, Graz/Stuttgart: Stocker 2003.
- Singer, Ben, «Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism», in: Leo Charney / Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1995, 72–99.
- Smither, Roger, «‹A Wonderful Idea of the Fighting›: The Question of Fakes in THE BATTLE OF THE SOMME», in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13/2 (1993), 149–168.
- Smither, Roger, «DER MAGISCHE GÜRTEL in Allied Hands», in: ders. (Hg.), *First World War U-Boat: A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films DER MAGISCHE GÜRTEL and THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U 35) OPERATING IN*

- THE MEDITERRANEAN, London: Lloyd's Register of Shipping / Imperial War Museum 2000, 149–159.
- Sösemann, Bernd, ««Pardon wird nicht gegeben!»: Staatliche Zensur und Presse-Öffentlichkeit zur «Hunnen-Rede»», in: Mechthild Leutner / Klaus Mühlhahn (Hg.), *Kolonialkrieg in China: Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, Berlin: Links 2007, 118–123.
- Sontag, Susan, «Anmerkungen zu «Camp»» [1964], in: dies., *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*, aus dem Englischen von Mark W. Rien, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1991 (Fischer Taschenbuch, 6484), 322–341.
- Sorg-Keller, Susanne, «Einst Existenz, heute Nebenerwerb: Von den Anfängen des Kinos im Zürcher Oberland», in: *Heimatspiegel* (Wetzikon), 1985/8, 57–63.
- Sorlin, Pierre, «War and Cinema: Interpreting the Relationship», in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14/4 (1994), 357–366.
- Spahn, Paul Emil, *Die Filmtheater in der Schweiz*, Immensee: Calendaria 1942.
- Specker, Louis, *Rorschach im 19. Jahrhundert: Einblicke in die Zeit des grossen Umbruchs*, Rorschach: Löpfe-Benz 1999.
- Spinnler, Heinz, «Kino Radium: Als die Bilder laufen lernten», in: *Volksstimme* (Sissach), 29.7.2011, 18.
- Stadelmann, Jürg, *Umgang mit Fremden in bedrängter Zeit: Schweizerische Flüchtlingspolitik 1940–1945 und ihre Beurteilung bis heute*, Zürich: Orell Füssli 1998 (Orell-Füssli-Zeitgeschichte).
- Staiger, Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1995.
- Staiger, Janet, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York: New York University Press 2000.
- Staiger, Janet, «Writing the History of American Film Reception», in: Richard Maltby (Hg.), *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford: Blackwell 2001, 19–32.
- Staiger, Janet, «The Centrality of Affect in Reception Studies», in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 85–98.
- Steinemann, Eugen, «Kinotheater und Kinobesuch in Zürich», in: *Zürcher Statistische Nachrichten*, 13/2 (1936), 115–122.
- Steuer, Kenneth, *Pursuit of an «Unparalleled Opportunity»: The American YMCA and Prisoner-of-War Diplomacy among the Central Power Nations during World War I, 1914–1923*, New York: Columbia University Press Online-Publikation 2009 (Gutenberg e Series), <http://www.gutenberg-e.org/steuer/gutehelp.html> (16.2.2015).
- Steuer, Kenneth, «German Propaganda and Prisoners-of-War in World War I», in: Troy R. E. Paddock (Hg.), *World War I and Propaganda*, Leiden/Boston: Brill 2014 (History of Warfare, 94), 155–180.
- Stiasny, Philipp, *Das Kino und der Krieg: Deutschland 1914–1929*, München: Edition Text + Kritik 2009 (Forschungen zu Film- und Medienwissenschaft).
- Stokes, Melvyn / Raphaëlle Costa de Beaugard, «Zur Rezeption amerikanischer Filme in Frankreich, 1910–20», aus dem Englischen von Veronika Rall, in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 354–374.
- Straumann, Tobias, «Zürcher Grossunternehmen im Ersten Weltkrieg», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit:*

- Zürich während des Ersten Weltkriegs, Zürich: Chronos 2014 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 29–35.
- Studer, Daniel, «Rorschach», in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), *Montreux, Neuchâtel, Olten, Rorschach*, Zürich: Orell Füssli 2000 (INSA 1850–1920, 7).
- «THE SUBMARINE EYE», in: Patricia King Hanson / Alan Gevinson (Hg.), *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1911–1920*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1988, 897.
- Thali, Irene, ««Nur erstklassige, dezente Programme»: 100 Jahre Kinogeschichte dank der Familie Corti», in: *Jungfrau Zeitung*, 11.4.2012, 13.
- Thompson, Kristin, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*, London: British Film Institute 1985.
- Thompson, Kristin / David Bordwell, *Film History: An Introduction*, 2. Aufl., Boston: McGraw-Hill 2003.
- Thorsen, Isak, ««Nordisk Films Kompagni Will Now Become the Biggest in the World»», in: *Film History*, 22/4 (2010), 463–478.
- Tortajada, Maria, «Comment échapper au paysage narcissique?: Déconstruction d'un stéréotype identitaire», in: Alain Boillat / Philipp Brunner / Barbara Flückiger (Hg.), *Kino CH: Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH: Réception, esthétique, histoire*, Marburg: Schüren 2008 (Réseau/Netzwerk Cinema CH), 115–126.
- Trechsel, Max, «Die Liebestätigkeit der Schweiz», in: Jacob Ruchti, *Geschichte der Schweiz während des Weltkrieges 1914–1919: Bd. 2: Kriegswirtschaft und Kulturelles*, Bern: Haupt 1930, 375–463.
- Tröhler, Margrit, *Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007 (Zürcher Filmstudien, 15).
- Tröhler, Margrit, «Filme, die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films», in: Irmbert Schenk / dies. / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 116–134.
- Tröhler, Margrit / Julia Zutavern, «Stadtkritik und Erinnerungspolitik: Zum Verhältnis von Film und sozialer Bewegung», in: Thomas Hengartner / Anna Schindler (Hg.), *Wachstumsschmerzen: Gesellschaftliche Herausforderungen der Stadtentwicklung und ihre Bedeutung für Zürich*, Zürich: Seismo 2014, 139–167.
- Turner, Graeme, «Film and Cultural Studies», in: James Donald / Michael Renov (Hg.), *The Sage Handbook of Film Studies*, London: Sage 2008, 270–283.
- Turvey, Gerry, «Frederick Burlingham: Exploration, Mountaineering and the Origins of Swiss Documentary Cinema», in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27/2 (2007), 167–191.
- Uhlmann, Matthias, *Die Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945: Etablierung, Praxis, Entscheide*, Universität Zürich: unpublizierte Lizenziatsarbeit 2009.
- Uhlmann, Matthias, «Ideologieproduktion und Mikrohistorie: Sergej M. Eisensteins BRONENOSEC POTEMKIN und OKTJABR als Zürcher Zensurfälle», in: Katharina Klung / Susie Trenka / Geesa Tuch (Hg.), *Film- und Fernsichten: Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, 24), 382–393.

- Uhlmann, Matthias, *Die Filmzensur im Kanton Zürich*, Universität Zürich: Dissertation, erscheint 2018.
- Urner, Klaus, *Die Deutschen in der Schweiz: Von den Anfängen der Kolonienbildung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*, Frauenfeld: Huber 1976.
- Utz, Peter, «Die Katastrophe im Blick: Literarische Betrachtungen zur Schweiz auf der Zuschauerbank», in: Elio Pellin / Ulrich Weber (Hg.), «*Wir stehen da, gefesselte Betrachter*»: *Theater und Gesellschaft*, Göttingen/Zürich: Wallstein/Chronos 2010 (Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2), 15–37.
- Utz, Peter, «Hinhören auf den fernen Donner: Schweizer Literatur im Ersten Weltkrieg», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.10.2014, 67 f.
- Véray, Laurent, «Cinéma d'actualité et institution militaire en France de 1914 à 1918», in: Jean A. Gili / Michèle Lagny / Michel Maire / Vincent Pinel (Hg.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris: PSN / AFRHC 1995^a, 87–103
- Véray, Laurent, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris: SIRPA / AFRHC 1995^b.
- Véray, Laurent, «La mise en spectacle de la guerre (1914–1918)», in: *Cinémathèque*, 16 (1999), 116–130.
- Véray, Laurent, *La Grande Guerre au cinéma: De la gloire à la mémoire*, Paris: Ramsay 2008 (Ramsay cinéma).
- Vernet, Marc, «Vite, mette en scène un génocide: THE DESPOILER, de Reginald Barker (1915)», in: *Écrire l'Histoire*, 12 (2013), 65–74.
- Vuilleumier, Marc, *Flüchtlinge und Immigranten in der Schweiz: Ein historischer Überblick*, aus dem Französischen von Margrit von Dach, Zürich: Pro Helvetia 1992 (Information/Geschichte).
- Walti, Sandra / Tina Schmid (Hg.), *Rex, Roxy, Royal: Eine Reise durch die Schweizer Kinolandschaft*, Basel: Merian 2016.
- Wedel, Michael, «Frühes Kino und modernes Leben», in: *KINtop*, 14–15 (2006), 191–197.
- Wedel, Michael, *Kolportage, Kitsch und Können: Das Kino des Richard Eichberg*, Berlin: CineGraph Babelsberg 2007 (Filmblatt-Schriften: Beiträge zur Filmgeschichte, 5).
- Weniger, Kay, «*Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...*»: *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945: Eine Gesamtübersicht*, Hamburg: Acabus 2011.
- Wigger, Erich, *Krieg und Krise in der politischen Kommunikation: Vom Burgfrieden zum Bürgerblock in der Schweiz 1910–1922*, Zürich: Seismo 1997 (Krise und sozialer Wandel/Monografien).
- Willner, Hans, *Vom Kino in Zürich*, Zürich: Zürcher Lichtspieltheater-Verband 1974.
- Wimmer, Jeffrey, *(Gegen-)Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft: Analyse eines medialen Spannungsverhältnisses*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Winter, Rainer / Sebastian Nestler, ««Doing Cinema»: Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der Cultural Studies», in: Irmbert Schenk / Margrit Tröhler / Yvonne Zimmermann (Hg.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren 2010 (Zürcher Filmstudien, 24), 99–115.
- Witzig, Heidi, «Alltagsleben und Alltagserleben während des Ersten Weltkriegs: Frauen und Männer der Mittel- und Oberschicht im Zürcher Oberland», in: Erika Hebeisen / Peter Niederhäuser / Regula Schmid (Hg.), *Kriegs- und Krisenzeit:*

- Zürich während des Ersten Weltkriegs, Zürich: Chronos 2014^a (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 81), 75–86.
- Witzig, Heidi, «Krieg! – Krieg?: Kriegsalltag und Kriegserleben einer Familie aus dem Basler Bildungsbürgertum», in: Roman Rossfeld / Thomas Buomberger / Patrick Kury (Hg.), *14/18: Die Schweiz und der Grosse Krieg*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Wanderausstellung, Baden: Hier und Jetzt 2014^b, 200–211.
- Wolper, Gregg, «Woodrow Wilson's New Diplomacy: Vira Whitehouse in Switzerland, 1918», in: *Prologue*, 24/3 (1992), 226–239.
- Wood, Richard (Hg.), *Film and Propaganda in America: A Documentary History*, Bd. 1, New York/Westport/London: Greenwood 1990 (Documentary Reference Collections).
- Wood, Richard, «Introduction», in: ders. (Hg.), *Film and Propaganda in America: A Documentary History*, Bd. 1, New York/Westport/London: Greenwood 1990 (Documentary Reference Collections), xv–xxviii.
- Wulff, Hans J., «Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie», in: *Montage/av*, 10/2 (2001), 131–154.
- Zanker, Paul, *Augustus und die Macht der Bilder*, 5. Aufl., München: Beck 2009.
- Zimmermann, Yvonne, *Bergführer Lorenz: Karriere eines missglückten Films*, Marburg: Schüren 2005 (Zürcher Filmstudien, 11).
- Zimmermann, Yvonne, «Training and Entertaining Consumers: Travelling Corporate Film Shows in Switzerland», in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Travelling Cinema in Europe: Sources and Perspectives*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 2008 (KINtop Schriften, 10), 169–179.
- Zimmermann, Yvonne, «Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung: Einleitung», in: dies. (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011^a, 14–31.
- Zimmermann, Yvonne, «Dokumentarischer Film: Auftragsfilm und Gebrauchsfilm», in: dies. (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011^b, 34–83.
- Zimmermann, Yvonne, «Industriefilme», in: dies. (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011^c, 242–381.
- Zimmermann, Yvonne / Pierre-Emmanuel Jaques, «Filmografie», in: Yvonne Zimmermann (Hg.), *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat 2011, 539–566.
- Zuchuat, Didier, *De l'Excelsior au Ciné 17 et à l'Astor Film Lounge: Une exploitation cinématographique pionnière des deux côtés de la Corraterie à Genève*, Genf: Premium Entertainment 2010.
- Zutavern, Julia, «Politik als Modus der Sinn- und Affektproduktion», in: *Montage/av*, 23/2 (2014), 59–75.
- Zutavern, Julia, *Politik des Bewegungsfilms*, Marburg: Schüren 2015 (Zürcher Filmstudien, 34).
- Zwaan, Klaas de / Adrian Gerber, «Cross-National Film Reception Analysis: The Case of THE BATTLE CRY OF PEACE in Switzerland and the Netherlands during the First World War», in: *Early Popular Visual Culture*, 14/2 (2016), 168–187.

Datenbanken und Homepages

- British Film Institute, <http://collections-search.bfi.org.uk/web>
Chronologie jurassienne, <http://www.chronologie-jurassienne.ch>
Critical Past, <http://www.criticalpast.com>
Digitalisierte Branchenzeitschrift Kinema 1911–1919, <http://www.film.uzh.ch/kinema>
European Film Gateway/EFG 1914, <http://www.europeanfilmgateway.eu>
Filmportal.de, <http://www.filmportal.de>
Gaumont Pathé Archives, <http://www.gaumontpathearchives.com>
The German Early Cinema Database, <http://www.earlycinema.uni-koeln.de>
Historical Statistics of Switzerland Online, <http://www.fsw.uzh.ch/histstat/main.php>
Statistik Stadt Bern, http://www.bern.ch/leben_in_bern/stadt/statistik
Statistisches Amt des Kantons Basel-Stadt, <http://www.statistik-bs.ch>
La Suisse en cartes postales: 14–18 (Patrick Bondallaz; Alexandre Elsig), <http://14-18.ch>
Traumkino Basel, <http://www.traumkinobasel.ch>
The Turconi Project, <http://www.cinetecadelfriuli.org/progettoturconi>

Bildnachweis

Der Autor hat sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber (Originale und Druckvorlagen) ausfindig zu machen. In Einzelfällen ist dies leider nicht gelungen. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Umschlag, Abb. auf S. 4 f., Abb. 37–38: Sammlung Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz; Filmarchiv Austria, Wien

Abb. 1, 20 und 21: Nebelspalter, Horn

Abb. 2 und 3a–b: Sammlung Cinémathèque suisse, Lausanne/Penthaz

Abb. 4 und 11: Amt für Städtebau (Archäologie) der Stadt Zürich

Abb. 5: Rudolf Baumberger, Zürich/ProLitteris, Zürich; Verlag Werk A.-G., Zürich

Abb. 6a–b: Peter Germann, Forch; Verlag Werk A.-G., Zürich

Abb. 7, 8, 17 und 40: Adrian Gerber, Zürich

Abb. 9 und 10: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Abb. 12–16, 24–26, 31 und 32: Schweizerische Nationalbibliothek NB, Bern

Abb. 18 und 22: Rudolf Baumberger, Zürich/ProLitteris, Zürich; Schweizerische Nationalbibliothek NB, Bern

Abb. 19: Archivio Sturani, Rom

Abb. 23, 41 und 42: Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

Abb. 27: Tagblatt der Stadt Zürich A.-G., Zürich

Abb. 28: Archivio Museo Nazionale del Cinema, Turin

Abb. 29 und 30: Collection EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam

Abb. 33: Svenska Filminstitutet, Stockholm

Abb. 34 und 35: Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense ÉCPAD, Ivry-sur-Seine

Abb. 36: Filmarchiv des Bundesarchivs, Berlin

Abb. 39a–f: Sammlung Österreichisches Filmmuseum, Wien

Abb. 43: Imperial War Museum IWM, London

Abkürzungsverzeichnis

BAR	Schweizerisches Bundesarchiv, Bern
BArch	Bundesarchiv, Berlin
BUFA	Bild- und Film-Amt, Berlin
CPI	Committee on Public Information, Washington, D. C.
CSZH	Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich
DLG	Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V., Berlin
KPQ	K. u. K. Kriegspressequartier, Wien
PA AA	Politisches Archiv, Auswärtiges Amt, Berlin
PAGU	Projektions-A.-G. Union, Frankfurt a. M./Berlin
SCA	Section Cinématographique de l'Armée, Paris
StArZH	Stadtarchiv Zürich
Ufa	Universum-Film A.-G., Berlin
WOCC	War Office Cinematograph Committee, London

Im Chronos Verlag erschienen:

Henry McKean Taylor
〈Der Krieg eines Einzelnen〉/
〈La Guerre d'un seul homme〉:
**Eine filmische Auseinandersetzung
mit der Geschichte.**

Zürich 1995
ISBN 3-905311-60-7

Mariann Lewinsky
〈Eine verrückte Seite〉: **Stummfilm
und filmische Avantgarde in Japan.**
Zürich 1997
ISBN 3-905311-60-7

Christine N. Brinckmann
**Die anthropomorphe Kamera
und andere Schriften zur
filmischen Narration.**
Zürich 1997
ISBN 3-905312-46-8

Im Schüren Verlag erschienen:

Vinzenz Hediger / Jan Sahli /
Alexandra Schneider/
Margrit Tröhler (Hg.)
**Home Stories: Neue Studien zu
Film und Kino in der Schweiz.
Nouvelles approches du cinéma
et du film en Suisse.**
Marburg 2001
vergriffen

Vinzenz Hediger
**Verführung zum Film:
Der amerikanische Kinotrailer
seit 1912.**
Marburg 2001
vergriffen – als e-book erhältlich

Thomas Christen
**Das Ende im Spielfilm:
Vom klassischen Hollywood
zu Antonionis offenen Formen.**
Marburg 2002
vergriffen

Barbara Flückiger
**Sound Design: Die virtuelle
Klangwelt des Films.**
Marburg 2001; 3. Aufl. 2011
ISBN 978-3-89472-506-8

Henry McKean Taylor
**Rolle des Lebens:
Die Filmbiographie als
narratives System.**
Marburg 2002
ISBN 978-3-89472-508-2

Alexandra Schneider
**Die Stars sind wir:
Heimkino als filmische Praxis.**
Marburg 2004
ISBN 978-3-89472-508-2

Vinzenz Hediger /
Patrick Vonderau (Hg.)
**Demnächst in Ihrem Kino:
Grundlagen der Filmwerbung
und Filmvermarktung.**
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-389-7

Yvonne Zimmermann
〈**Bergführer Lorenz**〉:
Karriere eines missglückten Films.
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-511-2

Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger /
Alexandra Schneider / Margrit
Tröhler / Ursula von Keitz (Hg.)
**Kinogefühle: Emotionalität
und Film.**
Marburg 2005;
2. Aufl. 2009
ISBN 978-3-89472-512-9

Ursula von Keitz
**Im Schatten des Gesetzes:
Schwangerschaftskonflikt
und Reproduktion im
deutschsprachigen Film 1918–1933.**
Marburg 2005
ISBN 978-3-89472-513-6

Jan Sahli
**Filmische Sinneserweiterung:
László Moholy-Nagys Filmwerk
und Theorie.**
Marburg 2006
ISBN 978-3-89472-514-3

Margrit Tröhler
**Offene Welten ohne Helden:
Plurale Figurenkonstellationen
im Film.**
Marburg 2007
ISBN 978-3-89472-515-0

Simon Spiegel
**Die Konstitution des Wunderbaren:
Zu einer Poetik des
Science-Fiction-Films.**
Marburg 2007
ISBN 978-3-89472-516-7

Matthias Brütsch
**Traumbühne Kino:
Der Traum als filmtheoretische
Metapher und narratives Motiv.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-517-4

Barbara Flückiger
**Visual Effects: Filmbilder
aus dem Computer.**
Marburg 2008
ISBN 978-3-89472-518-1

Philipp Brunner
**Konventionen eines Sternmoments:
Die Liebeserklärung im Spielfilm.**
Marburg 2009
ISBN 978-3-89473-519-8

Kathleen Bühler
**Autobiografie als Performance:
Carolee Schneemanns
Experimentalfilme.**
Marburg 2009
ISBN 978-3-89472-520-4

Christian Jungen
**Hollywood in Cannes:
Die Geschichte einer
Hassliebe, 1939–2008.**
Marburg 2009
ISBN 978-3-89472-521-0

Britta Hartmann
**Aller Anfang: Zur Initialphase
des Spielfilms.**
Marburg 2009
ISBN 978-3-89472-522-8

Matthias Christen
**Der Zirkusfilm: Exotismus,
Konformität, Transgression.**
Marburg 2010
ISBN 978-3-89472-523-5

Irmbert Schenk / Margrit Tröhler /
Yvonne Zimmermann (Hg.)
**Film – Kino – Zuschauer:
Filmrezeption.
Film – Cinema – Spectator:
Film Reception.**

Zürcher Filmstudien

ISSN 1867-3708

Marburg 2010

ISBN 978-3-89472-524-2

Robert Blanchet / Kristina Köhler /
Tereza Smid / Julia Zutavern (Hg.)

**Serielle Formen: Von den frühen
Film-Serials zu aktuellen
Quality-TV- und Online-Serien.**

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-525-9

Oliver Fahle / Vinzenz Hediger /
Gudrun Sommer (Hg.)

**Orte filmischen Wissens:
Filmkultur und Filmvermittlung
im Zeitalter digitaler Netzwerke.**

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-526-6

Karl Sierek / Guido Kirsten (Hg.)

**Das chinesische Kino nach
der Kulturrevolution:**

Theorien und Analysen.

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-527-3

Veronika Rall

**Kinoanalyse: Plädoyer für eine
Re-Vision von Kino und
Psychoanalyse.**

Marburg 2011

ISBN 978-3-89472-528-0

Tereza Smid

Poetik der Schärfenverlagerung.

Marburg 2012

ISBN 978-3-89472-529-7

Philipp Brunner / Jörg Schweinitz /
Margrit Tröhler (Hg.)

Filmische Atmosphären.

Marburg 2012

ISBN 978-3-89472-830-4

Christine N. Brinckmann

**Farbe, Licht, Empathie:
Schriften zum Film 2.**

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-831-1

Guido Kirsten

Filmischer Realismus.

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-832-8

Till Brockmann

**Die Zeitlupe: Anatomie eines
filmischen Stilmittels.**

Marburg 2013

ISBN 978-3-89472-833-5

Julia Zutavern

Politik des Bewegungsfilms.

Marburg 2015

ISBN 978-3-89472-834-2

Jörg Schweinitz / Daniel Wiegand (Hg.)

**Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik
des vorklassischen Stummfilms.**

Marburg 2016

ISBN 978-3-89472-835-9

Daniel Wiegand

**Gebannte Bewegung: Tableaux
vivants und früher Film in der
Kultur der Moderne.**

Marburg 2016

ISBN 978-3-89472-836-6

Kristina Köhler

**Der tänzerische Film: Frühe
Filmkultur und moderner Tanz.**

Marburg 2017

ISBN 978-3-89472-840-3

Alle lieferbaren Titel der *Zürcher
Filmstudien* finden Sie auf
www.schueren-verlag.de