

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
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-837-3 (Printausgabe)
ISBN 978-3-89472-7410-0065-2 (eBook)

Inhalt

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

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

III Filmische Propaganda und Unterhaltung 259

1 Kriegsfilm und Propagandakonzepte 261

Fallstudie: PENDAISON PENDANT LA GUERRE ITALO-TURQUE (FR 1911/1912)	261
Kriegsdarstellungen vor dem Ersten Weltkrieg	266
Veränderungen durch den Ersten Weltkrieg	271
Propagandabegriff	283
Staatliche Filmproduktionsunternehmen im Ausland und die Ziele der Propaganda	286
«The Berne Trench»: Die besondere Lage der Schweiz	291

2 Organisation ausländischer Propaganda und Reaktionen in der Schweiz 297

Deutschland	298
Österreich-Ungarn	304
Alliierte Mächte	306
Vergleich und gegenseitige Überschätzung	316
Fallstudie: Die Pressekampagne gegen Ernest Franzos von 1917/1918	322
Öffentliche Wahrnehmung der (deutschen) Propaganda	325
Der «Schweizerfilm» als utopischer Gegendiskurs und als kinematografische Praxis	328
«Neutrale» Programmation und andere Geschäftsstrategien	346

3 Öffentliche Auseinandersetzungen mittels Filmen und über Filme 355

Fallstudie: Die Berner Kino-Affäre von 1915	355
Strukturen der Kommunikation	360
Ensemble der Bildmedien	361
Debatten um Filme	367
Filme, die auf Filme antworten	374
Spezifische Methoden der Propagandaabwehr	379

4 Fallstudie: GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (DE 1917) 391

Die «heldenhafte Kreuzfahrt» des Grafen Dohna	391
Erfolg und Schiffbruch der «Möwe» ...	393
... und ihre Wiederauferstehung	403

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

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 ermessend werden. Angelpunkt der Rezeptionsgeschichte sind also nicht primär Forschungsfragen rund um die Filmproduktion oder die theoretische und analytische Arbeit an filmischen Werken. Vielmehr gilt es herausfinden, was das Publikum oder verschiedene Publika in bestimmten historischen *Kontexten* aus Filmen machten, wie Filmen Bedeutung verliehen wurde und wie sie und die Institution Kino wahrgenommen, interpretiert, diskutiert oder ‹benutzt› wurden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Imhof 1996, 4, 25.

8 Daniel 2006^a, 7f.

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

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

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

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

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

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

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