



PROPAGANDAFILME AUS DER SCHWEIZERISCHEN ARBEITERBILDUNGSZENTRALE 1931-1947:

EVIDENZPRODUKTION UND KOLLEKTIVFORMIERUNGEN

**PROPAGANDAFILME
AUS DER SCHWEIZERISCHEN
ARBEITERBILDUNGSZENTRALE 1931-1947:**

EVIDENZPRODUKTION UND KOLLEKTIVFORMIERUNGEN

Lizentiatsarbeit von Dominique Stéphane Rudin

Dominique Stéphane Rudin
Petersgraben 20
4051 Basel
061 261 03 74
dque.rudin@stud.unibas.ch

Referentin: Prof. Dr. Regina Wecker
Korreferentin: lic. phil. May B. Broda

Philosophisch-Historische Fakultät - Universität Basel - 15. August 2005

Die Screenshots auf dem Titelblatt sind dem Film
Die schweizerischen Gewerkschaften (1946) entnommen

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich ausser der angegebenen Literatur keine weiteren Hilfsmittel benutzt habe und dass mir bei der Zusammenstellung des Materials und der Abfassung der Arbeit selber von niemandem geholfen wurde. Die vorliegende Arbeit ist noch keiner anderen Fakultät zur Begutachtung eingereicht worden. Ich bezeuge mit meiner Unterschrift, dass meine Angaben über die bei der Abfassung meiner Lizentiatsarbeit benutzten Hilfsmittel, über die mir zuteil gewordene Hilfe sowie über frühere Begutachtung meiner Lizentiatsarbeit in jeder Hinsicht der Wahrheit entsprechen und vollständig sind.

Dominique Rudin, Basel, im August 2005.

Dank

Zum Entstehen dieser Arbeit haben folgende Personen beigetragen:

Mit ihrer wohlwollenden Betreuung und ihrem reichen Fachwissen:

meine Referentin, Prof. Dr. Regina Wecker, Universität Basel

meiner Korreferentin, lic. phil. May B. Broda, Universität Basel

Mit Literaturhinweisen, wertvollen Kenntnissen der Archive und grosser Hilfsbereitschaft:

Bernhard Degen

Emiliana Della Torre, Movendo/ SABZ, Bern

Peter Gassmann, Praesens-Film AG, Zürich

Sibylle Gut

Gregor Dill, Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

Urs Kälin, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich

Katharina Morawietz

Dominique Moser-Brossy und das Team vom SGB-Archiv, Bern

Robert Risler († April 2005), ehemaliger SABZ-Mitarbeiter

Jan Schudel

Peter F. Stucki, Cinémathèque Suisse, Dokumentationsstelle Zürich

Mit akribischen Lektoraten, anregenden Gesprächen, technischer Unterstützung und freundschaftlichem Beistand:

Francesca Höchner

Rhea Kyvelos

Claudio Miozzari

Lukas Schweizer

Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung	6
1.1 Aufbau der Arbeit	9
2 Gegenstandsbestimmung und methodischer Rahmen	10
2.1 Der Untersuchungsgegenstand	10
2.2 Der Zeitraum	11
2.3 Fragestellung und Erkenntnisinteresse	13
2.3.1 Der Begriff der Evidenz	16
2.3.2 Die Kollektivbezeichnungen ‚Klasse‘, ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ als Analysekategorien	17
2.3.3 Propaganda und Propagandafilme	19
2.4 Theoretische Voraussetzungen	21
2.4.1 Diskurs- und Gendertheorie: Sprachkritik als (soziale) Ordnungskritik	21
2.4.2 Kollektive Gedächtnisse und visuelle Archive	24
3 Noch kaum untersucht: Film und ArbeiterInnen-Bewegung in der Schweiz	26
II - Kontexte	31
4 Skizze der Institution SABZ	31
4.1 Literatur und Quellen	31
4.2 Struktur und Tätigkeitsfelder	32
4.3 Zur Bildungskonzeption ab 1930	33
4.4 Das Filmwesen	34
4.4.1 Filmszene Schweiz: Die politischen Gegner unter Beobachtung	36
4.4.2 „Ein sehr gefährliches Instrument“ - „Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst“	38
4.4.3 Bezüge zu zeitgenössischen Filmtheoretikern	41
4.5 Erzieherische Intention und Anspruch auf realistische Darstellung	43
5 Die ‚Geistige Landesverteidigung‘	44
5.1 Ein politisch einseitiges Programm?	44
5.2 Die <i>Vorschläge</i> von Hans Neumann	46
III - Quellenanalyse	48
6 Gewerkschaftliche Selbstrepräsentation: Filme zur Organisationspropaganda	48
6.1 <i>Das Recht der Arbeit / Les droits du travail</i> (1939)	48
6.1.1 Der Ort der Filmvorführung: „Unsere Landi“- ein nationales Kollektivsymbol	48
6.1.2 Klasse und Nation - Die Arbeiterschaft schon jenseits des Klassenkampfes?	52
6.1.4 „Kultureller Aufstieg“: Die Rezeption (Klein-) Bürgerliche Kulturwerte	55

6.1.5 „Eine menschenwürdige Existenz“: Alleinernährer gegen Doppelverdienerinnen	57
6.1.6 Die männliche Kodierung der Erwerbssphäre	58
6.1.5 Zur Filmsprache: Strategien der Evidenzproduktion und Grenzen der Darstellbarkeit	59
6.2 <i>Die Schweizerischen Gewerkschaften</i> (1946)	61
6.2.1 Das kann „auf Wunsch gemildert werden“: Von den kämpferischen Entwürfen zum gemässigten Produkt	61
6.2.2 „Grundsätzliches“: Die Filmsprache zwischen Abstraktion und Dokumentation	64
6.2.3 Interpretation der filmischen Inszenierung	67
6.2.4 Nationale Symbolik und gewerkschaftliche Rhetorik	73
6.2.5 Die Geschlechterordnung als Evidenzmoment	74
7 Diskursive Verknüpfungen mit anderen Propagandafilmen	75
7.1 Der Schutz des Staates als gewerkschaftlicher Selbstschutz: <i>Freiheit oder Diktatur?</i> (1934)	75
7.2 Zur 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft: <i>Die Schweiz der Arbeit</i> (1941)	79
7.3 Von der Barmherzigkeit zum soldatischen Kraftakt - Zwei AHV-Propagandafilme	82
7.3.1 <i>Ein soziales Hilfswerk</i> (1931)	82
7.3.2 <i>En avant et du courage</i> (1947)	85
IV - Résumé	91
8 Historische Diskurse und filmische Evidenzproduktion: Erkenntnisse und Probleme	91
8.1 Zusammenfassung	91
8.2 Paradigmatische Verschiebungen von Zugehörigkeiten	93
8.3 ‚Geschlecht‘: Überzeugende Grenzziehungen und Verortungen	95
8.4 Die Verflechtung von Diskurssträngen	97
8.5 ‚Evidenz‘	98
8.5.1 Dokumentar- und Propagandafilm	99
8.5.2 Probleme und Chancen für historische Analysen	100
V - Abkürzungsverzeichnis	102
VI - Filmographie und Bibliographie	103
Anhang (separater Band)	

I - Einleitung

1 Einführung

Seit Beginn der 1930er Jahre kann von einer institutionalisierten Filmarbeit der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale (SABZ),¹ gesprochen werden. Ab 1932 brachte vor allem der Schmalfilm (16 mm) dem SABZ-Filmdienst einen markanten Aufschwung, dieses Format macht denn auch den Grossteil der Sammlung aus. Seit 2005 ist im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern (BAR) ein Teil der daraus hervorgegangenen Filmsammlung zugänglich.² Dieser neue, digitalisierte Quellenbestand umfasst den Zeitraum zwischen 1911 und 1990.³ Die Filme wurden – mit wenigen Ausnahmen, etwa für „Soldaten-Vorführungen“⁴ in den Kriegsjahren– nur intern verliehen, also an Organisationen, die dem Schweizerischen Gewerkschaftsbund (SGB) oder der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz (SPS) nahe standen. Sowohl thematisch als auch formal sind die Filme sehr heterogen: Minutenlange und kommentarlose (Amateur-) Aufnahmen von Versammlungen und Demonstrationsumzügen stehen neben Reportagen und Dokumentarfilmen, Berichten zu Sportveranstaltungen, abendfüllenden Spielfilmen oder kurzen Propagandafilmen des Armeefilmdienstes (AFD).⁵ Zu Zwecken der Bildung und der Propaganda wurden darüber hinaus selber Filme produziert. Meinen Filmquellenkorpus bildet eine Auswahl aus dieser gewerkschaftlichen Filmproduktion: Explizit organisationspolitische (für Beitritte in die Gewerkschaft werbend), sachpolitische (zu Abstimmungsvorlagen) oder staatspolitische (im weiteren Sinne: staatskundliche) Inhalte darstellende Filme. Da diese intentional auf politische Wirkung hin konzipiert sind, bezeichne ich sie als ‚Propagandafilme‘.

¹ Das zentrale Bildungsorgan war dem Schweizerischen Gewerkschaftsbund (SGB) angegliedert und wurde von diesem sowie von der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz (SPS) getragen. In den Vorkriegs- und Kriegsjahren erlebte die Filmabteilung der SABZ nicht nur eine massive Zunahme an Vermittlungen von Filmen diverser Verleihstellen an die ArbeiterInnen-Organisationen, sondern auch ein stetes Anwachsen des Bestandes an eigenen, gekauften und selbst verliehenen Filmen. 1991 in MOVENDO umbenannt, die Homepage unter: <http://www.movendo.ch>.

² Die Bestandesnummer SABZ/Movendo im Bundesarchiv lautet: J 2.237; die Aktzessionsnummer der Filme: 2005/74; die Aktzessionsnummer des Papierbestandes: 2005/24. Zitiert wird folgendermassen: BAR J 2.237, 2005/24, 264.21 *Filmverzeichnisse* 1933-1946. Bei Filmen wird die Bandnummer und der Timecode des Filmanfangs angegeben: BAR J 2.237, 2005/ 74, Bd. 38, TC 01:36:35-01:48:38. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit war der Bestand erst bedingt zugänglich da teils noch in archivarischer Bearbeitung. Ich danke Herrn Gregor Dill vom Bundesarchiv für die grosszügigen Hilfestellungen.

³ Die Filme wurden auf DigiBeta-Format überspielt. Die ältesten Aufnahmen: *Sotto l'ombrello*, Produziert von Cines, Italien 1911, ein Unterhaltungsfilm von knapp fünf Minuten sowie der dokumentarische Film *Begräbnis des Reichstagsabgeordneten Paul Singer SPD 1911*, Deutschland 1911. Der jüngste Film ist *Die Wahl* von Tobias WYSS, Schweiz 1990. Vgl. Das Pdf-Dokument des Bundesarchivs *Public-filmographie SABZ* auf der beiliegenden CD-ROM. Das Dokument enthält zahlreiche weiterführende Informationen, die ich nicht vollumfänglich in meine Filmographie aufgenommen habe. Noch detailliertere Angaben finden sich im Dokument *Piece SABZ.pdf*. Aus diesem sind auch alle vorhandenen originalen Filmrollen und deren jeweiligen Formate ersichtlich, die allerdings nicht im BAR lagern, sondern mehrheitlich in der Cinémathèque Suisse in Lausanne.

⁴ Siehe: *Verechnis der Schmalfilme, die sich für Soldaten-Vorführungen eignen*, BAR J 2.237, 2005/24, 264.21 *Filmverzeichnisse* 1933-1946.

⁵ Zum Armeefilmdienst siehe Fussnote 287.

Von einem konstruktivistischen Konzept gesellschaftlicher Verhältnisse ausgehend, interessieren mich Konstruktionsvorgänge und die dahinter stehenden Motive oder auch, weniger vom selbstbewussten und zielgerichtet handelnden Subjekt aus gedacht, die axiomatisch wirkenden Denk- und Wahrnehmungsstrukturen, die soziales und politisches Handeln beeinflussen. Das in den Filmen verdichtete ‚symbolische Substrat‘ repräsentiert eine spezifische Gesellschaftsgruppe, die organisierte linke Arbeiterschaft der Schweiz.⁶ Meine Fragen lassen sich folgendermassen zusammenfassen:

Welche Diskurse konstituieren sich in Symbolik⁷ und Argumentation, welche kollektiven Symbole werden in die Argumentation eingebaut, um damit die Anliegen der Filme evident zu machen? Insbesondere sollen die Analysekatoren ‚Geschlecht‘, ‚Nation‘ und ‚Klasse‘ den Blick lenken und den Reflexionshintergrund bilden. Anhand dieser filmspezifischen Aussagensammlung möchte ich die soziale und politische Funktion der organisierten Arbeiterschaft – in der Schweiz der 1930er und 1940er Jahre und im Kontext der sogenannten ‚Geistigen Landesverteidigung‘ – neu beleuchten, um zu fragen, welche Schlüsse anhand dieses neuen Quellenmaterials für die gesellschaftliche und politische Nachkriegsordnung der Schweiz gezogen werden können. Wie werden öffentliche und private Sphäre inszeniert? Wer macht Politik, wer repräsentiert die (erwerbsspezifische) Produktion, welche Zuständigkeiten sind in der privaten Sphäre zu erkennen? Die Vorstellungen einer ‚Unterwerfung‘ der Arbeiterschaft unter ein bürgerliches (Herrschafts-) System oder aber einer ‚harmonischen‘ Integration bis 1939, sind beide zu überdenken.⁸ Gerade die Wahrnehmung der ‚Geistigen Landesverteidigung‘ als einem allein konservativ-bürgerlichen, ja totalitären Programm ist meines Erachtens nicht zutreffend.⁹ Sie verstellt den Blick auf die Diversität der Begriffsverwendung und Vielschichtigkeiten der damit verbundenen Praxen. In dieser Arbeit soll von längerfristigen, wechselseitigen und dabei stets kontingent bleibenden Pro-

⁶ Mit ‚Gewerkschaft(en)‘ ist stets der SGB bzw. die unter seinem Dach organisierten diversen Gewerkschaften sowie Beamten- und Angestelltenverbände gemeint, die, verallgemeinernd gesagt, der Sozialdemokratie nahe standen.

⁷ Ich verwende in dieser Arbeit den Begriff ‚Symbol‘ in einem weiten semiotischen Sinn, also synonym für ‚Zeichen‘. Ich beziehe mich auf Ugo VOLLI und die Zeichentheorie von Charles S. PEIRCE: „In der hier übernommenen Terminologie der Peirceschen Tradition heisst eine zeichenhafte Beziehung [...] symbolisch, wenn bei deren Fehlen keinerlei Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat besteht. Mit anderen Worten hat ein Symbol lediglich eine historische oder konventionelle Motivierung. Es ist überhaupt undurchsichtig bzw. arbiträr.“, siehe: VOLLI, Ugo: *Semiotik – Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen, Basel 2002, S. 38f.

⁸ Peter HALBLÜTZEL und Karl SCHWAAR üben entschieden Kritik an einem harmonisierenden Geschichtsbild, das „die Interessenkonflikte und divergierenden Wertorientierungen der 1920er und 1930er Jahre im ‚Landgeist‘ vollständig aufgehoben sieht und von 1939 aus einen direkten Bogen in die Blütezeit des Wirtschaftswachstums und des Arbeiterfriedens zieht“ (S. 2). Ihre Darstellung ist leider sehr kurz, aber liefert dennoch Anregungen für eine differenzierte Darstellung des Integrationsvorgangs der organisierten Arbeiterschaft: Dies.: *Klassenbewusstsein und nationale Identität – Arbeiterbildung und Arbeiterkultur als Faktoren der politischen Integration der Schweiz im 20. Jahrhundert*. Nationales Forschungsprogramm 21: Kulturelle Vielfalt und nationale Identität. Basel 1991.

⁹ Vgl. den Disput zwischen Hans-Ulrich JOST und Kurt IMHOF: *Geistige Landesverteidigung: helvetischer Totalitarismus oder antitotalitärer Basiskompromiss?*, in: SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM (SLM) (Hg.): *Bildentwürfe einer Nation – Die Erfindung der Schweiz 1848-1998*. Zürich 1998, S. 364-380.

zessen der politischen und sozialen Organisation der Gesellschaft ausgegangen werden, ohne dass vereinfachend kausal-lineare Abläufe konstruiert werden. So soll die Geistigen Landesverteidigung als Metadiskurs aufgefasst werden, der nicht verkürzt einigen spezifischen politischen Kreisen zugeschrieben werden kann. Eine Diversität der Motivationen und Konzepte sowie der daraus resultierenden Handlungen sind konstitutiv für die Idee, das Land müsse ‚geistig‘ verteidigt werden.

Ohne dies explizit in die Fragestellung zu integrieren, hoffe ich dennoch, einen Beitrag zur Frage leisten zu können, wie und warum sich in der Nachkriegsschweiz ein ‚Sonderfall‘-Diskurs entwickeln konnte. Das ‚symbolische Substrat‘ dieser Quellen kann vielleicht auch als Spur einer sich abzeichnenden Nachkriegsordnung gelesen werden. Der ‚Sonderfall Schweiz‘ wurde und wird oft als ‚gesund‘ für den Wirtschaftsstandort und als Zeichen der ‚Stabilität‘ des Staates dargestellt. Soziale Organisationsformen und politische Haltungen, die damit verbunden werden können, sind vielfältig.¹⁰ Der Sonderfall-Diskurs lässt sich m. E. nicht einfach aus einer bürgerlichen Dominanz in der Politik erklären. Das Schlagwort ‚Patriotismus‘ erfuhr gerade zum 1. August 2005 auch im sozialdemokratischen Vokabular Hochkonjunktur.¹¹ Werte und Institutionen wie die bewaffnete Neutralität, die föderalen politischen Strukturen oder das Konkordanzsystem der Landesregierung bilden, oder bildeten zumindest über Jahrzehnte, einen affirmativ kultivierten und politisch breit abgestützten Teil schweizerischen Selbstverständnisses. Dass all dies einer ‚Natur‘ der Schweiz entspräche, ist Teil des Sonderfallmythos und überdeckt nur allzu leicht konfliktbehaftete und problematische Aspekte der schweizerischen Gesellschaftsorganisation. Histo-

¹⁰ Etwa die späte Einführung des Frauenstimmrechts, der zentrale Status der Armee, das ‚stabile‘ oder ‚undynamische‘ Regierungssystem, Skepsis gegenüber Einbürgerungen von AusländerInnen und der politischen Integration des Landes in europäische und globalen Organisationen wie EU und UNO, die zugleich verklärte und kritisierte, aber dennoch prinzipiell breit befürwortete ‚Neutralität‘ des Landes. a) Das Frauenstimmrecht wurde 1971 auf Bundesebene eingeführt, als letzter Kanton musste der Kanton Appenzell Innerrhoden 1990 per Bundesgerichtsentscheid zur Zulassung der Frauen zum kantonalen Wahl- und Stimmrecht gezwungen werden. Eine kurze Darstellung findet sich online im Historischen Lexikon der Schweiz: VOEGELI, Yvonne: *Geschichte des Frauenstimmrechts*, auf: <http://www.lexhist.ch/externe/protect/textes/d/D10380.htm> [besucht am 14.5.2005]. Siehe auch: JORIS, Elisabeth; WITZIG, Heidi: *Frauengeschichte(n). Dokumente aus zwei Jahrhunderten zur Situation der Frauen in der Schweiz*. Zürich 1986; hier vor allem S. 459-472. b) Die Schweizer Armee war eine Institution, die erst mit der Armeeabschaffungsinitiative der Gruppe Schweiz ohne Armee (GSoA) 1989 zu einer ernsthaft verhandelbaren Grösse wurde. Siehe das Vorwort von: DEJUNG, Christof; STÄMPFLI, Regula: *Armee, Staat und Geschlecht. Die Schweiz im internationalen Vergleich (1918-1945)*. Zürich 2003, S. 11-26. c) Zur Regierungsform: Die einmalig stabile Konstellation der erst kürzlich modifizierten bundesrätlichen ‚Zauberformel‘ gestaltete sich seit 1959 wie folgt: je zwei VertreterInnen von FDP, CVP und SP, sowie einer VertreterIn der SVP; 1984 wurde mit Elisabeth Kopp erstmals eine Frau gewählt, der Föderalismus steht aber nach wie vor über der Geschlechterparität. Mit der Wahl des SVP-Nationalrates Christoph Blocher am 10.12.2003 ist die so genannte ‚Zauberformel‘ gesprengt worden. d) Zur Einbürgerungspraxis siehe: WECKER, Regina: „Schweizer machen“: *Einbürgerungskonzepte und ihre Praxis 1798-1998*, in: SLM *Die Erfindung der Schweiz*, S. 126-137.

¹¹ SPS-Präsident Hansjörg FEHR verhandelt in einer Medienmitteilung zum 1. August *Schein-Patrioten*, ein Begriff, der ‚richtige‘ und ‚falsche‘ Patrioten impliziert (www.sp-schweiz.ch). Diese Diskussion wird auch in der Öffentlichkeit heftig geführt, nachdem Bundespräsident Samuel Schmid durch Rechtsradikale, anlässlich seiner Festrede zur Bundesfeier auf der Rütli-Wiese, beschimpft und ausgebuht wurde.

risch besehen handelt es sich um eine zwar spezifisch schweizerische, doch historisch kontingent entstandene Gesellschaftsorganisation. So steht hier die (weiterführende) Frage im Raum, was das linke politische Spektrum zur schweizerischen Nachkriegsordnung und zu deren politischen ‚Klima‘ beigetragen hat. Die analysierten Filme zeigen Ansätze, um mögliche Antworten auf diese komplexen Fragen illustrieren zu können.

1.1 Aufbau der Arbeit

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit gestaltet sich folgendermassen: In einem ersten Teil erfolgt eine Gegenstandsbestimmung und eine Erläuterung der Fragestellung; damit verbunden wird der Forschungsstand skizziert, ebenso werden theoretische und begriffliche Grundlagen und Probleme dargelegt. Danach stellen im zweiten Teil zwei Kapitel Kontexte her: zur Institution SABZ und zum Begriff der ‚Geistigen Landesverteidigung‘. Die SABZ soll weniger in einem institutionengeschichtlichen Rahmen veranschaulicht werden, es interessiert primär eine Darstellung eines „Alltags der Institution“¹², wobei insbesondere das Schreiben über Filme und das Beobachten, sowie die Kritik der schweizerischen Filmlandschaft im Vordergrund stehen. Hierfür wird, da wenig Sekundärliteratur vorhanden ist, stark mit Textquellen gearbeitet.¹³

Den dritten Teil dieser Arbeit stellt die Analyse dar: Zwei Filme und deren Kontext bilden dabei den Ausgangspunkt meiner Darstellung. In *Das Recht der Arbeit* (der ‚Landi‘-Film) von 1939 sowie *Die Schweizerischen Gewerkschaften* von 1946 wurde explizit Organisationspropaganda für den SGB betrieben.¹⁴ Von diesen Filmen habe ich je ein Filmprotokoll erstellt, welches im Anhang einzusehen ist. Des weiteren werden Entstehungskontext, Inhalt und die in ihrer Darstellungs- und Argumentationsweise ersichtlichen Diskurse eingehend analysiert. Anhand der als wesentlich für die Fragestellung eruierten Themen und Diskurse sollen vier weitere Filme diskursanalytisch untersucht, Verknüpfungspunkte, Differenzen und Verschiebungen in ihrer Darstellung und Argumentation aufgezeigt werden. Der staatspolitische Bildungsfilm *Freiheit oder*

¹² TANNER, Jakob: *Historische Anthropologie – Zur Einführung*. Hamburg 2004, S. 104.

¹³ Insbesondere sind dies die SABZ-Zeitschrift *Bildungsarbeit* (im Folgenden *BA* abgekürzt), das Mitteilungsblatt der Filmabteilung *Filmmnachrichten* (im Folgenden *FN* abgekürzt) sowie die Protokolle des Schweizerischen Arbeiterbildungsausschusses (SABA). Die *BA* war eine Beilage der *Gewerkschaftliche Rundschau für die Schweiz. Monatschrift des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes*. Herangezogen wurden die Jahrgänge 21-42 der *Rundschau* und die Jahrgänge 1-21 der *BA* (1929-1950), Signatur Schweizerisches Wirtschaftsarchiv SWA: Zq 453: 1929-1950. Die *FN* erschienen ab 1936 in unregelmässigen Abständen, zuhause der Operateure (Operatrices finden sich keine in den Quellen) und anderen filminteressierten Vertrauensleuten. Die *FN* waren kein offizielles Organ, sondern betonten stets ihren internen Charakter, genauso wie auch der Filmverleih nicht an Dritte erfolgte, sondern nur für ArbeiterInnen-Organisationen bestimmt war. Zu finden in: BAR J 2.237, 2005/24, 261 *Filmmnachrichten*, 1936-1942 und 1943-1950.

¹⁴ Siehe die Kapitel 6.1 *Das Recht der Arbeit / Les droits du travail* (1939) sowie 6.2 *Die Schweizerischen Gewerkschaften* (1946).

Für weiterführende Informationen zu den Filmen siehe das DVD-Verzeichnis im Anhang sowie die beiliegende CD-ROM, auf der sich Verzeichnisse des Bundesarchivs finden.

Diktatur? (1934/35), die SGB-Produktion zur 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft *Die Schweiz der Arbeit* (1941) sowie die beiden Filme für die AHV-Abstimmungskämpfe 1931 (*Ein soziales Hilfswerk*) und 1947 (*En avant et du courage/ Lasst uns tapfer beginnen*) bilden den Untersuchungsgegenstand.¹⁵ Der vierte Teil dieser Arbeit ist den zusammenfassenden Schlussfolgerungen gewidmet. Abschliessend soll dann auch über die Chancen und Probleme historischen Forschens mit solchen Filmquellen nachgedacht werden.

2 Gegenstandsbestimmung und methodischer Rahmen

2.1 Der Untersuchungsgegenstand

Die Auswahl der zu untersuchenden Filme erfolgte anhand dreier Kriterien:¹⁶ 1. Ihre Produktion im Zeitraum zwischen 1930 und 1950,¹⁷ 2. Ihre (Co-) Produktion durch die SABZ bzw. den SGB,¹⁸ 3. Die, aus Arbeitsdokumenten des Schweizerischen Bundesarchivs ersichtlichen, Klassifikationsmerkmale „Formation Politique“ oder „Campagne Politique“.¹⁹ Die beiden ersten Kriterien ergeben sich aus dem bereits erwähnten und unten noch näher dargelegten Interesse für jene Zeit und dem sozialen Umfeld ‚Gewerkschaft‘.²⁰ Zudem ergibt sich daraus der pragmatische Vorteil, dass die Anzahl zur Auswahl stehender Filme auf einen institutionell überschaubaren Rahmen begrenzt wird.²¹ Alle hier behandelten Filme wurden von der SABZ verliehen. Als Produzenten fungieren offiziell vor allem der SGB und Dritte, meist professionelle Produktionsfirmen. Wie stark die SABZ, wo sie nicht explizit deklariert ist, involviert war, ist schwer zu sagen, da der SABZ-Aktenbestand aus der Zeit vor 1945 klein ist. Die personelle Nähe zwischen SABZ und SGB lässt jedoch vermuten, dass auf in der Regel auf ihren filmischen Material- und Wissensfundus zurückgegriffen wurde.²²

Die beiden Klassifikationsmerkmale von Punkt drei engen die Thematik auf ein explizit politisch gedachtes Feld ein. Von dieser Einengung erhoffe ich mir gerade auch Rückschlüsse darauf, was

¹⁵ Untersucht wird die französische Sprachversion. Näheres siehe Kapitel 7.3.2 *En avant et du courage* (1947).

¹⁶ Hier wird die digitalisiert im Bundesarchiv archivierte Filmversion untersucht. Es existieren jedoch von jedem Film mehrere Bänder in teils unterschiedlichen Formaten (16mm/35mm). Welche Version jeweils digitalisiert worden ist, geht aus den BAR-Unterlagen nicht hervor. Anhand der im *DVD-Verzeichnis* aufgeführten *Projektsignatur Cinémathèque Suisse* ist vor Ort in Lausanne jedoch eine Identifizierung möglich.

¹⁷ Siehe dazu das nächste Kapitel.

¹⁸ Die konsultierten Quellen geben selten Auskunft über die Produktionsbedingungen. Ich stütze mich auf die Angaben von Arbeitsdokumenten des BAR, die auf der beiliegenden CD-ROM zu finden sind.

¹⁹ Siehe das Dokument *Public-filmographie SABZ*, CD-ROM.

²⁰ Insbesondere wegen ihrer (zumindest theoretisch bestehenden) Oppositionsstellung gegenüber der etablierten politischen und ökonomischen Macht (dem ‚bürgerlichen Staat‘ und dem ‚Kapital‘). Genau diese Position ist zentraler Gegenstand der Untersuchung.

²¹ Produktionen etwa der SPS oder lokaler und regionaler Partei- und Gewerkschaftssektionen werden damit ausgeschlossen.

²² So finden sich beispielsweise Produktionsunterlagen im SABZ-Bestand zu *Die schweizerischen Gewerkschaften*, für den offiziell nicht die SABZ, sondern der SGB als Koproduzent aufgeführt wird.

als ‚privater Raum‘ bezeichnet wird. Wie öffentliche und private Sphäre und die darin verteilten Zuständigkeiten filmisch dargestellt und gegeneinander abgegrenzt werden, ist eine zentrale Frage, die hier beschäftigt.²³ Von der Auswahl an Filmen, die sich anhand dieser Kriterien ergab, wurden exemplarisch Filme ausgewählt, die sich über den gesamten Untersuchungszeitraum verteilen. Die Auswahl der Filme bringt zwar eine grosse thematische Spannweite mit sich, doch gestaltet sich die Kontextualisierung der Filme in ihrem mittelbaren Umfeld weitaus leichter als in ihrem unmittelbaren. Meist bewegen sie sich in Themenbereichen, die in der Forschung schon intensiv behandelt worden sind (etwa die Einführung der AHV oder die Landesausstellung 1939). So lässt sich jeweils auf eine Fülle weiterführender Literatur verweisen. In dieser Arbeit soll jedoch auf eine Spezialisierung verzichtet und themenübergreifend sich wiederholenden Kommunikationsmustern nachgegangen werden.

Die untersuchten Filme sind im vorangehenden Kapitel bereits bezeichnet worden. Zu *Die schweizerischen Gewerkschaften* findet sich ein Dossier in den SABZ-Filmakten, die begleitend zu den Filmen ins Bundesarchiv übernommen wurden.²⁴ In diesem Dossier sind auch Unterlagen zu einigen weiteren Filmen zu finden. Von den hier behandelten betrifft dies *Das Recht der Arbeit* und *Die Schweiz der Arbeit*. Für weitere Kontextinformationen wurden Quellen aus dem Sozialarchiv,²⁵ aus der Cinémathèque Suisse,²⁶ aus dem Archiv des SGB²⁷, dem Schweizerischen Wirtschaftsarchiv (SWA)²⁸ sowie aus der Universitätsbibliothek Basel²⁹ beigezogen und ausgewertet.

2.2 Der Zeitraum

Die Vorkriegs- und Kriegsjahre waren Jahre vielschichtiger Krisenphänomene der schweizerischen Gesellschaft. Dies nicht nur im historischen Rückblick, sie wurden schon damals als solche wahrgenommen. Die lange andauernde Wirtschaftskrise 1934-1936, welche sich tief in das kollektive Gedächtnis eingrub,³⁰ der sogenannte ‚Fronten-Frühling‘ 1933/ 34, die katholisch-

²³ Das verflochtene Verhältnis des Privaten und Öffentlichen hat dargelegt: RIESCHER, Gisela: „*Das Private ist politisch*“ – *Die politische Theorie und das Öffentliche und das Private*, in: BAUER, Ingrid; NEISSL, Julia (Hg.): *Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*. Innsbruck [et al.] 2002, S. 53-56.

²⁴ BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film)*.

²⁵ Insbesondere zum AHV-Film von 1947 *En avant et du courage/ Lasst uns tapfer beginnen* sowie für den Kontext zur Landesausstellung 1939 und den dort vorgeführten Film *Das Recht der Arbeit*.

²⁶ Zu empfehlen für die schwierige Informationsfindung betreffend der Produktionsfirmen, gerade auch der Praesens Film AG. Deren Gründer und Direktor Lazar Wechsler vernichtete Anfang der 1970er Jahre einen Grossteil der Firmenakten. Über die Gründe ist nichts gesichertes bekannt.

²⁷ Zu den gewerkschaftlichen Aktionskomitees für die AHV 1931 und 1947.

²⁸ Die Periodika Gewerkschaftliche Rundschau und Bildungsarbeit.

²⁹ Gedruckte Quellen.

³⁰ KÖNIG, Mario: *Politik und Gesellschaft im 20. Jahrhundert – Krisen, Konflikte, Reformen*, in: HETTLING, Manfred [et al.]: *Eine kleine Geschichte der Schweiz*. Frankfurt a. M. 1998, S. 21-90. Vergleiche insbesondere S. 51-53.

konservativ getragene Initiative zur Reform der Bundesverfassung 1935, die faschistischen und nationalsozialistischen Nachbarstaaten, ihre Kriege und die damit verbundenen Bedrohungsmomente: dies alles waren Phänomene, die auch die ArbeiterInnen-Bewegung in besonderem Masse herausgefordert hatten. Doch auch die Beschäftigung mit der eigenen Rolle in Staat und Gesellschaft können als Ausdruck für die sich verändernden Rahmenbedingungen interpretiert werden, was in Auseinandersetzungen innerhalb des SGB oder zwischen Partei und Gewerkschaft zum Ausdruck kommt.³¹ Dass diese Vorgänge der Neuorientierungen nicht ausschliessliche Vorkriegsphänomene waren, sondern sich mindestens bis in die späten 1940er Jahre hinzogen, darauf hat Bernhard DEGEN mehrfach hingewiesen.³² Mit neu vorliegenden Quellen können nun neue Aspekte zum Umgang mit diesen Problemen eingebracht werden, was uns - angesichts der Quellenmaterials im wörtlichen Sinn - neue Sichtweisen auf jene Zeit ermöglicht.

Der Anfang der 1930er Jahre brachte eine sich institutionalisierende Filmarbeit in der SABZ. Es erfolgten auch erste, mit bescheidenen finanziellen Mitteln realisierte und filmästhetisch einfache Filmproduktionen.³³ Markiert wird dieser Beginn vom ersten, beim Schweizer Volks- und Schul-

³¹ Symptomatische Schriften jener Zeit sind bspw.: MARBACH, Fritz: *Gewerkschaften und Schweizervolk*. Schriften des Föderativverbandes des Personals öffentlicher Verwaltungen und Betriebe. Bern 1934. MARBACH, Fritz: *Gewerkschaft, Mittelstand, Fronten. Zur politischen und geistigen Lage der Schweiz*. Bern 1933. OPRECHT, Hans: *Der Zweite Weltkrieg und die schweizerische Arbeiterschaft*. Hg. von der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz. Zürich 1941.

Vergleiche dazu: KÜBLER, Markus: *Integration des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes in des politische System der Schweiz in den Jahren 1908 bis 1939*. Bern 1998. Er zeigt auf, wie sich nicht nur der SGB (Zusammenschlüsse zu Industrieverbänden, der SGB als Dachorganisation, der Aufbau und Ausbau des Gewerkschaftsapparates (bspw. SABZ), einer „Versachlichung der Sprache“) wandelte, sondern auch das politische System der Schweiz. Die „Ausdifferenzierung der politischen Entscheidungsfindung“ durch das sich heranbildende System der ausserparlamentarischen Kommissionen sieht er als Indiz, „dass hier ein politisches System neue Wege der Problemlösung und der Interessenaggregation ausprobierte“ (S. 391). Zunehmend wurde auch der SGB als Interessenvertretung an vor- und nachparlamentarischen Verfahren beteiligt.

³² So weist DEGEN im Zusammenhang mit den Jubiläumsfeierlichkeiten 1987 zum fünfzigjährigen Jubiläum des sogenannten ‚Friedensabkommens‘ (das 1937 in der Maschinen- und Metallindustrie vereinbart wurde) darauf hin, dass „die konfliktreiche Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg [...] aber rasch aus dem populären Geschichtsbild verdrängt [wurde]. Effektiv setzte die Zeit des Arbeitsfriedens [...] erst über ein Jahrzehnt nach der Unterzeichnung des Friedensabkommens ein.“ Dazu und zum Arbeitsfrieden im allgemeinen siehe: DEGEN, Bernhard: *Sonderfall Schweiz im Bereich der Arbeitswelt? 50 Jahre Friedensabkommen als nationales Jubiläum*, in: *Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs*. Studien und Quellen 24. Bern/ Stuttgart/ Wien 1998, S. 171-192. Hauptreferenzen für die Geschichte der organisierten Arbeiterschaft der 1930er und 1940er Jahre sind zum einen Publikationen und Aufsätze von Karl SCHWAAR, der sich insbesondere auch mit der SABZ und mit der Arbeiterkultur auseinandergesetzt hat. Die beiden wichtigsten Publikationen: SCHWAAR, Karl: *Isolation und Integration. Arbeiterkulturbewegung und Arbeiterbewegungskultur in der Schweiz 1920-1960*. Basel 1993. SCHWAAR, Karl: *Krise, Krieg und Konjunktur: Die SABZ zwischen 1930 und 1960*, in: GSCHWEND, Rolf [et al.]: *Zusammen lernen, gemeinsam erkennen, solidarisch handeln. 75 Jahre Schweizerische Arbeiterbildungszentrale*. Bern 1987, S. 53-80. Des weiteren halte ich mich an die Forschung von Bernhard DEGEN und Markus KÜBLER, was die allgemeine politischen und sozialen Gewerkschaftsgeschichte anbelangt. Unter anderem an den konzisen Aufsatz von DEGEN, Bernhard; KÜBLER, Markus: *Die Gewerkschaften zwischen Integration und Ausgrenzung*, in: GUEx, Sébastien [et al.] (Hg.): *Krisen und Stabilisierung. Die Schweiz in der Zwischenkriegszeit*. Zürich 1998, S. 127-143.

³³ Vgl. STÜRNER, Felix: *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma. Politique, discours et réalisations cinématographiques de la Centrale suisse d'éducation ouvrière 1918-1937*. Lausanne 1994. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Er fñgt um 1931/ 1932 ebenfalls eine Zäsur in seiner Darstellung ein (S. 105).

kino in Auftrag gegebenen Film *Ein soziales Hilfswerk*.³⁴ Die Professionalisierung der SABZ-Produktionen nahm aber stetig zu, nicht zuletzt dank der engen Kooperationen mit Filmproduktionsfirmen. Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit waren dies zum einen die noch heute bestehende, vom einflussreichen Produzenten Lazar Wechsler 1924 gegründete Praesens-Film AG in Zürich, zum anderen die Gloria-Film AG, 1940 gegründet, ebenfalls mit Sitz in Zürich.³⁵

Anlass zur Bestimmung der oberen Zeitlimes gab die Quellenlage und das Interesse, den Darstellungsbogen von der Vorkriegszeit in die unmittelbare Nachkriegszeit zu spannen. 1946 erschien mit *Die schweizerischen Gewerkschaften* einer der wenigen Filme, dessen Entstehung genauer in den SABZ-Papierakten dokumentiert ist.³⁶ Mit der AHV-Abstimmung stand 1948 zudem ein zentrales, langjähriges Anliegen linker und gewerkschaftlicher Politik in der Abstimmungsende, für die eigens der Propagandafilm *En avant et du courage* produziert wurde.³⁷ Dieses staats- und, gerade auch für die Linke, parteipolitische Ereignis Ende der 1940er Jahre bietet sich als Schlusspunkt des Untersuchungszeitraums an.

2.3 Fragestellung und Erkenntnisinteresse

Als Erstes soll eruiert werden, welches diskursive Archiv der SABZ-Filme bestimmbar ist. Ein Archiv ermöglicht wahre bzw. sinnvolle Aussagen über sozialen Gruppen und ihre Wahrnehmungen der Welt, es bietet einen Fundus an Zeichen, die Evidenz schaffen können, etwa für politische Forderungen oder für Darstellungsweisen von Staat und Gesellschaft.³⁸ Ein Aussagearchiv bestimmt das Funktionieren eines Diskurses, und damit dessen „was gesagt werden kann“ und

³⁴ Produziert für die AHV-Abstimmung 1931, der allerdings nie für die Propagandakampagne verwendet wurde. Vgl. STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 100.

³⁵ Informationen zu den beiden Produktionsgesellschaften finden sich in: DUMONT, Hervé: *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*. Lausanne 1987. Zur Praesens AG und L. Wechsler: S. 89-92, 360-362, 399-401, 563-566. Zur Gloria AG: S. 293-294, 552-553. Insbesondere die Praesens schien oft arbeiterschaftlichen Anliegen freundlich gesonnen. So sprang sie etwa bei den Produktionsarbeiten des bekannten deutschen Arbeiterfilms *Kuhle Wampe* (1932) von Slatan DUDOW ein (vgl. Fussnote 114). Sehr aufschlussreich sind aber auch die Auseinandersetzungen der Firma mit schweizerischen Militär-, Zensur- und Justizbehörden, insbesondere im Kontext des sowjetischen, dokumentarischen Films *Stalingrad* (Sowjetunion 1943, Regie: VARLAMOV, Leonid, Details auf: <http://www.loc.gov/tr/mopic/findaid/russian.html>), der unter anderem Lazar Wechsler den antisemitisch angehauchten Verdacht des kommunistischen Propaganda und der Sympathie mit der Sowjetunion einbrachte. Seine Person scheint in manchen Kreisen, in diesem Fall in der Sektion Film und im Eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartement, der linker Umtriebe verdächtig gewesen zu sein. Siehe die Darstellung seines Sohnes, David WECHSLER, im Artikel *Kulturpolitik mit Geheimdossiers – Die Praesens-Film AG im Zweiten Weltkrieg*, in: BOVERI [et al.] (Hg.): *Morgarten kann nicht stattfinden – Lazar Wechsler und der Schweizer Film*. Zürich 1966, S. 62-93.

³⁶ BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film)*. Ebenfalls etwas umfangreicher dokumentiert ist der zweite protokollierte Film *Das Recht der Arbeit*. Alle Unterlagen befinden sich im selben Dossier, es ist vorstellbar, dass frühere Drehbücher und Projektskizzen für die Entwicklung von *Die schweizerischen Gewerkschaften* beigezogen wurden und sich darum in diesem Dossier befinden.

³⁷ Siehe Fussnote 387.

³⁸ Zum Begriff des Archivs siehe: FOUCAULT, Michel: *Archäologie des Wissens*. 14. Auflage, Frankfurt a. M. 2002 (frz. Orig. Paris 1969), S.186-190.

was nicht.³⁹ Aussagefunktionen beziehen sich auf einen Kontext und können in Relation dazu als adäquat verstanden werden oder eben nicht. Davon ausgehend, dass diese Film ‚wahr gemacht‘ werden sollten, muss gefragt werden, was die gesellschaftlichen Konventionen sind, die sie zu legitimen und authentisch aufgefassten Darstellung machen konnten.⁴⁰ Evidente Aussagen bewegen sich als Funktionen in einem als ‚wahr‘ begriffenen Korrelationsraum, so FOUCAULT.⁴¹ Der Begriff ‚Korrelationsraum‘ wird in meiner Untersuchung synonym mit ‚Kontext‘ verwendet. Die Distanz zum Verbalsprachlichen macht den ‚Korrelationsraum‘ zum praktischen Begriff zur Betonung filmspezifischer Bezugnahmen auf die Welt. Erst durch das massenhafte Vollziehen und Nachvollziehen einer Aussage in einem Korrelationsraum, der als evident gilt, kommt dieser Aussage der Status von ‚Normalität‘ zu und gilt eine Forderung als legitim. Das Konzept des Archivs betont seine Eigenschaft als Ort, von dem Evidenzkraft ausgeht. Je nach Fragestellung würden sich jedoch ganz unterschiedliche Archive beschreiben lassen. So verstehe ich unter Archiv einen Fundus an Zeichen (Bilder, Aussagen), die in Relation zu einer spezifischen sozialen Gemeinschaft stehen; wobei Gemeinschaft und Archiv sich wechselseitig bedingen. Eine Gemeinschaft oder eine bestimmte Gruppe in einer Gemeinschaft bringt nicht nur Aussagen hervor, Gemeinschaften werden auch erst durch zuordenbare Aussagen, ja durch die Benennbarkeit der Gruppe an und für sich (beispielsweise ‚das Proletariat‘, ‚die Schweizer und Schweizerinnen‘) zu etwas ‚real‘ Vorstellbarem. Archive sind Gedächtnisorte, an denen in hoher Dichte Zeichen vergangener Zeiten auffindbar sind. Doch ein Archiv enthält nur eine Auswahl an Informationen über eine Epoche und Gesellschaft und kann zudem nie abschliessend beschreiben werden.⁴² Der Fokus richtet sich deshalb auf einzelne Aspekte, hier erfolgt die Analyse anhand dreier Analyse-kategorien, die Kollektive bezeichnen und formieren: ‚Klasse‘, ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘.⁴³

Vorliegende Untersuchung geht von der Frage aus, wie in diesen Filmen politische Botschaften und Anliegen vermittelt wurden, damit sie möglichst nachvollziehbar und glaubhaft ein Publikum zu überzeugen vermochten. Welches sind die Strategien logischer Argumentationsmuster? Wie

³⁹ FOUCAULT *Archäologie des Wissens*, S. 187.

⁴⁰ Legitim erscheint das, was als normal gilt, denn Normalität kommt „Legitimität sui generis zu“ (S. 189), wie Jürgen LINK sagt. Meine Fragen zielen auch auf Normalisierungsstrategien ab. Allerdings konzentriere ich mich stärker auf die Rolle der Medialität, als LINK dies tut. Da sich ‚Normalität‘ in einem „homogenen Massenfeld“ manifestiert, ist sie meines Erachtens ebenso sehr ein Ergebnis der Vermittlung, wie sie die „flächendeckende verdatete Gesellschaft“ (S. 188) voraussetzt. Siehe: LINK, Jürgen: *Normativität versus Normalität*, in: STINGELIN, Martin (Hg.): *Biopolitik und Rassismus*. Frankfurt a. M. 2003, S. 184-205. Insbesondere S. 188-193. Zitat S. 189.

⁴¹ Ich folge nicht umfänglich FOUCAULTS Begrifflichkeit, wie er sie in *Archäologie des Wissens* entwickelt hat. So ziehe ich den weniger zeichentheoretischen Begriff ‚Evidenz‘ dem FOUCAULTSCHEN ‚Referential‘ vor. Die Evidenz verweist m. E. stärker auf das Moment der Konvention in gesellschaftlich anerkannten ‚Wahrheiten‘. Siehe zum Kontext meiner Begriffsentleihungen bei FOUCAULT den Beginn seines Kapitels *Aussagefunktion*, in: Ders.: *Archäologie des Wissens* S. 128-133.

⁴² Siehe zum Verhältnis von Gedächtnis und Vergessen und deren Funktion in Archiven: VISMANN, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*. 2. Auflage, Frankfurt a. M. 2001, S. 88-91.

⁴³ Zu den Analyse-kategorien weiter unten mehr.

wurden die Arbeiterorganisationen, ihre Arbeit und politischen Ziele inszeniert und legitimiert? Wie die dargestellte Welt im Film ‚wahr gemacht‘? Im Kern geht es darum zu eruieren, welche sozialen Organisationsformen und kollektiven Identifikationsangebote in diesen Bild- und Diskurs-Konstellationen zum Ausdruck kommen. Aufgezeigt werden soll, auf welche identitätsstiftende Kollektive (wie ‚Mütter‘, ‚Soldaten‘, ‚ArbeiterInnen‘, ‚Volk‘) in den untersuchten Filmen rekurriert wird und diese stets aufs Neue reproduziert und geformt werden. Mit jeder Bezugnahme wird ein Kollektiv als ‚reale‘, relevante Grösse bestätigt. Sie sind determiniert und determinierend zugleich, Ein- und Ausschlüsse in oder aus diesen Kollektiven markieren eine soziale und politische Topographie. Anhaltspunkte hierfür bieten die in Szene gesetzten Räume. Sphären von öffentlichem und privatem Raum werden inszeniert und geschlechtsspezifisch kodiert. Spannend sind in diesem Zusammenhang Grenzen zwischen propagandistischer Utopie und Abbilder sozialer Praxen. Wenn beispielsweise der proletarische Vater am Küchentisch sitzt und seine Kleinkinder füttert, so ist daraus nicht eruierbar, ob auf eine Praxis rekurriert wird oder ob es sich um ein utopisches Bild handelt.⁴⁴

Die Unterscheidung der RezipientInnen der Filme muss immer im Auge behalten werden, da Symbole, je nach Kontext, sehr divergente Bedeutungsdimensionen aufweisen können. Zudem gilt es, zwischen einer intentionalen Beeinflussung (bzw. den dafür eingesetzten Mitteln) und axiomatischen Momenten der Darstellung zu unterscheiden. Letztere transportieren unumstössliche Wahrheiten ihrer Zeit, nicht unbedingt in manipulativer Absicht, sondern im Bemühen, etwas ‚wahres‘ zu vermitteln.⁴⁵ Funktional betrachtet sind die intentionale und die nicht intentionale Reproduktion von Axiomen vergleichbar: Sie ermöglichen plausible Aussagen, repräsentieren (und resultieren zugleich) aus einer sozial konventionalisierten ‚Wahrheit‘. Zu entscheiden, was intentional argumentiert wird und was nicht, ist ohne entsprechende Kontextmaterialien höchst spekulativ. So wird es hier darum gehen, ein Archiv von kollektiven Symbolen und Diskursen in den SABZ-Filmen zu beschreiben und seine kontextuellen Bedingungen auszuleuchten, die Frage nach der Intentionalität wird jedoch meist nicht zu beantworten sein.

⁴⁴ Vgl. *Das Recht der Arbeit* Einstellung 71. Im folgenden wird ‚Einstellung‘ mit ‚E‘ abgekürzt. Die Angaben beziehen sich auf die Filmprotokolle im Anhang.

⁴⁵ So ist bspw. die axiomatische Kategorie ‚Nation‘ grundlegend für jegliche Vorstellung dessen, was eine ‚nationale‘ Armee zu verteidigen habe und wofür zu sterben ‚ehrentvoll‘ sei. Doch ‚die Nation‘ ist ein geradezu ‚typisches‘ historisches Konstrukt und dementsprechend kontingent und keineswegs eine quasi natürliche Notwendigkeit und Gegebenheit. Auf den konstruktivistischen Charakter der ‚Nation‘ verweisen im Ausstellungskatalog des SLM *Die Erfindung der Schweiz*: SARASIN [et al]: *Imagination. Eine Einleitung* (S. 16-31). Klassiker sind: ANDERSON, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. 2. Erweiterte Auflage, Frankfurt a. M. 2005. Und: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence: *The Invention of Tradition*. 12. Auflage, Cambridge 2004.

2.3.1 Der Begriff der Evidenz

Der Begriff der Evidenz ist keine etablierte Analysekategorie; deshalb sind einige Erläuterungen dazu angebracht. Das Interesse für die Frage nach der Verortung von Menschen und Kollektiven entsprang meinem ursprünglichen Interesse für personalen und kollektiven Identität(en), deren Konstituierung und Wandelbarkeit. Ohne diese Fragen aus den Augen zu verlieren, möchte ich hier aber nicht primär nach Identitäten, sondern nach Momenten der Evidenzproduktion fragen.

Gerade im Zusammenhang mit dem Film, als Medium des bewegten Bildes, erscheint mir die Verwendung des Begriffes Evidenz ideal.⁴⁶ Im Zentrum der Untersuchung stehen in den Filmen bestimmbare Diskurse und Kollektivsymbole.⁴⁷ Diese sind in der Institution der SABZ und den an ihrem Entstehen beteiligten Firmen zu verorten.⁴⁸ Die Filme wurden von einem Prozess der inhaltlichen und formalen Aushandlung zwischen den an der Produktion beteiligten Personen und Institutionen geprägt. Zugleich begreift der/ die RezipientIn nur das als evident, was sich auf einen bereits als ‚wahr‘ begriffenen Korrelationsraum bezieht.

Verortungen in sozialen Strukturen sowie die Herstellung sozialer Orte und ihre Bedeutung interessieren in diesem Zusammenhang. In ihrem Ganzen machen diese Orte menschlicher Existenz die gesellschaftlichen Verhältnisse aus. Ihre Ordnung beruht auf grundlegenden Diskursen und Symbolsystemen, die die Wahrnehmung bestimmen. Diese Betrachtungsweise gründet im Axiom, dass jegliche Formen von ‚sozialer Realität‘ historisch geformte und sich stets im Wandel befindliche gesellschaftliche Praxen sind.⁴⁹ Konkrete Fragen an die Filme, die sich daraus erge-

⁴⁶ Etymologisch weist der Begriff ‚Evidenz‘ auf das Bild. Das lateinische Verb *video* (ich sehe) ist eine in der Tat evidente Verbindung des Begriffes mit dem Untersuchungsgegenstand ‚Film‘.

⁴⁷ Es kann nicht die individuelle Wirkung von Argumenten oder Filmszenen bei den RezipientInnen sein, die hier interessiert; dazu fehlen die Quellen. Auch die bewusste Wirkungsabsicht auf Seite der ProduzentInnen muss vorsichtig angegangen werden. Die gewählte Vorgehensweise rückt generell nicht die Menschen, die sich in der (ArbeiterInnen-) Bildung und dem Filmverleihwesen engagierten, ins Zentrum. Doch wird ihnen insofern Rechnung getragen, als dass sie immer dann in den Vordergrund der Untersuchung treten, wenn sie als Produzenten von Filmen oder Texten erscheinen. Denn das „menschliche Handeln und die Eigenlogik der Dinge sowie Symbole im historischen Prozess [wirken] auf kontingente Weise zusammen [...]“ (TANNER *Historische Anthropologie*, S. 164f). Es gilt folglich im Bewusstsein zu halten, dass die Filme Ausdrucksweisen von Menschen sind, die nicht bloße Marionetten in einem Geflecht von sozialen Strukturen bzw. Diskursen sind. TANNER dazu: „Auch wenn Menschen nicht die autonomen, rationalen, selbsttransparenten Subjekte sind, als die sie sich selbst häufig sehen, so machen sie doch Bilder von sich und unterstellen anderen Menschen Absichten. Die Untersuchung der so entstehenden Rationalitätsformen, die zu gesellschaftlichen Institutionen gerinnen, bietet einen produktiven Zugang zur Historischen Anthropologie.“ (TANNER *Historische Anthropologie*, S. 195).

⁴⁸ Das Bestimmen des reziproken Verhältnisses von ‚Orten‘, wo Diskurse (re-)produziert werden, und deren Konstituierung durch Diskurse, ist ein zentrales Element diskursanalytischer Konzepte. Siehe: SARASIN, Phillip: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a. M. 2004, S. 58f. Er spricht von den „Räumen des Sprechens“, die von Diskursen definiert werden. In FOUCAULTS *Archäologie des Wissens* stehen Orte primär für Ausgangspunkte von sich überlagernden Diskursen; er bezieht sich dabei vornehmlich auf Institutionen und „Instanzen der Abgrenzung“ wie die Medizin, die Justiz oder die Kirche (S. 63): „Mann muss die institutionellen Plätze [sic] beschreiben, von denen aus [eine Rede gehalten wird] und wo diese ihren legitimen Ursprung und ihren Anwendungspunkt findet [...].“ (S. 76).

⁴⁹ Es gibt daher keine ‚naturgegebene‘ menschliche Ordnung. In Bezug auf die Kategorie ‚Geschlecht‘ als „hegemonialem Diskurs“ siehe die Ausführungen von Andrea MAIHOFFER. Sie erläutert die Interdependenzen zwischen Praxen

ben, sind etwa: An wen werden die Filme adressiert? Wie werden Forderungen nach Reduktion der Arbeitszeit oder nach Ferien legitimiert? Was ist gut an Duschen in Fabrikbetrieben? Wer profitiert von Ferienforderungen? Warum sollten sich Arbeiter organisieren? Waren Arbeiterinnen ‚mitgemeint‘? Welche sozialen Verhältnisse werden für die Pro-AHV-Propaganda gezeichnet? Kurz: Wie wurde der SGB als Organisation repräsentiert, seine Anliegen legitimiert und der filmischen Darstellungsweise Authentizität verliehen? Es gilt zu fragen, wo sich sozusagen ‚argumentative Nullpunkte‘ finden, hinter die die Filmsprache nicht zurückgeht, sie bezeichnen die axiomatischen Wahrheiten einer (filmischen) Darstellungsweise.

Die Evidenzschaffung ist wesentlicher Bestandteil der diskursiven Konstituierung der Wahrnehmung. Das Wahre und das Evidente sind Resultate komplexer Interaktionen. Die Evidenz wird „einem als unbezweifelbar angesehenen Sachverhalt zugeschrieben bzw. der Erkenntnis bzw. dem Urteil [sic], das einen solchen Sachverhalt ausdrückt“.⁵⁰ Damit kommt Aussagen, die als evident gelten, eine ‚wahrhaftige‘ Qualität zu. Ihr allgemeingültiger Charakter ist Resultat sozialer Konventionen. Je ausgeprägter sie Teil eines Metadiskurses sind, desto grösser ist somit auch die Chance, positiv Rezipiert zu werden. Vergleichbar funktionieren Kollektivsymbole, die „als Ressource von Evidenz und Deutbarkeit“⁵¹ dienen. Die Frage ist dann, ob Evidente Momente auch überzeugend mit dem Ziel der Argumentation verknüpft werden können, so dass die Argumentation als ‚richtig‘ und inhaltlich ‚wahr‘ und das Ziel als ‚gerechtfertigt‘ anerkannt werden. So kann hier verknüpft definiert werden, dass Evidenz ist, was einer Aussage Sinn- und Wahrheitsgehalt verschafft.

2.3.2 Die Kollektivbezeichnungen ‚Klasse‘, ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ als Analysekatogorien

Die Frage nach den filmisch inszenierten privaten und öffentlichen Räumen, den darin verorteten Menschen und die sozialen Kodierungen dieser Räume lenkte die Suche nach Analysekatogorien. ‚Die Klasse‘, ‚die Nation‘ und ‚das Geschlecht‘ sind wirkungsstarke Paradigmen der gesellschaftlichen Organisation (und der Zugehörigkeitsgefühle von Individuen). Sie kennzeichnen Orte und Diskurse, an denen soziale Gruppierungen quasi ‚gerinnen‘; eine Gewerkschaft, eine Familie oder ein Staat sind entsprechende, institutionalisierte Orte. Entlang der Reproduktion dieser Begriffe und ihrer symbolischen Repräsentationsweisen formieren sich *imagined communities*, wie sie Benedict ANDERSON nennt: „Gemeinschaften sollten nicht durch ihre Authentizität voneinan-

und Ideen sowie die Historizität dieser Verhältnisse. Dies.: *Geschlecht als Existenzweise*. Frankfurt a. M. 1995, v. a. S. 83-93.

⁵⁰ LUKNER, Andreas: *Evidenz*, in: SANDKÜHLER, Hans-Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Hamburg 1999, S. 364.

⁵¹ SARASIN *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, S. 35.

der unterschieden werden, sondern durch die Art und Weise, in der sie vorgestellt werden.⁵² Daran lässt sich anknüpfen, indem in dieser Untersuchung nach den filmischen Darstellungsweisen der kategorial benannten Kollektive gefragt wird.⁵³

Joan W. SCOTT hat die Überlagerung der sozialen Klasse ‚Arbeiterschaft‘ durch ihrer maskuline Repräsentation aufgezeigt, in der „Produktivität und Mannsein („masculinity““ gleichgesetzt wurde.⁵⁴ Damit ist an die Gewerkschaftsfilme die Frage aufgeworfen, inwiefern dies auch auf sie zutrifft. Es ist mit SCOTT auf jeden Fall einig zu gehen, dass wir keine Wahl zwischen einer Konzentration auf die Klasse und einer auf das Geschlecht haben.⁵⁵ Doch die beiden verflochtenen Kategorien müssen noch um die Dimension der ‚Nation‘ erweitert werden.

Ideologische Kämpfe spielen sich, wie Stuart HALL am Beispiel der Nation ausführt, auf der semantischen Ebene von Schlüsselbegriffen und deren Wert und Funktion für ein Begriffssystem ab.⁵⁶ Die affirmative Verwendung des Begriffes ‚Nation‘, oder derer Symbole, bezeichnet einen sozialen Ort, an dem die eigene Position diskursiv aufgebaut wird. Der vollständige Verzicht auf (bspw. nationale) Kollektivsymbolik kann unter Umständen das Herausfallen aus einer Gemeinschaft bedeuten. Besonders dann, wenn dieses Kollektiv sich quasi in einer Hochphase der identifikatorischen Ausstrahlungskraft befindet. Stuart HALL:

„[...] Die wirksame Koppelung herrschender Ideen an den historischen Block, der in einer bestimmten Periode hegemoniale Macht erlangt hat, [ist] genau das, was der Prozess des ideologischen Kampfes sicherstellen will.“⁵⁷

Nehmen wir für unseren Untersuchungszeitraum eine Hegemonie nationaler Diskurse und Symbolik an, die einem bürgerlich-konservativ bestimmten Archiv entstammten. Für eine angestrebte Machtbeteiligung der schweizerischen Linken bedeutete dies, dass sie eine möglichst erfolgreiche Aneignung nationaler Repräsentationsformen vollziehen und sich in einem nationalen Diskurs etablieren musste. Da für die 1930er und 1940er Jahre eine allgemeine Hochphase identifikatorischer Ausstrahlungskraft des nationalen Kollektivs bestimmbar ist, kann die Analysekatgorie

⁵² ANDERSON *Die Erfindung der Nation*, S. 16.

⁵³ Zum „kollektiven Bezugsrahmen ihrer [ArbeiterInnen] Existenz“ (S. 39) siehe: RUPPERT, Wolfgang (Hg.): *Die Arbeiter: Lebensformen, Alltag und Kultur von der Frühindustrialisierung bis zum ‚Wirtschaftswunder‘*. München 1986, S. 39-43. Diese kollektive Erfahrung ist insbesondere von einem „ständigen Mangel“, geringem Lohn und langen Arbeitszeiten geprägt. Sie resultiert aus der Lohnarbeit sowie der Stellung im Produktionsprozess und auf dem Arbeitsmarkt.

⁵⁴ SCOTT, Joan W.: *Sprache, Geschlecht und Geschichte der Arbeiterklasse*, in: CONRAD, Christoph; KESSEL, Martina: *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart 1994, S. 283-309 (Orig. New York 1988); Zitat S. 301.

⁵⁵ SCOTT *Sprache, Geschlecht und Geschichte der Arbeiterklasse*, S. 305.

⁵⁶ HALL, Stuart: *Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr*, in: HALL, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merckens. Hamburg 2004, S. 8-33.

⁵⁷ HALL *Ideologie und Ökonomie.*, S. 31.

„Nation“ nicht vernachlässigt werden. Das Verhältnis der ArbeiterInnen-Organisationen zu Staat⁵⁸ und Nation⁵⁹ war unbestritten ein vieldiskutiertes und komplexes.⁶⁰

2.3.3 Propaganda und Propagandafilme

Mit HALL und dem Kampf um die begriffliche Hegemonie wird eine Erläuterung des Propaganda-Begriffes fällig. Propaganda „umfasst das Ensemble der Strategien zur politischen Sinnstiftung, Meinungs- und Wahrnehmungslenkung“.⁶¹ Propaganda ist somit mediales Handeln *per se*.⁶² In SABZ-Publikationen wird der Begriff in zwei Kontexten verwendet. So wurde zum einen Propaganda *für* Filme oder Filmveranstaltungen betrieben.⁶³ Zugleich wurde explizit *in* Filmen Propaganda betrieben. Zudem wurde der Begriff der Propaganda auf politische Werbung Dritter angewandt. Deutlich wird dies z. B. in einem *Filmsnachrichten*-Artikel im Dezember 1942. Es wird vor der „Auslandspropaganda“ einer Firma in Zürich gewarnt, die der „deutschen Spielfilm A.-G. in Berlin“ nahe stand:

„[Der Leiter der *Schmalfilmkinounternehmung Zürich*] entfaltet eine grosse Propaganda und versucht, Photohändler und andere Filminteressenten zu gewinnen [...]. Die Gründung ist offenbar Teil eines gross angelegten ausländischen Versuchs, das ganze Gebiet des Schmalfilms in der Schweiz unter einen bestimmten ausländischen Einfluss zu bringen und gleichzeitig ausländische Filmpropaganda in die ländlichen Gegenden zu tragen.“⁶⁴

Diese flexible Verwendung des Begriffes durch die ZeitgenossInnen, sowohl in einem gewerblichen wie auch im politischen Sinn macht ihn schwer greifbar. Aber auch die formale und inhaltliche Nähe von ‚Dokumentarfilm‘ und ‚Propagandafilm‘ führt zu Schwierigkeiten der klaren Definition. Ulrike OPPELT stellt in ihrer Untersuchung deutscher Propagandafilme im Ersten Weltkrieg fest, dass die Dokumentarfilmtheorie Schwierigkeiten bekunde, „die fiktionalen Momente jeder Erzählung anzuerkennen und dennoch eine Eigenständigkeit des Dokumentarfilms gegen-

⁵⁸ Als verfasste Rechtskörperschaft verstanden.

⁵⁹ Als kulturell (in der Schweiz meist nicht rassisch) begründete Imagination einer ‚Volksgemeinschaft‘ verstanden, die insbesondere auch mit historischen Ursprungsmythen begründet wird.

⁶⁰ Vgl. etwa die Ausführungen von Karl SCHWAAR, wann und inwiefern sich die schweizerische Arbeiterbewegung von einer Gegenmacht zur Ordnungsmacht in der schweizerischen Gesellschaft entwickelt hat. SCHWAAR *Isolation und Integration*, S. 22-29. Ich verstehe unter ‚Staat‘

⁶¹ DANIEL, Ute; SIEMANN, Wolfram (Hg.): *Propaganda: Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989*. Frankfurt a. M. 1994; Zitat S. 12. Die Publikation verstand sich explizit als Erweiterung und strebte eine Lösung von der alleinigen Fixierung der Propaganda-Forschung auf den Nationalsozialismus an.

‚Agitation‘ ist ein alternativer Begriff, der insbesondere in der (deutschen) Sozialdemokratie verbreitet war. In meiner Untersuchung verwende ich durchwegs ‚Propaganda‘ als Synonym für ‚Agitation‘. Vgl. SCHNEIDER, Wolfgang; DIPPER, Christof: *Propaganda*, in: BRUNNER, Otto [et al.] (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1972-1997 (Bd. 5, Pro – Soz: 1975) S. 69-112.

⁶² Zur Entwicklung des Propagandabegriffes im 19. Jahrhundert: „An die Stelle der Vorstellung von einer institutionell verankerten Propaganda trat die Erfahrung vielfältiger Propagandaaktionen. [...] Propaganda konnte nunmehr <gemacht> werden [...]“ Vgl. SCHNEIDER/ DIPPER *Propaganda*, S. 70.

⁶³ Vgl. bspw. *FN*, Nr. 17, 31.12.1940, S. 2; oder: *FN*, Nr. 27, 4.12.1942, S. 2.

⁶⁴ *FN*, Nr. 27, 4.12.1942, S. 1.

über dem Spielfilm aufrechtzuerhalten [...]“⁶⁵. So ist auch in Propagandafilmen, die dem Dokumentarfilm formal nahe stehen,⁶⁶ das Verhältnis zwischen ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ sehr schwer eruierbar. Von rein demagogischen Absichten auszugehen und ihnen jeglichen Informationsgehalt abzusprechen, wäre eine vereinfachte Haltung. Vielmehr gilt es, diese Probleme in der Analyse zu thematisieren und das Spannungsverhältnis für das Erkenntnisinteresse zu nutzen.

Bei der Analyse der vorliegenden Filme gilt es, gewissen Praktiken der Filmproduktion Rechnung zu tragen. Etwa, dass auch in dokumentarischen Filmen, welchen sich diese Gewerkschaftsfilme oft explizit zuordneten, gestellte und nachgespielte Szenen verwendet wurden.⁶⁷ Auch wurden schon bestehende Aufnahmen aus alten Kontexten herausgelöst und für neue Filme wieder verwendet.⁶⁸ Von einer filmtheoretischen Ebene her gesehen, gilt es präsent zu halten, dass der Film immer Konstruktionscharakter hat, stets ein Kulturprodukt ist und kein wertneutraler, ungefilterter Spiegel ‚der‘ Wirklichkeit sein kann. Das Axiom, dass jeder Film in gewisser Hinsicht ein ‚fiktionaler Film‘ sei, ist zentral.⁶⁹ Das heisst, dass der Inhalt und die Wirkungsabsicht der Autorin oder des Autors nicht primär darüber entscheiden, welche Vorgänge der Evidenzproduktion ein Werk – sei es nun Film oder Text – aufweist, denn „die Art der Sinnstiftung (making sense) ist die gleiche.“⁷⁰ Hier knüpft die weiter oben geführte Diskussion an: Eine Aussage muss in einem als adäquat verstandenen Korrelationsraum erfolgen, soll sie evident sein.⁷¹

Begriffsgeschichtlich wird Propaganda auf die Missionstätigkeit der katholischen Kirche zurückgeführt. Der Begriff fand bald als allgemeiner *Terminus technicus* generelle Verwendung für christliche Missionsanstalten. Die heute damit in Zusammenhang gebrachte, polemisch-abwertende Bedeutungsdimension wird auf frühneuzeitliche, interkonfessionelle Streitigkeiten zurückgeführt, „in denen die Gegner der römisch-katholischen Kirche in der Propaganda die geheime Angriffszentrale des Papsttums gegen den Protestantismus zu entdecken meinten“.⁷² Die abwertende Bedeutungsdimension entspricht aber kaum einer allgemeingültigen Wahrnehmung. Vielmehr erlebte der Begriff eigentliche Konjunkturphasen. Die Diffusion des Begriffes in den

⁶⁵ OPPELT, Ulrike: *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*. Stuttgart 2002, S. 42.

⁶⁶ Siehe auch das Kapitel 4.4.3 Bezüge zu zeitgenössischen Filmtheor.

⁶⁷ Siehe bspw. die Ausführungen im Kapitel 6.2 *Die Schweizerischen Gewerkschaften (1946)*.

⁶⁸ Siehe bspw. die Ausführungen im Kapitel 7.3.1 *Ein soziales Hilfswerk (1931)*.

⁶⁹ OPPELT *Film und Propaganda*, S. 45. Hier sind Parallelen zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Literatur auffallend, wie sie Hayden WHITE in seinem Artikel *Der historische Text als literarisches Kunstwerk* vergegenwärtigte. Obwohl WHITE einige seiner Positionen revidiert hat, ist sein Text wegweisend für das Bewusstsein der HistorikerInnen, dass „Geschichte [...] in der selben Weise sinnvoll gemacht wird, wie der Dichter oder der Romanautor dies versuchen, d. h. indem sie dem, was scheint, die Gestalt einer erkennbaren, weil vertrauten Form geben.“. Siehe: WHITE, Hayden: *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*, in: CONRAD/ KESSEL: *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, S. 123-157; Zitat S. 154.

⁷⁰ WHITE *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*, S. 154.

⁷¹ Es geht hier also um Konventionen über das, was als ‚Wahrheit‘ akzeptiert wird.

⁷² KOSELLECK *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 5, S. 70.

(staats-) politischen (im 19. Jahrhundert) und in den gewerblichen Bereich (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) weist darauf hin. Dies bringt heute einige Definitionsschwierigkeiten mit sich, ist aber m. E. kein Grund, ihn fallen zu lassen. Denn die parallele Verwendung des Begriffes für ökonomische und politische Werbung verweist auf die Verschränkungen der beiden Bereiche hin. Gerade Gewerkschaften sind Knotenpunkte, die diese Verschränkung bezeichnen.

Im 19. Jahrhundert erfolgte ein Wandel der Begriffsverwendung. Von der Vorstellung, Propaganda verbreite sich als autonomes Phänomen von alleine, verschob sich die Meinung dahingehend, dass sie verbreitet werde und an Handlungen von Personen geknüpft sei. Dies hat zur Folge, dass der Nachweis propagandistischer Überzeugungskraft problematisch ist. Setzte die ältere Auffassung der ‚Selbstläuferin‘ ihre Wirksamkeit überhaupt erst voraus, ist ihr nach dieser Verschiebung eine Wirksamkeit keineswegs mehr inhärent.⁷³ So fragt denn auch Nicholas REEVES in *Power of Film Propaganda* im Untertitel, ob diese Kraft *myth or reality* sei.⁷⁴ Er verweist auf die zeitgenössischen Probleme:

„It was difficult to ensure that appropriate films were made in the first place, it was more difficult to ensure that those films reached their target audience, and it was most difficult of all to ensure that those films that did reach their target audience made the impact on that audience that the propagandists had intended.“⁷⁵

Die direkte Verknüpfung der Fragen ‚Was wurde rezipiert?‘ und ‚Wie hat es gewirkt?‘ (im Sinne einer *actio – reaction*-Konstellation) wird nicht der Komplexität medialen Wirkens gerecht. Was hingegen eruiert werden kann, ist die Absicht, beeinflussend auf die Menschen zu wirken. Ist die Propaganda-Intention gegeben, ist es m. E. auch angebracht, den Begriff zu benutzen.⁷⁶

2.4 Theoretische Voraussetzungen

2.4.1 Diskurs- und Gendertheorie: Sprachkritik als (soziale) Ordnungskritik

In meiner Arbeit greife ich auf diskursanalytische Überlegungen zurück, da ich der Ansicht bin, dass die Diskurstheorie „über die basale Hermeneutik hinaus“ (Phillip SARASIN) weiterführende Einsichten ermöglicht.⁷⁷ Der *Linguistic turn* bedeutete keineswegs das Ende der Geschichtswissenschaft, wie dies teilweise befürchtet wurde. Die Diskursanalyse sensibilisiert für Wirkungsweisen der Sprache um Differenzierungen, Hierarchisierungen, Inklusionen und Exklusionen in Prozessen der Sinn- und Identitätsstiftung aufzuspüren. Als Perspektive, die Michel FOUCAULT

⁷³ Leider wird die das Problem der Wirkung bzw. der Rezeption von Propaganda in den ‚Geschichtlichen Grundbegriffen‘ nicht erläutert.

⁷⁴ REEVES, Nicholas: *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* London 1999.

⁷⁵ REEVES *Film Propaganda*, S. 237.

⁷⁶ Wird ein Film im Kontext einer Abstimmungsvorlage lanciert, gehe ich kontextuell (auch ohne explizite Absichtserklärung) von einer propagandistischen Intention aus.

⁷⁷ Vgl. SARASIN *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, S. 58.

bspw. in seinem Artikel *Afterword – The Subject and Power* mit Blick auf institutionelle Vorgänge der Macht hin formuliert, kann sie generell dazu verwendet werden, spezifische Orte von Diskursentwicklungen zu untersuchen. FOUCAULT: "[Institutions] constitute a privileged point of observation, diversified, concentrated, put in order, and carried through the highest point of their efficacy."⁷⁸ Da es sich bei der SABZ um eine zwar kleine, aber durchaus umtriebige Institution handelte, liegt dieser Ansatz nahe. Mit der Diskursanalyse eng verknüpft, greife ich auch Überlegungen aus dem Bereich der Frauen- und Geschlechterforschung auf. Mit ihren eingehenden Überlegungen zu den Verhältnissen zwischen Sprache bzw. Zeichen, Identität und Materialität ist die Theoriebildung der Gender Studies zentral.

Gesellschaftliche Verhältnisse sowie die menschliche Wahrnehmung der Welt sind grundlegend historisch bedingt und geformt. Sie sind Resultate diskursiver Ausmachungen des Sagbaren und Machbaren. Dieses Verhältnis ist ein komplexes und schwer erkennbares, da, wie BUTLER sagt, „die Macht des Diskurses, seine Wirkung zu materialisieren, [...] übereinstimmt mit der Macht des Diskurses, den Bereich der Intelligibilität einzugrenzen“.⁷⁹ Dieses analytische Problem wird mit zeitlicher Distanz zu einem Untersuchungsgegenstand vielleicht abgeschwächt, da Diskurse nichts statisches sind. Aber mit einem Wandel bilden sich auch neue Wahrnehmungsmuster, die auf alten aufbauen und den Rückblick wiederum verzerren oder verstellen können. Dabei geht es keineswegs um die „abstruse Frage“, wie es SARASIN bezeichnet,

„ob es noch etwas anderes als Texte gebe, sondern darum, wie die nichtsprachlichen Dinge ihre Bedeutung erlangen. Kein Diskurs, kein Klassifikationsgitter, und scheint es uns noch so vertraut, ist je ‚von den Sachen selbst‘ abgeleitet, sondern schafft umgekehrt erst die Ordnung der Dinge.“⁸⁰

Diese Sichtweise zielt nicht darauf ab, die Möglichkeit eines Seins jenseits der Sprache zu verneinen, doch sie verweist darauf, dass Wahrnehmung und Erkennen sowie Denken und Kommunizieren auf die Sprache zurückgeworfen sind.⁸¹ Materie und Sprache – bei Butler sind es spezifischer Körper und Sprache – stehen in einem ständigen Zusammenhang:

⁷⁸ FOUCAULT, Michel: *Afterword – The Subject and Power*, in: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul (Hg.): *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton 1982, S. 208-227; Zitat S. 222.

⁷⁹ BUTLER, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M. 1997 (Originalausgabe: New York, 1993), S. 259.

⁸⁰ SARASIN *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, S. 36.

⁸¹ Wobei es nicht um eine „verbissene“ Dekonstruktion geht, die angesichts der Praxis einräumen müsste, dass es noch eine Realität jenseits des Textes gebe, wie bspw. Richard EVANS dem Ansatz unterstellt. Es ist nicht die zentrale Frage, sondern jene nach den Möglichkeiten adäquaten Fragens, gerade auch nach der Selbstreflexion der eigenen Textproduktion und dem stetig präsenten Bezug der historischen Forschung zur Gegenwart. Die Angst vor dem Verlust der ‚Wahrheit‘ hat teils zu heftigen Abwehrreaktionen gegenüber Ansätzen wie dem hier gewählten geführt. Philipp SARASIN bietet im Aufsatz *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse* eine konzise Übersicht, S. 10-60. EVANS Polemik gegen die Postmoderne findet sich in: EVANS, Richard J.: *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*. Frankfurt 1998 (Original erschienen: *In defence of history*, London 1997); besonders Kapitel 4: *Quellen und Diskurse* (S. 104-126) und Kapitel 8: *Objektivität und ihre Grenzen*, (S. 212-243).

„Die Materialität der Sprache, im Grunde die des Zeichens, das versucht, ‚Materialität‘ zu bezeichnen, verdeutlicht, [...] dass alles, einschliesslich der Materialität, immer schon Sprache ist. [...] Man kann sich also nicht ausserhalb der Sprache begeben, um Materialität an und für sich zu begreifen. So gesehen sind also Sprache und Materialität niemals entgegengesetzt, weil die Sprache sowohl das ist als auch auf das verweist, was materiell ist, und was materiell ist, entgeht niemals ganz dem Prozess, durch den es signifiziert wird.“⁸²

Der Rekurs auf BUTLER soll verdeutlichen, welches Grundverständnis in dieser Untersuchung vom Verhältnis zwischen Zeichen und Welt zur Geltung kommt. Dies schlägt sich nicht nur in der Vorgehensweise nieder, sondern sie begründet auch die Überzeugung, dass eine Auseinandersetzung mit diesen Filmen von Relevanz ist.

Als Orte der Verdichtung von Symbolsystemen weisen Filme über den Bereich der verbalen Sprache hinaus. Das Sehen, als dem spezifischen kognitiven Vorgang der Filmrezeption, weist auf Grenzen verbalsprachlicher Diskurse hin und eröffnet seine eigenen Dimensionen des Repräsentierens der Welt. Es eröffnet eine andere Ebene der Evidenzproduktion. Die Verbalsprache ist eine ordnungsstiftende Instanz und sie übt im Bezeichnen Macht aus, sei es als bewusst eingesetztes Instrument, sei es als unbewusster Subtext. Die Bildsprache, wie wir ihr in diesen Filmen begegnen, ist bestrebt, den Schein von Unmittelbarkeit zu erzeugen. Wie zu zeigen ist, tragen die Filme explizit den Anspruch auf Sachlichkeit vor sich her und die theoretischen Bezüge in den SABZ-Texten formulieren einen Abbildcharakter von Wirklichkeit durch den Film.⁸³ In der Verschränkung beider Zeichensysteme, Verbal- und Bildsprache, ergeben sich neue Möglichkeiten zu entdecken, wo die beiden Systeme interagieren, um Aussagen über das ‚Reale‘ zu stützen, die für sich alleine, in einem isolierten Zeichensystem stehend, an der Darstellung dessen, was als ‚Real‘ vermittelt werden soll, vielleicht scheitern würden, oder zumindest weniger überzeugend wären.⁸⁴

Wird die Welt als Ort der leeren Signifikanten gedacht, erhält sie ihre Ordnung erst durch die ihr zugewiesenen Signifikate. Diese zeichentheoretische Auffassung von Produktion und Rezeption von ‚Sinn‘ und ‚Realität‘ liegt meiner Perspektive zu Grunde. Sie politisiert jegliches Zeichensys-

⁸² EVANS *Fakten und Fiktionen*, S. 104.

⁸³ Vgl. das Kapitel 4.4.3 *Bezüge zu zeitgenössischen Filmtheoretikern*.

⁸⁴ Für SARASIN ist die Geschichte der Diskurse erst dort interessant, wo sie „am Realen scheitern“. Denn es sind die „Grenzen dieser [diskursiven] Strukturen“, die uns auf das Reale stossen lassen, dort wo etwas nicht mehr fassbar ist und sich „Subjekte gezwungen [sehen], neu und anders zu denken.“ (SARASIN *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, S. 60). Sein Begriff des ‚Realen‘ ist problematisch, da er eine von einer quasi prae-semiotischen Realität ausgeht. Diskurse scheitern meines Erachtens jedoch nicht am Realen, sie scheitern vielmehr an anderen Diskursen. Oder sie werden durch andere Diskurse erweitert und ergänzt. Z. B. kann ein gruppenspezifischer Spezialdiskurs (wie der Klassenkampfdiskurs) an einem gruppenübergreifenden Interdiskurs scheitern (wie dem Nationaldiskurs), wenn letzterer auf einen normativ und identifikatorisch dominanter wirkenden Korrelationsraum Bezug nimmt. Dies hat nicht mit der Grösse des durch den Diskurs formierten Kollektivs zu tun, der umgekehrte Fall (ein Interdiskurs scheitert an einem Spezialdiskurs) ist ebenso denkbar. Siehe zum Verhältnis von Spezialdiskurs und Interdiskurs: LINK, Jürgen: *Versuch über den Normalismus*. Opladen 1997, S.49-52.

tem und das von ihm Bezeichnete. Die Be-Zeichnung der Welt ist niemals eine unschuldige, geschweige denn eine ‚natürliche‘.

2.4.2 Kollektive Gedächtnisse und visuelle Archive

Das Konzept des ‚kollektiven Gedächtnisses‘, von Maurice HALBWACHS in seiner Monographie *La mémoire collective* dargelegt,⁸⁵ bildet den Ausgangspunkt meine Überlegungen zur Bildsprache. Die kollektive Prägung jedes individuellen Gedächtnisses ist als ein Fundus von Zeichen zu verstehen, auf den rekuriert werden kann und mit welchem Wahrnehmungen und Handlungen mitbestimmt werden.⁸⁶ Die untersuchten Filme sollen als „visuelle Archive“ gelesen werden,⁸⁷ die mit spezifischen ästhetischen und medialen Techniken auf die Welt verweisen und damit politische Wirkung entfalten, soziale Ordnungen repräsentieren und Wahrnehmungsmuster (re-) produzieren können. Der Begriff des Archivs bietet dabei auch eine Anknüpfungsmöglichkeit an die Diskurstheorie.⁸⁸ Das ‚Archiv‘ verweist sehr wörtlich auf die Vorstellung eines institutionellen Rahmens, was uns zu einem wertvollen Aspekt des Terminus führt. Denn das kollektive Gedächtnis etabliert sich, folgen wir Aleida ASSMANN, erst „in Verbindung mit der Entstehung eines politischen Kollektivs [...]“⁸⁹. Kollektivsymbole, als Repräsentanten eines kollektiven Gedächtnisses, stehen in enger Verbindung mit den sie umgebenden Diskursen.⁹⁰ Sie können, je nach Bezugskollektiv, auch Gemeinsamkeiten repräsentieren, wo soziale Differenzen herrschen. Nationale oder religiöse Kollektivsymbole wären solche Beispiele. Diese haben eine mit Interdiskursen vergleichbare Wirkung, da sie keinem Spezialdiskurs (etwa einer Klasse) angehören, sondern allgemeiner Verwendung finden.⁹¹ Die BürgerInnen der Schweiz als klassen- und geschlechterübergreifendes Kollektiv bildeten die Bezugsgröße für eine ‚nationale‘ Symbolik. Die ‚Traditionserfindung‘ und Bilderproduktion als historisierende und mythisierende Legitimationsstrategien und Repräsentationstechniken sind ein gut untersuchtes Feld der schweizerischen Geschich-

⁸⁵ HALBWACHS, Maurice: *La mémoire collective*. Paris 1997 (Original: Paris 1950). Auf Deutsch: Ders.: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1985. Halbwachs starb im Frühjahr 1945 im Konzentrationslager Buchenwald, kurz vor dessen Befreiung. Der Text erschien posthum.

⁸⁶ Siehe dazu bspw. die Rezeption bei: WILDMANN, Daniel: *Begehrte Körper – Konstruktion und Inszenierung des ‚arischen‘ Männerkörpers im ‚Dritten Reich‘*. Würzburg 1998, S. 9.

⁸⁷ WILDMANN *Begehrte Körper*, S. 11.

⁸⁸ Siehe meine Ausführungen in Kapitel 2.3 *Fragestellung und Erkenntnisinteresse*.

⁸⁹ ASSMANN, Aleida; FERVERT, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart 1999, S. 41f.

⁹⁰ So stehen nationale Symbole, wie die sagenhafte Figur des Wilhelm Tell, in einem breit gefächerten Diskursgeflecht, bspw. in literarischer Stoffbearbeitung, politischer Instrumentalisierung, als Gegenstand des Schulunterrichts oder als Motiv der bildenden Kunst. Natürlich ist das entsprechende ‚Kollektiv‘, in dem das Symbol rezipiert und reproduziert wird, stets ein relatives und der Definition bedürftiges. Insofern also sind Kollektivsymbole auch ein Konstrukt der Analyse.

⁹¹ LINK *Versuch über den Normalismus*, S. 49-52.

te. gerade was die Jahrzehnte zwischen der Gründung des Bundesstaates 1848 bis zum Ersten Weltkrieg anbelangt.

So ist etwa Ulrich IM HOF in *Mythos Schweiz* auf der Spur jenes Mythos. Dieser manifestiere sich primär in Ideen (bspw. Neutralität, Freiheit, Viersprachigkeit, Föderalismus, Freisinn, Ethos der Arbeit und Hygiene) und Orten bzw. Handlungen (bspw. Rütli, Eid, militärische Traditionen). Das Werk ist illustriert, „da sich nationale Identität sehr gerne im Bild, im Denkmal oder im Emblem“ ausdrücke, wie er in einem kurzen Text im Anhang zur Bebilderung schreibt.⁹² Allerdings geht IM HOF kaum über die Illustration hinaus, denn die Bilderproduktion wird nicht systematisch dargestellt. Selbst der „alpine Mythos“, welchem IM HOF attestiert, er bleibe „der stärkste Ausdruck schweizerischer Identität, erfassbar im Bild“, erfährt keine eigene, einheitliche Darstellung in *Mythos Schweiz*.⁹³

Detailliert auf einen der zentralen nationalen Mythen geht Georg KREIS in seiner *Geschichte eines Erinnerungsortes* ein.⁹⁴ Der *Mythos Rütli* ist, ausgehend von der Darlegung seiner heutigen Bedeutungsdimensionen und Funktionen, eine historische Rekonstruktion seiner Bedeutungsgewinnung, in deren Folge das Rütli heute „eine Zentralität beanspruchen [kann], die vor dem 16. Jahrhundert überhaupt nicht gegeben war“.⁹⁵ Besonders interessant ist die kurze Abhandlung über die *Geschichte des Bildmotivs*⁹⁶ sowie der reichhaltige Bildteil⁹⁷, unter anderem mit der Darstellung von HODLERS Wandgemälde *Einmütigkeit*. HODLER-Bilder spielen in der gewerkschaftlichen Bildsprache eine wichtige Rolle.⁹⁸

Dank der umfangreichen Vorarbeiten (zu denen die oben kurz dargestellten gehören), ist ein gut dokumentierter Rückgriff auf einen bereits beschriebenen Fundus kollektiver Symbole möglich. Sie dokumentieren ein visuelles Archiv der Schweiz, das die Konstituierung und Imagination der Nation wesentlich befördert(e).⁹⁹ Willy ROTZLER sieht durch die Untersuchung von Plakaten die Möglichkeit, Zugang zu Mentalitäten vergangener Jahre erlangen zu können.¹⁰⁰ Tatsächlich zählen „kulturelle Artefakte“ zu den zentralen Quellen für Arbeiten zur Mentalitätsgeschichte, die

⁹² IM HOF, Ulrich: *Mythos Schweiz*. Zürich 1991.

⁹³ IM HOF *Mythos Schweiz*, S. 243.

⁹⁴ KREIS, Georg: *Mythos Rütli. Geschichte eines Erinnerungsortes*. Mit zwei Beiträgen von Josef Wiget. Zürich 2004.

⁹⁵ KREIS *Mythos Rütli*, S. 79. Vgl. auch die Re-Inszenierung des Rütli-Reportage vom 24. Juli 2005. Diese führe, so Georg KREIS, zu einer „mit dumpfem Eifer“ betriebenen Reaktivierung des „Doppelmythos“ vom Schwur der drei Urstände und dem Rütli-Reportage General Guisans von 1940. Zitiert in: STALDER, Helmut: *Antreten zur Rütli-Vereinnahme*, in: *Tages-Anzeiger*, 18. Juli 2005.

⁹⁶ KREIS *Mythos Rütli*, S. 177-189.

⁹⁷ KREIS *Mythos Rütli*, S. 204-271.

⁹⁸ KREIS *Mythos Rütli*, S. 259. Mehr dazu im Analyseteil.

⁹⁹ Zum Nationalismus und seinen integrativen Bildentwürfen siehe SARASIN *Imagination*, S. 21f.

¹⁰⁰ ROTZLER, Willy; WOBMANN, Karl: *Politische und soziale Plakate der Schweiz*. Zürich 1985, S. 14. Seine Ausführungen beziehen sich auf Plakatkorpora. Die Themen, die in der Publikation präsentiert werden, sind u. A. der Kampf um die AHV, das Frauenstimmrecht und die Verkürzung der Arbeitszeit.

sich aus dem „Zusammenspiel von Elite- und Populärkultur“ ergeben.¹⁰¹ Die im historischen Rückgriff entstehenden Erzählungen einstiger Mentalitäten haben allerdings die Tendenz, strukturell starr und „relativ zäh und beständig“ zu wirken, wie Jakob TANNER meint.¹⁰² Gerade schon damals als Krisen wahrgenommene Ereignisse und Phasen sollen darum als Ausgangspunkt genommen werden, um möglichst keine lineare, jegliche Kontingenz ausblendende historische Erzählung zu produzieren, sondern Überlappungen von Diskursen und politischen Interessen sowie Veränderungen und Kontinuitäten in sozialen Konstellationen darzustellen. „Wandel“ ist ein zentraler Begriff, auf den die Aufmerksamkeit gerichtet sein soll: Ändert sich im Untersuchungszeitraum etwas in der Bildersprache oder der Rhetorik der Filme? Auf welche sozialen Kollektive wird Bezug genommen? Welche Veränderungen erfahren die Rekurse auf soziale Kollektive? Wo ist Kontinuität feststellbar?

3 Noch kaum untersucht: Film und ArbeiterInnen-Bewegung in der Schweiz

Den Begriff der ‚Propaganda‘ wird gerne mit politischen Systemen in Verbindung gedacht, die von autoritärem oder diktatorischem Charakter sind, wie die Sowjetunion, das faschistische Italien oder das nationalsozialistische Deutschland. Doch entstanden (und entstehen) auch in Demokratien Propagandafilme.¹⁰³ Die deutschsprachige Literatur liegt schwergewichtig im Themenfeld der nationalsozialistischen Propaganda.¹⁰⁴ Da die historische Arbeit zu audiovisuellen Quellen im deutschsprachigen Raum bislang noch eher zaghaft war und sich, im Vergleich zum angelsächsi-

¹⁰¹ SIMONIS, Anette: Mentalitätsgeschichte, in: NÜNNING Metzler Literatur- und Kulturlexikon, S. 423-425.

¹⁰² TANNER Historische Anthropologie, S. 67.

¹⁰³ Ein bekanntes Beispiel für die Schweiz ist der antikommunistische Propagandafilm *Die Rote Pest* (Schweiz 1937. Regie: RIEDWEG, Franz. Produktion: Pandora, Zürich). Zu Franz RIEDWEG erschien in der *Weltwoche* Nr. 25, 2005 der Artikel *Hitlers williger Helfer* von Thomas KNELLWOLF: www.weltwoche.ch/artikel/?AssetID=7981&CategoryID=60 [besucht am 22.04.2005]. DUMONT geht im Hintergrundartikel *Das Monopol der deutschen Verleiher* auf den Film ein. Es operierten einige Produktions- und Verleihfirmen in der Schweiz, die deutsche Marionettenfirmen waren, etwa Tobis und Nordisk (beide Zürich). Aber auch mit Nazi-Deutschland sympathisierende schweizerische Firmen existierten, so die Neue Interna und Pandora (ebenfalls Zürich). Letztere übernahm den Auftrag zur Produktion von *Die Rote Pest* von der „Nationalen Schweizerischen Aktion gegen den Kommunismus“ des katholisch-konservativen Alt-Bundesrates Jean-Marie Musy. Siehe: DUMONT *Geschichte des Schweizer Films*, S. 215; sowie den Artikel von: COSANDEY, Roland: *Cinéma politique suisse 1930-1938: un coin du puzzle, à droite*, in: *Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs. Studien und Quellen*. Nr. 20. Bern 1994, S. 143-217.

¹⁰⁴ Zur Kritik am „stillschweigenden“ Gleichsetzen von Propaganda mit dem NS-Propagandaapparat siehe: DANIEL/SIEMANN *Propaganda*, S. 8. Das NS-Regime hat mit seiner konsequenten Gleichschaltungspolitik, gerade im Medien- und Bildungsbereich, eine möglichst weitgehende Kontrolle der Informationsflüsse, der Wissensformung und der Wissensvermittlung angestrebt. Eine Auswahl der schwer überblickbaren Literatur zu diesem Themenkreis: KERBS, Diethart [et al.] (Hg.): *Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36: die Gleichschaltung der Bilder*. Ausstellung des Bundes Deutscher Kunsterzieher, Berlin, 30.9.-4.11.1983. Berlin 1983. FREI, Norbert: *Journalismus im Dritten Reich*. München 1999. Eine Übersicht mit weiterführenden Literaturangaben verschafft auch bspw. die Homepage des Projektes www.shoa.de, [besucht am 11.04.05]. Eine umfangreiche Bibliographie neueren Datums bietet: RUCK, Michael: *Bibliographie zum Nationalsozialismus*. Darmstadt 2000.

schen und frankophonen Wissenschaftsbetrieb immer noch eher klein ausnimmt,¹⁰⁵ ist die im NS-Kontext geleistete Forschungsarbeit durchaus von Belang. So erleichtern die bereits vorhandenen methodischen Reflexionen den Einstieg in die Materie, wie Daniel WILDMANNs Überlegungen zur Verwendung des Konzeptes des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ für die Analyse von Filmen.¹⁰⁶ Dennoch bieten sich dem Thema näherliegende Arbeiten an, wenn auch erst in bescheidener Zahl.

In der Westschweiz lag in den letzten Zehn Jahren der Schwerpunkt – wenn davon überhaupt die Rede sein kann – der Forschung zur schweizerischen Arbeiterbewegung und dem Medium Film.¹⁰⁷ In *Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung* haben die AutorInnen des Kollektivs CINOPTIKA erstmals eine Bilanz der bis dahin geleisteten Forschung gezogen.¹⁰⁸ Sie ist tatsächlich eher einem Aufzeigen von „potentialités d’un champ, plutôt que de livrer un bilan historiographique“. COSANDEY und seine Ko-AutorInnen bringen zu Beginn an einem der Standardwerke der schweizerischen Filmgeschichtsschreibung starke Kritik vor, Hervé DUMONTs *Geschichte des Schweizer Films*:

„Les limites d’une filmographie nationale fondée sur les critères [a) „film de fiction“ b) „d’une heure au moins“ (S. 190)], même quand ils sont tant soit peu aménagés, sont criants quand la norme empêche de reconnaître la réalité de la production.“¹⁰⁹

Tatsächlich erhält man ein unvollständiges Bild des Schweizer Filmschaffens, verlässt man sich allein auf seinen Katalog. Zwar kommuniziert DUMONT seine Auswahlkriterien klar.¹¹⁰ Dass er aber behauptet, dass *La vie d’un ouvrier syndiqué des montagnes neuchâteloises* einer der „drei einzigen von Arbeiterorganisationen realisierte Schweizer Filme der Zwischenkriegszeit“¹¹¹ gewesen sei,¹¹² ist nicht zutreffend. DUMONT blendet einen einzigartigen Fundus des Filmschaffens in den 1930er Jahren schlichtweg aus und erschwert als Referenzwerk den Zugang zum umfang-

¹⁰⁵ Eine Feststellung, die auch OPPELT macht. Sie siedelt die Entwicklung einer breiten Akzeptanz des Dokumentarfilms als historischer Quelle in Deutschland in den späten 1980er Jahren an. OPPELT *Film und Propaganda*, S. 33.

¹⁰⁶ Siehe Fussnote 86. Der angelsächsische Raum war um einiges produktiver als der deutschsprachige, gerade auch auf dem Feld des Dokumentarfilms. Ich verweise hier, wegen ihrer thematischen Nähe, auf: JONES, Stephen G.: *The British Labour Movement and Film, London*. New York 1987; sowie: HOGENKAMP, Bert: *Deadly parallels: Film and the left in Britain 1929-1939*. London 1986.

¹⁰⁷ So existiert an der Universität Lausanne die *Séction d’histoire et d’esthétique du cinéma*. Ihre (nicht mehr aktualisierte) Homepage an der *Faculté de lettres*: <http://www2.unil.ch/cin> [besucht am 27.7.2005].

¹⁰⁸ CINOPTIKA: *Cinéma et mouvement ouvrier*, in: STUDER, Brigitte; VALLOTTON, François (Hg.): *Histoire sociale et mouvement ouvrier – Un Bilan historiographique/ Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung – Eine historiographische Bilanz: 1848-1998*. Lausanne, Zürich 1997, S. 187-222. Unter dem Kollektiv CINOPTIKA figurierten: Roland COSANDEY, Gianni HAVER, Pierre-Emmanuel JAQUES, Olivier MOESCHLER, Christine NICOLIER, Felix STÜRNER.

¹⁰⁹ CINOPTIKA *Cinéma et mouvement ouvrier*, S. 191.

¹¹⁰ Siehe Auswahlkriterien und Arbeitsmethode in der Einleitung: DUMONT *Geschichte des Schweizer Films*, S. 10f.

¹¹¹ Vgl. DUMONT *Geschichte des Schweizer Films*, S. 122. *La vie d’un ouvrier syndiqué des montagnes neuchâteloises*. Schweiz 1930/31. Regie: ALDER, Etienne. Produktion: Cartel Syndical Neuchâtelois; Coopératives Réunies; Parti Socialiste Neuchâtelois. Alder wird bei DUMONT auch als Kameramann und Cutter sowie, zusammen mit Ernest-Paul Graber, als Autor genannt.

¹¹² Die beiden anderen, die er anführt, sind: *Ein Werktag* (CH 1931, R: Richard Schweizer, Prod.: Praesens-Film AG und SPS) sowie *Le témoins de quatre ans* (CH 1937, Parti socialiste Lausanne). Letzterer war nicht im SABZ-Filmverleih.

reichen Filmkorpus der SABZ. Die Institution fehlt in seiner Darstellung gänzlich.¹¹³ Wir erhalten jedoch zwei wichtige Hinweise: „[Es] scheinen Lazar Wechsler und die Praesens, welche – auf eigene Kosten – gerade den bekannten sozialen Film *Kuhle Wampe*¹¹⁴ fertiggestellt haben, dem sozialistischen Gedankengut recht nahe gestanden zu haben.“ Weiter wird angemerkt, dass „[...] die Sozialisten die einzigen [waren], die für ihre Parteipropaganda gezielt die zukunftsorientierten Mittel des Films und der Kinowerbung einsetzen.“¹¹⁵ Damit führt uns DUMONT auf die Spur zweier wichtiger Umstände: Zum einen scheint die langjährige Kooperation der SABZ mit der Wechsler'schen Praesens-Film AG auf dem Boden verwandter (oder sich zumindest nicht ausschliessender) Weltanschauungen gestanden zu sein. Zum anderen darf vermutet werden, dass diesen Filmen ein besonderer Status in der politischen und filmischen Landschaft der Schweiz jener Jahre zukommen muss.¹¹⁶

Der eingeschränkte Fokus der Filmgeschichtsschreibung auf Spielfilme ist ein häufiges Phänomen. In Sachen historischer Analysen von Dokumentarfilmen und (dokumentarischen) Propagandafilmen bestehen in der Schweiz noch grosse Defizite. Erste Untersuchungen haben sich aber schon des hier behandelten Themenbereichs, ArbeiterInnen-Bewegung und Film, angenommen.¹¹⁷ Die Lizentiatsarbeit von Felix STÜRNER von 1994 ist jedoch die einzige Untersuchung, die sich auf die Filmarbeit der SABZ konzentriert. Er geht der Formierung und Institutionalisierung der gewerkschaftlichen Film-Bildungsarbeit nach und ist als eigentliche Institutionsgeschichte

¹¹³ WIDER, Werner; AEPPLI, Felix: *Der Schweizer Film 1929-1964 – Die Schweiz als Ritual*. 2 Bde., Zürich 1981. Auch sie erwähnen die SABZ und die Gewerkschaftsproduktionen mit keinem Wort, beschränken die Filmproduktion der ‚Geistigen Landesverteidigung‘ (die als eigentliches, eng definiertes Programm dargestellt wird) auf die drei Bereiche „Armee-Filme“, „Literaturverfilmungen“ und „regionale Heimatfilme“ (Bd. 1, S. 176f). Ihr Fokus liegt klar auf Spielfilmen (S. 11). Trotzdem fand etwa *Die Rote Pest* (Schweiz 1938) Eingang in Diskussion (Bd. 1, S. 146f) und Filmographie (Bd. 2, S. 321), was wenig konsequent erscheint. WIDER dazu: „*Die Rote Pest* muss aber hier vorgestellt werden, weil dieser Film eine für den gesamten Schweizer Film entscheidende Form des schweizerischen Selbstbewusstseins ungehemmter und rücksichtsloser zum Ausdruck bringt, als das einer normalen kommerziellen Produktion möglich gewesen wäre“ (Bd. 1, S. 147).

¹¹⁴ *Kuhle Wampe* (D 1932, Regie: DUDOW, Slatan. Produktion: Prometheus-Film, Berlin; Praesens-Film AG, Zürich). Das Drehbuch stammte u.a. von Berthold BRECHT. Der Darstellung DUMONTS (S. 129) ist beizufügen, dass die Praesens die Produktion kurz vor Abschluss der Dreharbeiten von der Bankrotten Prometheus-Film übernommen hatte. Vgl. <http://www.kiez-ev.de/film/kuhle-wampe.htm> [besucht am 11.04.05].

¹¹⁵ DUMONT *Geschichte des Schweizer Films*, S. 129.

¹¹⁶ Allerdings gälte es hier zu überprüfen, ob nicht auch andere politische oder kulturelle Organisationen in einem ähnlichen Rahmen (Propaganda-) Filme produziert haben.

¹¹⁷ Zwei Publikationen von Marc PERROUD wären zu nennen. Sie wurden anlässlich der ‚Wiederentdeckung‘ des einst verschollenen Films *La vie d'un ouvrier sydiqué des montagnes neuchâteloises* veröffentlicht. Der Film lag vergessen auf dem Dachboden des Maison du peuple (Volkshaus) in La-Chaux-de-Fonds. Siehe: PERROUD, Gérard: *Le cas du mouvement ouvrier: analyse d'un film neuchâtelois de 1930*, in: *Revue suisse de sociologie*, 13. Jg., Nr. 3 (1987), S. 391-401. Und: Ders.: *Le mouvement ouvrier au risque du cinéma. Commentaires du film sur La vie d'un ouvrier dans les Montagnes neuchâteloises*. Musée neuchâtelois 4 (oct.-déc. 1995), S. 201-221. Ebenfalls zu nennen ist eine filmische Auseinandersetzung in einer Videoproduktion des SCHWEIZERISCHEN SOZIALARCHIVS: *Filmen ohne einen roten Rappen: Robert Risler über seine Filme*. Erzähler: Robert RISLER. Autorin & Produzentin: May B. BRODA. Zürich, 2001. Risler war in den 1930er Jahren als gewerkschaftlicher Filmvorführer in der Ostschweiz unterwegs und betreute SABZ-Operateurseminare (Telefongespräch vom 22.3.2005).

konzipiert.¹¹⁸ Er schreibe keine Geschichte des Kinos, so STÜRNER, sondern „l’histoire avec le cinéma“. Somit stellt er die Bedingungen der Entstehung und der Anwendung der Filme für Bildungsarbeit und Propaganda ins Zentrum. Die Filme als diskursive Archive interessieren ihn nicht. Er verfolgt, in drei grosse chronologische Abschnitte aufgeteilt, drei thematische Linien der Darstellung:¹¹⁹

Die Erste folgt mit der *politique* den Spuren einer kinematografischen Politik der SABZ, was bei STÜRNER die Tätigkeiten im Bereich der Zuschauerorganisation und der Filmkritik sowie die Bemühungen um das Heben der Qualität der Filme in den Kinos umfasst.

Die zweite Linie verfolgt den *discours* über den Film.¹²⁰ Hier stehen die gewerkschaftlichen Texte über das Kino und die Filme im Mittelpunkt. Ihnen spricht STÜRNER keine eigene Qualität zu, vielmehr lautet sein Urteil: „[Le discours] s’inscrit dans une tradition bourgeoise“.¹²¹ Vor 1914, so STÜRNER, seien die ‚schöne‘ Literatur, die ‚grosse‘ Malerei und die ‚klassische‘ Musik als Ideale hochgehalten worden. Der Film als ‚Opium des Volkes‘ war, insbesondere vor den 1920er Jahren, nicht im Sinne der gewerkschaftlichen Bildung, denn:

„Au lieu d’amener l’ouvrier à un degré de compréhension plus élevé qui puisse le libérer de son aliénation, il le projette dans un monde peuplé de chimères contraires à son esprit de classe.“¹²²

Junge und Frauen, die eine grosse Zahl oder gar die Mehrheit der zeitgenössischen KinogängerInnen stellten, galten als gefährdet. Durch negative Beeinflussung und Entfremdung würden sie sich weg von der ArbeiterInnen-Bewegung wenden, so die Befürchtung. Zu den moralisch begründeten Bedenken kam die ideologische Ablehnung der Filmindustrie als ‚typischem‘ Wirtschaftszweig der kapitalistischen Ordnung: Gewinnorientierung der Unternehmen unter gleichzeitiger ‚Ausbeutung‘ und ‚Vernebelung des Bewusstseins‘ der Massen. Die filmweltweite Dominanz Hollywoods bewirkte diesen Abwehrreflex in den 1920er Jahren weiter, zur gleichen Zeit etablierten sich aber Film und Kino auch als Orte linker Politik. Hierzu trug das sowjetrussische Kino mit seiner eigenen, weltweit rezipierten Filmsprache bedeutend bei.¹²³ Interessant ist STÜRNERs Feststellung, dass der Film in der SABZ nicht als Objekt für sich diskutiert worden sei, sondern lediglich als Hilfsmittel im Kontext der allgemeinen Bildungsarbeit. Doch das Beobachten der Filmszene und deren kritische Kommentierung weist m. E. darauf hin, dass dies so nicht

¹¹⁸ STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*. Bibliographische Details siehe Fussnote 33.

¹¹⁹ STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 17.

¹²⁰ Einen Diskursanalytischen Ansatz schliesst er explizit aus, STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 17.

¹²¹ STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 165.

¹²² STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 6.

¹²³ Für diese Filmsprache stehen insbesondere die Montage-Technik sowie formale und ästhetischen Kriterien des sozialistischen Realismus. Siehe auch das Kapitel 4.4.3 *Bezüge zu zeitgenössischen Filmtheor.*

zutritt.¹²⁴ Wie weiter unten gezeigt wird, bestimmt ein gespanntes Verhältnis, zwischen Rezeption und Problematisierung des Mediums, die Diskussion.

Die dritte Linie geht den Filmproduktionen nach, den *réalisations*, welche um 1931 begannen. Diesen seien klare Grenzen gesetzt gewesen: „Ainsi, n’est-il pas possible de parler d’une attitude tranchée du mouvement ouvrier face au film ou, en d’autres termes, d’une stratégie de représentation claire.“¹²⁵ Dabei erweckt der Text den Eindruck, dass die Produktionen am Masstab eines Identitätsbildungskonzeptes misst, das von homogenen Entitäten und unbeweglichen, scharfen Grenzziehungen ausgeht. So konstatiert er am Ende seiner Arbeit: „C’est finalement dans une identification à l’ensemble national, tel que le représente le cinéma suisse de la DNS, qu’il [le mouvement ouvrier] trouvera ses marques“.¹²⁶ Er spricht dem gewerkschaftlichen Filmschaffen identitätsvermittelndes Vermögen ab, was ich, im Wortsinn, als fragwürdig erachte und was demnach hier auch näher untersucht werden muss.

Die heutigen Arbeitsbedingungen mit den Filmen sind – sowohl was ihre Dokumentation, ihre Zugänglichkeit als auch ihre audiovisuelle Qualität anbelangt – nicht vergleichbar mit der Situation, wie sie STÜRNER vor über zehn Jahren angetroffen haben muss.¹²⁷ Die neugeschaffene, gute Zugänglichkeit erlaubt es, eine vertiefte Analyse der Filme selber vorzunehmen und die bisherigen Erkenntnisse mittels anderer methodischer Zugänge zu überdenken. STÜRNER stellt zwar dar, wie der Film als Bildungsmittel rezipiert und in die Arbeit der SABZ integriert wurde, äussert sich aber kaum zu den zeitgenössischen Diskursen, die in ihnen manifest sind. Hierzu soll die vorliegende Untersuchung einen Beitrag leisten. Die Geschichte der Filmabteilung der SABZ hat STÜRNER bis 1937 beschrieben, die Filme selbst müssen noch besehen werden.

¹²⁴ Siehe Kapitel 4.4.1 *Filmszene Schweiz: Die politischen Gegner unter Beobachtung*.

¹²⁵ STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 165.

¹²⁶ STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 165. DNS = Défense Nationale Spirituelle = Geistige Landesverteidigung. Es scheint hier die ArbeiterInnen-Bewegung gemeint zu sein und nicht die Filmproduktion.

¹²⁷ Er weist auf die schlechte Verfügbarkeit und den schlechten Zustand der Filme hin und die damit einhergehenden Einschränkungen für die Filmanalyse; STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 19.

4 Skizze der Institution SABZ

4.1 Literatur und Quellen

Bislang war die Institution der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale (SABZ) selten spezifisch Gegenstand der historischen Forschung.¹²⁸ Eine eingehendere Darstellung erschien in eigener Regie 1987 zum 75-jährigen Jubiläum. Diese Schrift ist eine wertvolle, institutionsgeschichtliche Studie über die organisatorische Entwicklung sowie die inhaltliche und konzeptionelle Ausrichtung. Insbesondere Karl SCHWAARS Beitrag *Krise, Krieg und Konjunktur* ist hier von Belang. Schon zum 50-jährigen Bestehen erschien eine Broschüre, die eher cursorisch die beiden grossen Tätigkeitsbereiche der SABZ, nämlich Bibliothekenbetreuung und Filmvermittlung, behandelt.¹²⁹ Max WEBER liess, als Autor des Beitrages zum Filmwesen, sein Wissen als einstiger SABZ-Sekretär und späteres Mitglied des Schweizerischen Arbeiterbildungsausschusses (SABA) in seinen Text einfließen, der zwischen Quelle und Sekundärliteratur steht.¹³⁰ Schon 1943 hatte Willy KELLER einen Text zur Geschichte des Filmwesens in der SABZ verfasst.¹³¹ Diese institutionsnahen Darstellungen werden zusätzlich mit interessanten Quellen ergänzt. Wie in der Einleitung erwähnt, initiierte kurz vor Beginn der hier untersuchten Zeitspanne der SABA die Zeitschrift *Bildungsarbeit – Mitteilungsblatt der Schweiz. Arbeiterbildungszentrale* als Kommunikationsplattform für die Belange der Arbeiterbildung. Die Form der Beilage zum Gewerkschaftsorgan *Gewerkschaftliche Rundschau für die Schweiz* wurde gewählt,

"damit nicht nur der verhältnismässig kleine Kreis der lokalen Arbeiterbildungsausschüsse erreicht wird, sondern auch die Funktionäre und Vertrauensleute der Gewerkschaftsbewegung. [...] Denn Arbeiterbildung, besonders wenn man darunter nicht nur die Schulung im engeren Sinne, sondern alle Bildungsbestrebungen, vor allem auch die Kulturarbeit, versteht, ist nicht einfach eine Teilaufgabe der Arbeiterbewegung, die man einigen Spezialisten übertragen kann. Die Bildungsarbeit muss im Gegenteil mit allem übrigen Streben der Arbeiterbewegung verbunden sein."¹³²

¹²⁸ Otto LEZZI handelt sie in seiner (populärwissenschaftlichen) Gesamtdarstellung kurz ab: Ders. *Zur Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung*. Schriftenreihe des SGB. Bern, Zürich 1990, S. 215-218.

¹²⁹ SABZ: 50 Jahre SABZ. Jubiläumsschrift und Bericht über die Tätigkeit von 1956-1962. Bern 1963.

¹³⁰ WEBER, Max: *50 Jahre Schweizerische Arbeiterbildungszentrale*, in: SABZ 50 Jahre Jubiläumsschrift, S. 7-14. Max WEBER war ab 1951 Nachfolger von Ernst Nobs in der Landesregierung und somit als zweiter Vertreter der SPS im schweizerischen Bundesrat.

Der SABA, 1912 gegründet, war bis zur Reorganisation der SABZ 1922/23 das zentrale Arbeiterbildungsbüro des Gewerkschaftsbundes und der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz. Nach der Reorganisation ging die Geschäftstätigkeit an die SABZ über. Der Ausschuss war nun das oberste Organ und wurde durch das Sekretariat der SABZ sowie von acht Vertretern des SGB und fünf der SPS konstituiert. Vergleiche dazu auch: GSCHWEND, Rolf B.: *Die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale: Gründung, Entwicklung, Organisation und internationale Einflüsse 1912-1927*, in: GSCHWEND *Zusammen lernen*, S. 10-52.

¹³¹ KELLER, Willy: *Die Entwicklung des Arbeiterfilmwesens in der Schweiz*. BAR J 2.237, 2005/24, 20 *Allgemeines* 1943-1995. KELLER war Operateur und Filmtechniker bei der SABZ.

¹³² BA, 1. Jg. Heft 1 (Jan. 1929), S. 1.

Dieses Betonen einer zentralen Bedeutung der ArbeiterInnen-Bildung für die ArbeiterInnen-Bewegung im Allgemeinen sagt wenig über ihren tatsächlichen, Karl SCHWAAR zufolge niederen Stellenwert in der Wahrnehmung der Genossinnen und Genossen, ist aber richtungsweisend für das Handeln der SABZ-FunktionärInnen.¹³³ Die immer wiederkehrenden Artikel in der *Bildungsarbeit*, welche die Schwierigkeiten bezüglich der quantitativen (TeilnehmerInnen-Zahlen) und der qualitativen Erfolge (Anhebung des ‚Niveaus‘ der Arbeiterschaft) der SABZ-Tätigkeiten thematisieren, sind ein Hinweis darauf, dass die Erwartungen und die Realität bezüglich des Echos auf Bildungsangebote tatsächlich auseinander liefen.¹³⁴ Eine Ausnahme stellten Filmvorführungen dar, die sich in der Regel jährlich grösserer Beliebtheit erfreuten.¹³⁵

4.2 Struktur und Tätigkeitsfelder

Die weite Streuung des Mitteilungsblattes ist symptomatisch für die Konzeption der gewerkschaftlichen Bildungstätigkeit, da sie dezentral organisiert war.¹³⁶ Die SABZ fungierte als eine Art Koordinationsstelle. Sie bot zudem ein thematisch breites Spektrum an Kursen an, es wurden Bildungskonferenzen organisiert (jene vom Herbst 1932 stand unter dem Thema „Radio und Film“) und 1946 wurde die Schweizerische Arbeiterschule (SAS) als zentrale Bildungsinstitution geschaffen.¹³⁷ Trotz dieser zentralen Leistungen werden in den Quellen meist die Vorteile dezentraler Lösungen betont, was auch dem allgemeinen Organisationscharakter des SGB entsprach.¹³⁸ In einem Artikel werden 1932 selbst regional zentralisierte Bildungsausschüsse als nicht unbe-

¹³³ Siehe zur Situation der Bildungsarbeit: SCHWAAR *Isolation und Integration*, S. 51.

¹³⁴ Siehe dazu auch die Darstellung von SCHWAAR *Krise, Krieg und Konjunktur*, S. 53f.

¹³⁵ Vgl. die statistischen Angaben in: KELLER *Die Entwicklung des Arbeiterfilmwesens*. Die 1930er waren von einem stetigen, teils rasanten Wachstum geprägt. Der Kriegsbeginn brachte vorübergehend einen Rückgang an vermittelten Filmen, der aber schon 1942 fast wieder wettgemacht war.

¹³⁶ "Hauptsächlich unsere die Fundamente der Bewegung bildenden Organisationen, Gewerkschaften und Partei, daneben aber auch die Frauen- und Jugendgruppen, die Genossenschaften und Sportorganisationen, müssen Bildungsarbeit leisten. Sie müssen daher auch mit einem Bildungsorgan erreicht werden." *BA*, 1. Jg. Heft 1 (Jan. 1929), S. 1.

¹³⁷ *BA*, 17. Jg. Heft 4 (Aug. 1946), S. 37. Am 28. Januar statuarisch gegründet, nahm die SAS Anfang Mai desselben Jahres ihre praktische Tätigkeit auf. Die Arbeiterschule war ein jahrelang angestrebtes Ziel von Max Weber. Zur Bildungskonferenz vom 2. Oktober 1932 siehe: *Bildungskorrespondenz (BK)*, 4. Oktober 1932, Archiv SGB G 304/2. Hier wurde das „Gewinnstreben und die kleinbürgerliche Einstellung grosser Massen“ bezüglich Kino und Film angeprangert. Der „Kampf gegen den Filmkitsch“ müsse aufgenommen werden. Andererseits wurde die gewerkschaftliche Filmarbeit als positiv und förderungswürdig empfunden.

¹³⁸ Siehe dazu: HARDMEIER, Benno: *Aus der Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung*. Bern 1970. Der Schweizerische Gewerkschaftsbund entstand aus der Bestrebung, die zahlreichen schon bestehenden lokalen Gewerkschaften, Berufsverbände und Arbeiterunionsen und ihre Forderungen zu harmonisieren. Die Gründung 1880 erfolgte unter dem Vorzeichen einer schwachen Organisationsstruktur. Eine Statutenreform 1895 unterstrich und förderte die föderale Struktur des SGB, der nun als Dachorganisation ausschliesslich lokal organisierte ArbeiterInnenorganisationen umfassen und keine Einzelmitglieder mehr aufnehmen sollte. Der Oltener Gewerkschaftskongress von 1908 brachte ihm die Struktur, die ihn für die folgenden Jahrzehnte prägen sollte: „Der Gewerkschaftsbund – vor allem für Wirtschafts- und Sozialpolitik zuständig – erhielt die Gestalt einer Spitzenorganisation der gewerkschaftlichen Berufs- und Industrieverbände. Den angeschlossenen Verbänden wurde volle Selbständigkeit der inneren Verwaltung und der Wahrung der Berufsinteressen statuarisch zugesichert“ (S. 33f).

dingt wünschenswert bezeichnet.¹³⁹ Darauf verweist auch die Betonung des ‚Konkreten‘: Zum einen die Schulung von ArbeiterInnen durch lokale Vertrauensleute, zum anderen die vermittelten Themen, die zunehmend ‚praktischen‘ Bereichen wie dem Recht oder der Ökonomie entstammen. Dies kommt auch in der Einführung zur ersten Ausgabe der *Bildungsarbeit* zum Ausdruck: Programmatisch wird eine Ablehnung von "gelehrten Abhandlungen" vertreten, statt dessen wolle man "unmittelbar der Praxis" dienen.¹⁴⁰

4.3 Zur Bildungskonzeption ab 1930

Es sind vor allem Max Weber und Hans Neumann, die für einen Wandel der Bildungskonzeption in den späten 1920er und frühen 1930er Jahre stehen.¹⁴¹ Das von ihnen geprägte Bildungsprogramm entspricht der Tendenz der „Verwissenschaftlichung“ des gewerkschaftlichen Politisierens ab den späten 1920er Jahren, wie es DEGEN und KÜBLER beschreiben.¹⁴² GSCHWEND stellt fest, dass mit dem Verlust an organisatorischer Selbstständigkeit – das Sekretariat der SABZ wurde 1927 in jenes des SGB integriert – auch eine Verlagerung des Wirkungsbereiches stattfand. Stand zuvor „der Dienst am Einzelnen, die Charakter- oder Persönlichkeitsbildung im Zentrum“, wurde nach 1927 immer mehr der Funktionärsbildung Beachtung geschenkt.¹⁴³ Die Arbeiterbildung könne sich nicht mehr auf die frühere „Agitation“ beschränken, die zum Ziel hatte, „die Arbeiter in die Organisation hineinzubringen“, so WEBER in einem Beitrag 1930.¹⁴⁴ Die Bedingungen des Arbeitskampfes hätten sich verändert. Volks- und betriebswirtschaftliche Faktoren würden zunehmend wichtig. Interessant ist, wie WEBER betont, dass die Argumentation mit solchen Faktoren „oft von erheblichem Einfluss“ seien. Hier deutet sich eine Verschiebung der Problemwahrnehmung an. Die ökonomische Funktion und Leistungsfähigkeit von Gemeinschaften, seien es Betriebe oder Staaten, zeichnen sich als zentrale Werte in diesem Wissens-Diskurs ab. Damit einher, so WEBER, gehen Vorstellung eines Kampfes um die öffentliche Meinung:

„Der Ausgang des Kampfes ist nicht eine bloße Machtfrage, sondern es kommt viel darauf an, wie die beiden Parteien ihre Stellungnahme und ihre Forderungen bei den Unterhandlungen und in der Öffentlichkeit begründen können.“¹⁴⁵

¹³⁹ BA, 4. Jg. Heft 5 (Sept. 1932), S. 38f.

¹⁴⁰ BA, 1. Jg. Heft 1 (Jan. 1929), S. 1.

¹⁴¹ Vgl. die Darstellung von SCHWAAR *Krise, Krieg und Konjunktur*, S. 54-57.

¹⁴² DEGEN/ KÜBLER *Die Gewerkschaften*, S. 131. KÜBLER weist auch in seiner Dissertation auf die Diskussion um die Integration des SGB in politische Entscheidungswege hin. Sie zielte darauf ab, zu einer entideologisierten Wissensbasis und einem „sachlich kodierten Dialog“ zu kommen. KÜBLER, Markus: *Integration des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes in das politische System der Schweiz in den Jahren 1908 bis 1939*. Dissertation, Bern 1998, S. 92f.

¹⁴³ GSCHWEND *Die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale*, S. 52.

¹⁴⁴ BA, 2. Jg. Heft 3 (Mai 1930), S. 17.

¹⁴⁵ BA, 2. Jg. Heft 3 (Mai 1930), S. 18.

Die hier zum Ausdruck kommende Bedeutung der öffentlichen Meinung weist auf eine Sensibilität für die Rolle der Medien und die Meinungsbildungsprozesse in der Gesellschaft hin.¹⁴⁶ WEBER recurriert im zitierten Abschnitt auf ein zentrales Moment der Funktionsweise von Propaganda. Politische Aussagen und Forderungen müssen überzeugend begründet werden können, Sachkompetenz auszustrahlen ist damit ein zentrales Ziel der Kommunikation. Die Propagandatätigkeit rückt damit in den metaphorischen Kreis des „ideologischen Kampffeldes“, wie Stuart HALL es nennt.¹⁴⁷ HALL weiter: „Die Vorstellung, dass besondere Ideen dauerhaft an eine besondere Klasse gebunden“ seien, sei inadäquat. Ideen und gesellschaftliche Gruppen verhielten sich nach diskursiven Regeln. Die Logik von Diskursen sei nie dauerhaft verfestigt, „weder in ihren internen Bedeutungssystemen noch in ihren Beziehungen zu gesellschaftlichen Klassen und Gruppen, zu denen sie ‚gehören‘“.¹⁴⁸ Die WEBERSCHE Haltung kann aus dieser Perspektive betrachtet werden. Er sah eine Notwendigkeit zur Kompetenzaneignung, um politische Ziele gut begründen zu können, der souveräne Zugriff auf bestimmte (metadiskursive) Wissenssysteme ist hierfür unabdingbar.¹⁴⁹ Damit verbunden war die Tendenz, die eigenen Reihen ideologisch möglichst homogen zu halten bzw. entsprechend zu ‚bilden‘. Abweichungen von der vorgegebenen Marschrichtung waren nicht gern gesehen, wie etwa die Diskussion um einen Vertrauensleuterkurs vom Juni 1932 zeigt, an dem eine „oppositionelle“ Stimmung geherrscht habe. WEBER merkte an, „man sollte einfach mit der Auswahl der Leute vorsichtiger sein“.¹⁵⁰ Um was für eine Art Opposition es sich gehandelt hat, bleibt leider offen.¹⁵¹

4.4 Das Filmwesen

Ab Anfang der 1920er Jahre wurde das Medium Film bei der SABZ immer häufiger zum Thema und ab Ende des Jahrzehntes nahmen die Bemühungen markant zu, Filme, Filmvorführapparate und auch Filmvorführer zu vermitteln.¹⁵² Wenig später wurde auch die Ausbildung von lokalen

¹⁴⁶ Dieses Politisieren kann im historischen Rückblick leicht als eine günstige Bedingung für eine konsensorientierte Politik interpretiert werden, die sich in eine glättende Erzählung der Konkordanzbildung einfügen liesse. Doch war die Webersche Ausrichtung von Politik und Bildungsarbeit keineswegs unumstritten. So entbrannte ein Konflikt zwischen der SPS sowie der Sozialistischen Jugend und der SABZ, den man grob als Konflikt zwischen integrationswilligen und integrations skeptischen Strömungen bezeichnen könnte. NEUMANN und WEBER propagierten dezidiert die gewerkschaftliche Funktionärsbildung und vernachlässigten Forderungen etwa der SPS, welche „zu geistige“ Themen vorgebracht habe. Vgl.: SCHWAAR *Krise, Krieg und Konjunktur*, S. 56f.

¹⁴⁷ HALL *Ideologie und Ökonomie*, S. 27.

¹⁴⁸ HALL *Ideologie und Ökonomie*, S. 27.

¹⁴⁹ HALL illustriert dies anhand des Demokratiebegriffes. HALL *Ideologie und Ökonomie*, S. 29.

¹⁵⁰ Movendo/ SABZ, A/1: *SABA Protokolle* Bd. 1930-1937, Sitzung vom 5. Juli 1932.

¹⁵¹ Die anhaltenden Auseinandersetzungen mit den Kommunisten und die Diskussionen um die Bildung einer sogenannten ‚Einheitsfront‘ zwischen Kommunismus und Sozialdemokratie zur Bekämpfung der Wirtschaftskrise könnte Kontext dieser „oppositionellen Stimmung“ gewesen sein, doch finden sich keine expliziten Hinweise in den Quellen. Zur Einheitsfrontthematik siehe: MORANDI, Pietro: *Krise und Verständigung. Die Richtlinienbewegung und die Entstehung der Konkordanzdemokratie 1933-1939*. Zürich 1995, S. 232-240.

¹⁵² Hedi SCHALLER, jahrzehntelang Mitarbeiterin der SABZ und insbesondere verantwortlich für die Administration im Filmwesen, erwähnt 1921 als erstes Jahr, in dem Ernst Reinhard, der damalige Sekretär der SABZ, den Bildungs-

Operateuren an die Hand genommen.¹⁵³ Allerdings verlief der Zugang zum Film nicht ohne Reibungen. Für die Diskussionen um Ausrichtung, Strategie und Bedeutung der Filmarbeit verweise ich auf Felix STÜRNERS Lizentiatsarbeit.¹⁵⁴ Hier soll nur ein kurzer Überblick geboten werden. Ein 1929 erschienener Artikel in der *Bildungsarbeit* zum Thema Film, führt folgende programmatische Punkte für gewerkschaftliche Filmarbeit auf:

"1. Einrichtung einer eigenen Filmproduktion. [...] 2. Verwendung des Films in verstärktem Umfange für die Veranstaltungen der Arbeiterorganisationen; Einrichtung von Filmautos; Beschaffung von Filmapparaten für die Organisationen; Ausbildung von Vorführern für die Apparate. 3. Aufmerksame Beobachtung des Filmmarktes; Prüfung der vorhandenen Filme auf ihre Verwendbarkeit für die sozialistische Bildungs- und Propagandaarbeit. Schaffung eines sozialistischen Filmarchivs und Verleih der für uns brauchbaren Filme zu günstigen Bedingungen an die Organisationen. 4. Bereitstellung von geeigneten Räumlichkeiten zur Einrichtung regelmässiger Filmvorführungen. [...] 5. Ausbau der Filmkritik in der Parteipresse im Sinne einer positiven Erziehung der Filmbesucher zum guten Film."¹⁵⁵

Die in dem Artikel diskutierten Probleme im Bereich der Bildungsarbeit und dem Niveau von Spielfilmen mündeten in diese fünf „planmässig“ durchzuführende Massnahmen, die für die spätere Tätigkeit der SABZ-Filmabteilung weitgehend paradigmatisch waren.¹⁵⁶ Bei der Filmproduktion wurde, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, die Kooperation mit Dritten gesucht, etwa mit der Praesens-Film AG oder der Gloria-Film AG, dies insbesondere bei wichtigen Filmen, etwa für Abstimmungspropaganda. Filme über Veranstaltungen der Arbeiterorganisationen wurden, sofern sie nicht für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt waren, von Amateurfilmern aus der Bewegung gedreht.¹⁵⁷

ausschüssen eigene Filmveranstaltungen nahe legte. Dies primär als Kampf gegen den ‚Kitsch‘, worauf die SABZ dann vier Musterprogramme anbot. Siehe: SCHALLER, Hedi: *50 Jahre Dienst am guten Film*, in: *SABZ 50 Jahre Jubiläumsschrift*, S. 29-40. Die 1920er Jahre waren in anderen Ländern, etwa in England, das Jahrzehnt der Etablierung des Films als Instrument der Bildung, Aufklärung und Propaganda in den Arbeiterorganisationen und der Sozialdemokratie. Die Schweiz hinkte da eher etwas hinterher.

¹⁵³ Von Teilnehmerinnen an Operateurkursen ist in den Quellen für unseren Zeitraum nirgends die Rede. In aller Regel war Willy Keller der Filmvorführer der SABZ. Es wurden zahlreiche freiwillige Operateure von der SABZ ausgebildet die dann lokal engagiert waren.

¹⁵⁴ STÜRNER *Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma*.

¹⁵⁵ WEIMANN, Richard: *Ist eine Organisation der Filmbesucher möglich?*. *BA*, 1. Jg. Heft 2 (März 1929), S. 11. Der Text ist ein Auszug der deutschen *Arbeiter-Bildung*, der Beilage des SDP-Periodikums *Die Bücherwarte: Zeitschrift für sozialistische Buchkritik*. Der Autor des zitierten Artikels, Richard WEIMANN, war nach der Gründung der DDR in der staatlichen Kulturabteilung tätig. Siehe: GROSCHOPP Horst: *Deutsche Einigung: Ende einer verstaatlichten Arbeiterbewegungskultur*; elektronisch verfügbar unter: <http://www.horst-groschopp.de/Arbeiterkultur/Staatsarbeiter-kultur.html>.

¹⁵⁶ Abgesehen von Punkt 4, denn für die Durchführung von Filmveranstaltungen waren in der Regel die lokalen Arbeiterbildungsausschüsse verantwortlich.

¹⁵⁷ Etwa *Der Rote Tag* von von Robert RISLER, der sich nicht im BAR-Bestand befindet. Auszüge sind zu finden im Video: SCHWEIZERISCHES SOZIALARCHIV/ BRODA *Filmen ohne einen roten Rappen*. Spielfilme mit sogenannt ‚sozialer Tendenz‘ wurden stets als Mangelware empfunden, doch fehlten die Mittel entsprechende Produktionen an die Hand zu nehmen. So wurden die Anstrengungen auf die Produktion von dokumentarischen und propagandistischen Filmen konzentriert.

4.4.1 Filmszene Schweiz: Die politischen Gegner unter Beobachtung

Neben der Filmvermittlung war die Beobachtung der Filmszene Schweiz eines der zentralen Anliegen der SABZ. Nationalistische, nationalsozialistische, katholische oder kommunistische Tendenzen in Filmen wurden benannt und Verleihfirmen sowie Kinos, die missliebige Filme zeigten, sollten möglichst unter Druck gesetzt werden.

Während die offensive katholische Filmarbeit eher aufmerksam verfolgt denn explizit kritisiert wurde,¹⁵⁸ waren die Kommunisten schon eher Grund für den Ausstoss von Warnungen wie der folgenden aus dem Jahr 1936:

„Achtung. Verschiedene mehr oder weniger geschickt getarnte kommunistische Organisationen bieten den Arbeiterorganisationen Russen-Filme an. [...] [Wir] müssen es ablehnen, der schweizerischen Arbeiterschaft Filme vorzuführen, welche die westeuropäische Demokratie lächerlich machen, in platter Weise Russland verherrlichen oder unsere Organisationen und ihre Führer verleumden. [...]“¹⁵⁹

Vergegenwärtigen wir uns aber die Quantität an Artikeln, dann stand zweifelsohne die ideologische Kritik von militaristischen, nationalistischen und nationalsozialistischen bzw. faschistischen Filmen und Firmen im Brennpunkt der Aufmerksamkeit. Massnahmen waren etwa die Anprangerung von Streifen mit unliebsamem Inhalt in der sozialdemokratischen Presse oder Gespräche mit Kinobesitzern und Boykottaufrufe gegen Kinos. Beispielsweise forderte im November 1932 die Werbeabteilung der SPS den SABA auf, „bei den Kinobesitzern wegen der Vorführung militaristischer Kriegsfilme“ vorstellig zu werden. Der Bildungsausschuss lehnte das Gesuch aus „Konsequenzgründen“ vorerst ab, er befürchtete Zensurmassnahmen gegen Filme eigener „Tendenz“.¹⁶⁰ Gespräche mit dem Lichtspieltheaterverband sollten aber ermöglichen, dass „Filme, die dem

¹⁵⁸ Teilweise erfolgte sogar eine Rezeption. Siehe etwa der unkommentierte, auszugsweise Abdruck des päpstlichen Rundschreibens zur Filmfrage (erschieden im *Katholischen Filmberater* 4/1945) in den *FN*, Nr. 35, 20.4.1945, S. 2. Der Leitartikel ist dem Thema *Film und Kirche* gewidmet, worin der „konservativen Macht“ attestiert wird, sie wisse den Film zu nutzen – im Gegensatz zu „Hundertern von Arbeiterorganisationen“. Vergleichbares lässt der Leitartikel in *FN*, Nr. 45, 1.1.1949 verlauten. Beachtenswert ist, dass zwar eine Machtposition der katholischen Filmkritik betont wird (als Beispiel wird die USA angeführt), dies jedoch nicht explizit als Bedrohung für sozialistische Filmprodukte dargestellt wird. Zum gegebenen Beispiel USA siehe: SKINNER, James M.: *The cross and the cinema. The legion of decency and the national catholic office for motion pictures, 1933-1970*. Westport (Conn.) [et al.] 1993. Für die Protestantische Kirche wird erst 1950 der Durchbruch des Films als Bildungsmittel vermeldet, siehe: *FN*, Nr. 49, 20.2.1950, S. 5f.

¹⁵⁹ H. N. [Hans NEUMANN]: *Mitteilungen – Filmfragen*, in: *BA*, 7. Jg. Heft 2 (März 1936), S. 15-16. Andererseits ist die SABZ selber von der „üblen Kommunistenhetze“ betroffen, wie im Frühjahr 1937 die Berner Filmzensur charakterisiert wird. Der Berner Regierungsrat verfügte, „dass die Vorführung von Filmen mit kommunistischem, anarchistischem, antimilitaristischem oder religionsfeindlichem Inhalt verboten seien“. Filme, über deren Tendenz Unklarheit herrschte, sollten zur Genehmigung dem kantonalen Lichtspielkontrollamt zur Prüfung vorgelegt werden. Die SABZ erreichte aber eine pauschale Genehmigung ihrer sogenannten „Russenfilme“; dies trotz suggerierter Nähe der Regierung zu einem „anti-demokratischen und nationalsozialistischen“ Geist (Vgl.: *FN*, Nr. 4, 15. April 1937, S. 8f.). Zur selben Zeit erfolgt auch eine Auseinandersetzung mit den *Freiburger Nachrichten*, die der SABZ vorwarfen, kommunistische Propaganda zu betreiben; vgl. *BK* vom 14. April 1937.

¹⁶⁰ *SABA Protokolle* Bd. 1930-1937, Sitzung vom 4. November 1932.

schweizerischen Empfinden nicht entsprechen“ ausser Landes gehalten würden.¹⁶¹ Dieses Bemühen war allerdings nicht fruchtbar.¹⁶² So wurde der „Kampf“ aufgenommen gegen die Vorführungen „nationalistischer Filme“ (oft synonym verwendet mit „militaristisch“).¹⁶³ Im Tätigkeitsbericht für 1933 erging folgender Aufruf an die lokalen Arbeiterbildungsausschüsse:

„Die nationalistischen Filme, die im Vorjahre Anlass zu Zwischenfällen in Kinotheatern gegeben hatten, konnten im Berichtsjahre [1933] durch Verhandlungen mit den Verbänden der Kinobesitzer und Filmverleiher ziemlich stark zurückgedrängt werden. Wir haben verschiedene Filme begutachtet und andere durch die Presse bekämpft. Die Gefahr der Beeinflussung durch nationalistische und kriegshetzerische Filme ist noch nicht gebannt, und es ist Pflicht der örtlichen Bildungsausschüsse und Zeitungsredaktionen, den Filmprogrammen grösste Aufmerksamkeit zu widmen und, wenn nötig, energisch gegen solche Filme vorzugehen.“¹⁶⁴

„Die Gefahr der Beeinflussung durch nationalistische und kriegshetzerische Filme“ war aber noch keineswegs gebannt. Tatsächlich erschienen über die Jahre verteilt immer wieder Beiträge, sei es zum Problem der „unheimlich wirkenden Zersetzungspropaganda“,¹⁶⁵ sei es im Zusammenhang mit der Filmbeschaffung.¹⁶⁶ Ab Ende 1940 ist eine markante Zunahme an kritischen Beiträgen zu verzeichnen. Im Dezember 1940 konstatiert ein Leitartikel der *Filmnachrichten*, dass die „gleichgeschalteten Erzeugnisse der ausländischen Filmindustrie“ zu einer öffentlichen Gefahr, „zu eigentlichen Pflanzstätten ausländischer Propaganda“ geworden seien.¹⁶⁷ Im Leitartikel der *Filmnachrichten*-Ausgabe vom Mai 1941 heisst es: „Wenn uns die Filmzensur nicht schützen kann, so muss das Publikum selber zum rechten sehen.“¹⁶⁸ Die gewerkschaftlichen Organisationen am „Frontabschnitt der geistigen Landesverteidigung“ sollten ihren Aufgaben nachkommen. Denn Filme, „welche wie *Bismark* die Demokratie verspotten und die kaltschnauzige, brutale, vor keiner Brutalität zurückschreckende Führerherrschaft verherrlichen“, sollten nicht in den Kinos aufgeführt werden können.¹⁶⁹

¹⁶¹ *SABA Protokolle* Bd. 1930-1937, Sitzung vom 21. Dezember 1932.

¹⁶² Die Filmvermittler wurden nicht sehr konkret und konnten keine Garantie bieten, dass nicht mehr solcher Importe erfolgen würden, da sie an Blindeinkäufe gebunden seien. Titel mussten eingekauft werden, ohne dass diese zuvor gesehen wurden. Dieses Blockbuchungs-System funktionierte über die Verknüpfung des Verleihs von Einnahmegaranten mit wenig Absatz versprechenden Filmen. Vgl. hierzu: NEUMANN, Hans: *Film und Volk. Aufgaben und Gefahren des Filmwesens*. Hg. von der Pro Helvetia. [Zürich], [1948], S. 10.

¹⁶³ *SABA Protokolle* Bd. 1930-1937, Sitzung vom 7. März 1933. Auch in der *BK* wurden sowohl der Film- wie Buchmarkt bzw. deren Produktion scharf beobachtet. Gerade das Jahr der NS-Machtergreifung 1933 brachte eine Vielzahl an entsprechenden Beiträgen.

¹⁶⁴ N.N.: *Aus der Tätigkeit der SABZ 1933*, in: *BA*, 6. Jg. Heft 2 (März 1934), S. 9-13; Zitat S. 12.

¹⁶⁵ *FN*, Nr. 17, 31. Dezember 1940, S. 1.

¹⁶⁶ Bspw. N.N.: *Zur neuen Filmsaison*, in: *FN*, Nr. 6, 17. November 1937, S. 1-4; Zitat S. 2. Das Thema wurde aber auch indirekt verhandelt, bspw. ist 1936/37 eine Massierung von Filmen und Filmveranstaltungen über die Kultur Spaniens und über den spanischen Bürgerkrieg festzustellen (Vgl. etwa N.N.: *Durch den Film: Aufklärung über Spanien – Hilfe für Spanien*, in: *FN*, Nr. 5, 10. August 1937, S. 1-4).

¹⁶⁷ *FN*, Nr. 17, 31. Dezember 1940, S. 1.

¹⁶⁸ N.N.: *Aufgaben im Filmwesen*, in: *FN*, Nr. 20, 12. Mai 1941, S. 2.

¹⁶⁹ *Bismark*. Deutschland 1940. Regie: Wolfgang LIEBENEINER. Produktion: UFA. Vom selben Regisseur stammt das nationalsozialistische Euthanasie-Machwerk *Ich klage an* aus dem Jahr 1941.

4.4.2 „Ein sehr gefährliches Instrument“ - „Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst“

In diesem Kapitel soll das Verhältnis von Film, Bildung und Propaganda in der SABZ anhand von Textquellen näher dokumentiert werden. Eine gewisse Euphorie oder auch ein bewunderndes Staunen spricht aus Max WEBERS Worten, wenn er 1932 schrieb:

„Das 20. Jahrhundert hat im Film und Radio zwei technische Errungenschaften hervorgebracht, die für das kulturelle Leben von aller grösster Bedeutung sind. Ihr Einfluss darf wohl ohne Übertreibung mit dem der Erfindung der Buchdruckerkunst verglichen werden.“¹⁷⁰

In einer Organisation wie dem SGB, in welcher der Typographenbund eines der gewichtigsten und ältesten Mitglieder ist, hat eine derartige Gleichsetzung der neuen Techniken mit der als alt-ehrwürdig angesehenen ‚schwarzen‘ Kunst ein ganz eigenes Gewicht. WEBERS Interpretation der Mediengeschichte läuft auf eine „weitgehende Demokratisierung der Kulturgüter“ sowie auf eine „allgemeinere Verbreitung des Wissens“ hinaus.¹⁷¹ Hier lässt sich an einen Gedankengang Benedict ANDERSONS anknüpfen. Dieser argumentiert, mit dem Durchbruch der Drucktechnik sei die Vorstellung von Gleichzeitigkeit in einem bestimmten territorialen und sozialen Rahmen, als Bedingung für die Vorstellung einer ‚Nation‘, möglich geworden.¹⁷² WEBER formulierte ähnliche Gedanken zur Gleichzeitigkeit der ‚neuen‘ Medien Film und Radio. Dank der Reproduktionsmöglichkeit des Films und der Übertragungstechnik des Radios sei es möglich, die künstlerische Leitung an einem Ort zu konzentrieren und dennoch eine Vielzahl an Personen gleichzeitig zu erreichen. WEBER weiter:

„Dafür droht der Kultur durch diese modernen technischen Hilfsmittel eine andere Gefahr. Gerade weil hier die kulturelle Leistung von einer Stelle ausgeht, und weil dort ein ungeheurer Einfluss konzentriert ist, so haben zwei Grossmächte von heute, Privatkapital und Staat, sich ihrer bemächtigt.“¹⁷³

Während das Radio vom Staat in Beschlag genommen werde, sei der Film „dem Privatkapital ausgeliefert“, das aus den teuren Filmproduktionen möglichst Profit schlagen wolle: „Unter die-

¹⁷⁰ BA, 4. Jg. Heft 5 (Sept. 1932), S. 33.

¹⁷¹ BA, 4. Jg. Heft 5 (Sept. 1932), S. 33.

¹⁷² ANDERSON *Die Erfindung der Nation*. Die potentiell gleichzeitige Rezeption identischer Ideen (in Texten) ist leicht auf den Film übertragbar. Radio und Fernsehen schalten zudem das Potentielle aus, denn ihr Prinzip ist der räumlich weitgestreute, gleichzeitige Konsum ihrer Sendungen. Siehe dazu insbesondere die Ausführungen zu den Wahrnehmungsformen der Zeit, S. 30-43.

¹⁷³ BA, 4. Jg. Heft 5 (Sept. 1932), S. 34. In der BK vom 20. Januar 1933 wird der Schuhkonzern Bata als Beispiel aufgeführt, wie das Kapital den ArbeiterInnen zwar nicht Brot, aber Spiele biete, um sie ruhig zuhalten. Bata hatte in ihrem grossen mährischen Produktionswerk Zlyn das „grösste Kino Mitteleuropas erstellt“. „Der Film kann aber auch in den Dienst der Arbeiterschaft gestellt werden.“, so der Text weiter (Hervorhebungen original). Weiter wird beklagt, dass diese „gewaltige geistige Macht“ noch nicht stärker „für unsere [gewerkschaftliche] grosse Sache“ genutzt werde.

sen Umständen ist es klar, dass der Film ganz entarten musste, dass er bloss Unterhaltungs- und Sensationsinstrument wird“.¹⁷⁴

Soweit die Kritik an den Auswüchsen, andererseits war der Film aber auch ein willkommenes Instrument für die eigene Arbeit: Bei der Lancierung des Kriseninitiativenfilmes *Arbeit und Wohlstand für alle – Arbeit und Brot für alle* im Jahr 1934 richtete die *Bildungsarbeit* den kämpferischen Appell aus, „Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst“.¹⁷⁵ „Als Kampfmittel hat der Film mehrfach gute Dienste geleistet“, erfahren wir im *[Tätigkeits-] Bericht 1933-1935*.¹⁷⁶ Im Kontext sogenannter „Tendenzfilme“ und ihrer Wirkungsweise hält im Juli 1930 ein anonym Autor fest:¹⁷⁷

„So wird zum Beispiel ein Antikriegsfilm an sich einfach Abscheu vor dem Kriege erwecken, aber ein kurzer Appell an die Mithilfe bei der anti-militaristischen Propaganda wird die durch den Film ausgelösten Gefühle in Wollen und aktives Handeln überleiten.“¹⁷⁸

Anhand dieser beiden kurzen Zitate können zwei zentrale Aspekte der SABZ-Filmkonzeption festgemacht werden: a) Dem Film wird eine emotionale Wirkungsweise zugesprochen, die es für die Verbreitung der eigenen Anliegen zu Nutzen gilt.¹⁷⁹ b) Die Kontextualisierung des Bildmediums Film mit der Verbalsprache war der SABZ ein wichtiges Anliegen.

Zu a): Im ersten redaktionellen Text 1930 zum Thema *Film in der Bildungsarbeit* begegnen wir einem Dilemma, das prägend für die Filmarbeit war: auf der einen Seite stand der Anspruch an ein ‚hohes Niveau‘ der Filme bzw. der Anspruch, dass diese das Bildungsniveau der ZuschauerInnen ‚anheben‘ sollten.¹⁸⁰ Auf der anderen Seite stand die pragmatische Einsicht in den praktischen Nutzen die emotionale Wirkung des Films, der als Publikumsmagnet Bildungsveranstaltungen attraktiver und Themen anschaulicher machen konnte. Die Auffassung, dass „Lichtbilder-

¹⁷⁴ BA, 4. Jg. Heft 5 (Sept. 1932), S. 34.

¹⁷⁵ BA, 6. Jg. Heft 5 (Sept. 1934), S. 44. Die Aussage bezieht sich auf den Film *Arbeit und Wohlstand für alle – Arbeit und Brot für alle* (1934) zur Kriseninitiative.

¹⁷⁶ *Bericht 1933-1935*, S. 19, in: SGB PE 442 S.A.B.Z. *Jahresberichte 1921-1941*. Hier wird auf den Einsatz von Propagandafilmen in den Abstimmungskämpfen gegen den Lohnabbau beim Bundespersonal 1933 und für die Kriseninitiative 1935 referiert.

¹⁷⁷ Unter Tendenzfilmen sind Filme zu verstehen, deren Gesinnungsbotschaft, also deren politische und ideologische Botschaft, den eigenen Anliegen nahe standen.

¹⁷⁸ N.N.: *Der Film in der Bildungsarbeit*, in: BA, 2. Jg. Heft 4 (Juli 1930), S. 30.

¹⁷⁹ Siehe zu diesem noch erstaunlicherweise wenig bearbeiteten Gebiet bspw.: TAN, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah (NJ) 1996. Ein deutscher Sammelband ist für dieses Jahr angekündigt: BRÜTSCH, Mathias [et. al.] (Hg.): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg 2005.

¹⁸⁰ Ein Anspruch, der an den traditionellen deutschen Kulturdiskurs mit seiner strengen Trennung in ‚hochwertige‘ ernste Kultur und ‚minderwertige‘ Unterhaltungskultur anknüpfte. STÜRNER stellte für die 1920er Jahre fest, dass in der SABZ zwischen Agitation und Bildungsarbeit eine Trennlinie gezogen wurde, und man sich eigentlich nicht für die kurzfristige und kurzsichtige politische Agitation einlassen wollte. Die Ideale richteten sich vielmehr an einem bürgerlich-elitär geprägten Kulturbegriff aus. Das Kino mit seinen „Schundfilmen“ stand stets im Verdacht der „Verwüstung und Verrohung der im Volke vorhandenen Kunstinstinkte.“ (*Sozialistische Bildungsarbeit*, Nr. 5/6, Mai/Juni 1926, S. 75 [Vorläufer der *Bildungsarbeit*]. Zitiert nach: STÜRNER *Le mouvement ouvrier se fait son cinéma*, S. 59.)

und ganz besonders Filmveranstaltungen [...] eine zahlenmässige grössere und manchmal auch eine tiefere Wirkung erzielen als trockene Referate“¹⁸¹ rechtfertigte die Nutzung der modernen Filmtechnik. Es wurden aber auch Nachteile angeführt: „Filmveranstaltungen von Arbeiterorganisationen sollen nicht der Sensationslust und dem Zeitvertreib, sondern der Propaganda und Bildung dienen.“¹⁸² Dass insbesondere Filmvorführungen in sich das Potential zum unproduktiven (da unterhaltenden) Ereignis bergen sollen, ist bezeichnend für die Wahrnehmung des Mediums, welches, nicht explizit zu einem bestimmten Zwecke genutzt, sehr suspekt erschien.

Zu b): Die vorherrschende Auffassung von der Wirkungsweise des Films hatte lenkendes Eingreifen in den Rezeptionsvorgang zur Folge. Dem Film haftete für die Verantwortlichen der SABZ immer etwas Unkontrollierbares und somit Bedrohliches an. Der Verdacht, mehr die Emotionen anzusprechen als andere Medien, machte eine besondere Rezeptionslenkung nötig.¹⁸³ In einem Artikel 1940 wies Rudolf MEIER nachdrücklich auf das Potential des Filmes hin, um aber zu betonen:

„Sicher ist auf jeden Fall, dass der Film ein glänzendes, aber zugleich auch ein sehr gefährliches Instrument in der Beeinflussung und Erziehung der Menschen darstellt. Der gute Film wirkt auf den Menschen genau so erzieherisch wie das gute Buch, und der Kitschfilm übt denselben verheerenden Einfluss aus wie er Schundroman. Es ist keine zur Diskussion stehende Frage, dass sich für die Ausgestaltung unserer Gewerkschaftsversammlungen nur gute Filme – wie sie die SABZ vermittelt – eignen.“¹⁸⁴

Auch hier galt der Rezeptionslenkung eine gewisse Aufmerksamkeit:

„Immer und an jeder Versammlung zuerst das gesprochene Wort durch die Behandlung der Geschäfte. In diesen Rahmen hineingestellt ein Kurzreferat, ein Lichtbildervortrag, eine Filmvorführung! An dieser Buntheit und an diesem ständigen Wechsel werden alle Versammlungsbesucher im wachsenden Masse Freude haben und jeder Sektionsvorstand wird [...] einen steigenden Versammlungsbesuch registrieren.“¹⁸⁵

¹⁸¹ N.N. *Der Film in der Bildungsarbeit*, S. 29.

¹⁸² NEUMANN, Hans: *Der Film im Dienste der Arbeiterschaft*, in: *BA*, 5. Jg. Heft 1 (Jan. 1933), S. 3.

¹⁸³ Hierzu wurden sehr viele Beiträge verfasst. Nebst den weiter unten genannten seien als Beispiele noch angeführt: NEUMANN *Der Film im Dienste der Arbeiterschaft*; N. N.: *Zur neuen Filmsaison*, in: *FN*, Nr. 6, 17. November 1937, S. 1-4; oder N.N.: *Eine vorbildliche und folgenreiche Filmveranstaltung mit einem Schweizerfilm*, in: *FN*, Nr. 16, 20. November 1940, S. 3-4. Die Auffassung, der Film sei dem Denken eher abträglich, hat prominente Vertreter. Walter BENJAMIN zitiert Georges DUHAMEL, der schrieb: „Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz der Gedanken gesetzt.“ (S. 39). Ein Gemälde (das ruhende Bild) lade, so BENJAMIN, „den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht.“ (S. 38). Doch er wertet dies nicht. Sein Interesse richtet sich auf die Eigenschaft des Films als „Schockwirkung“, die zu einer „gesteigerten Geistesgegenwart“ führe (S. 39), und dem Moment der „Rezeption in der Zerstreuung [...], die das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption“ sei (S. 41). Dem von ihm betonten qualitativen Wandel der Rezeptionsform (weg von der kulthaften Kontemplation hin zum zerstreuten Begutachten des Kunstwerkes) scheint er sogar eher positiv gegenüber zu stehen. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 2003 (Original erschienen in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 5, 1936).

¹⁸⁴ MEIER, Rud.: *Der Film in der Gewerkschaftsarbeit*, in: *BA*, 12. Jg. Heft 3 (Juni 1940), S. 17-20. Zitat, S. 18.

¹⁸⁵ MEIER *Der Film in der Gewerkschaftsarbeit*, S. 19.

Der Fokus ist hier stark auf die Attraktivitätssteigerung der Gewerkschaftsveranstaltungen gerichtet. Überhaupt gilt die Dimension der Unterhaltung in den 1940er Jahren als weitaus weniger suspekt, ja, „auch das Bedürfnis nach guter Unterhaltung [hat] sein gutes Recht“¹⁸⁶. Doch die Unterhaltung sollte gesteuert sein. Kurzfristig durfte sie die Stimmung heben, längerfristig musste sie die Arbeiterklasse auf eine ‚höhere Kulturstufe‘ erheben.

Dieser starke normative Zug der Filmarbeit weist auf eine solide ideologische Basis hin. Die weltanschaulichen Grundlagen der Kulturarbeit würden jedoch eine eigene eingehende Untersuchung erfordern, so dass, im Lichte dieser meiner groben Skizze, vorderhand SCHWAAR beizupflichten ist, der „zum Teil ausgesprochen wertkonservative Züge“ im Feldzug der SABZ gegen Kitsch und seichte Unterhaltung ausmacht.¹⁸⁷ Die Rezeption und Konzeption des Mediums Film oszilliert zwischen harscher Kritik und (teils enthusiastischer) Instrumentalisierung. Der Film war ein willkommenes Propaganda- und Bildungsmittel gerade auch wegen seiner zentralen Qualitäten als emotionalisierendem Medium, was ja auch den missliebigen und bekämpften Kitsch auszeichnet.¹⁸⁸

4.4.3 Bezüge zu zeitgenössischen Filmtheoretikern

Die starke Praxisorientierung der Texte lässt sich an den kaum vorhandenen expliziten theoretischen Bezügen ablesen. Diese finden sich nur in sehr wenigen Texten.¹⁸⁹ So etwa in einem Gastbeitrag der *Bildungsarbeit* von Marcel GERO 1940, Verantwortlicher für das Filmwesen der Landesausstellung 1939.¹⁹⁰ Er legt die Qualitäten des Films als Bildungsmittel dar, bezeichnet aber auch die Gefahren, die im Medium lägen. Der Bildungsfilm vermöge „nachhaltige geistige Ein-

¹⁸⁶ N. N.: *Aus unserm Filmbetrieb*, in: *FN*, Nr. 24, 20. März 1942, S. 1-3; Zitat S. 2. Man beachte jedoch die qualitative Betonung der vom anonymen Autoren unterstrichenen Aussage.

¹⁸⁷ Vgl. SCHWAAR *Krise, Krieg und Konjunktur*, S. 60.

¹⁸⁸ Heute geht die Forschung kaum mehr von einer derart normativen und moralisch aufgeladenen Begrifflichkeit aus, wie sie bei der SABZ jener Jahre zum Ausdruck kam. Zur Definition von Kitsch siehe bspw. den Artikel von VOLKMANN, Laurenz: *Kitsch*, in: NÜNNING *Metzler Literatur- und Kulturlexikon*, S. 305f. Was für die Literatur gilt kann auch von Film so gesagt werden: „K. löst umfassende Reizeffekte aus durch die Anhäufung von emotions- und assoziationsstimulierenden Strukturen [...]“ (S. 306).

¹⁸⁹ Führt man sich die Theoriebildung zum Film vor Augen, fällt auf, wie präsent die Theoretiker aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts heute sind. Ihr gewichtiger und nachhaltiger Einfluss – bspw. John GRIERSON für den Dokumentarfilm (eine zentrale, wenn auch nicht unumstrittene, Figur der britischen *documentary*-Bewegung), Dziga VERTOV in der Kameratheorie, Sergej EISENSTEIN, Michail PUDOWKIN oder Béla BALÁZS und ihre Montagetheorien und ihre Überlegungen zum Verhältnis von Stumm- und Tonfilm, oder von Rudolf ARNHEIMS Beschäftigung mit dem Film als einem künstlerischen Medium – ist interessant, dass sich in den untersuchten Quellen der SABZ kaum Bezüge auf sie finden. PUDOWKIN und vor allem auch EISENSTEIN etwa sind lediglich als Filmemacher sogenannter „Russenfilme“ präsent, wie die sowjetischen Produktionen im SABZ-Jargon genannt wurden (Vgl. etwa die *FN*, Nr. 1, 20. Oktober 1936, S. 4).

¹⁹⁰ In dieser Funktion verfasst er den Artikel in der offiziellen LA39-Publikation: GERO, Marcel: *Film*, in: SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG (LA39): *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung*. Bd. 2, Zürich 1939, S. 577-579.

drücke zu schaffen, ja er sei „das leichtfasslichste Bildungsmittel“ an sich.¹⁹¹ Er stellt den kognitiven Vorgang beim Film als wesentlich einfacher dar als beim Wort: „[Der] Mensch erhält sofort das fertige Bild“, ein Text müsse dagegen erst noch gelesen werden.¹⁹² Die Möglichkeiten der Kameraführung machten den Film sogar „lebendiger“ als das wirkliche Leben. Die Kameraeinstellung ‚Totale‘ ermögliche bspw. das Erlebnis von Nähe, welche die Realität nie bieten könne.¹⁹³ GEROS Definition des Dokumentarischen rückt dieses mit der Propaganda zusammen: „Man nennt einen Film dokumentarisch, wenn er uns das Dargestellte ohne lehrhaften Kommentar und überhaupt ohne jede Schulmeisterei aus sich selbst heraus zeigt und erleben lässt.“ So ortet er in Wochenschauen, die im politischen Kampf eingesetzt werden, grosse propagandistische Wirkung, die durchaus Affinitäten zur „Lüge“ besäßen.¹⁹⁴

GEROS Sichtweise des Dokumentarfilms steht jener von John GRIERSON nahe, der ihn als eine Form auffasste, die „zum Geschehen selbst“ vorstiesse und inszeniere.¹⁹⁵ GRIERSONS Überlegungen zum Dokumentarfilm, so Patrick HÖRL in seiner Monographie zum britischen Filmproduzenten, war „eine Analyse der Natur, der Möglichkeiten und Aufgaben des Mediums auf dem Hintergrund bestimmter wesenhaft menschlicher Erfordernisse [...]“.¹⁹⁶ Diese primär pragmatisch bestimmte Sichtweise entspricht derjenigen der SABZ-Texte. So lässt sich die Zugangsweise der SABZ zum Film mit jener GRIERSONS parallelisieren, über den HÖRL im Fazit schreibt:

„[GRIERSONS] theoretisches, wie praktisches Denken zum Film untersucht also nicht den Film als solchen. Es strebt also nicht nach allgemeingültigen Aussagen über das Medium selbst. Sein letzter Fluchpunkt ist die Realität selbst bzw. die in ihr manifest gewordenen Wahrheit.“¹⁹⁷

Das Medium wurde auch in explizit propagandistisch intendierten Produktionen als Darstellungsmittel der ‚realen‘ Situation der Arbeiterschaft verstanden. Deutlich wird dies auch in einem Interview von May B. BRODA mit dem einstigen SABZ-Mitarbeiter Robert RISLER. Reine Eigenproduktionen¹⁹⁸ wurden mit minimalstem technischem und finanziellem Aufwand produziert. Nicht zuletzt daraus dürfte die Auffassung resultieren, das eigene Filmen sei ein reines Abbilden von ‚Wirklichkeit‘ gewesen.¹⁹⁹ Doch auch mit professionellen Dritten realisierte Propagandapro-

¹⁹¹ GERO, Marcel: *Der Film als Bildungsmittel*, in: *BA* Jg. 11, Heft 5, September 1940, S. 33-37.

¹⁹² Die Definition GEROS kontrastiert stark mit dem nachdrücklichen Beharren der SABZ-AutorInnen auf eine rezeptionslenkende Kontextualisierung.

¹⁹³ GERO *Film als Bildungsmittel*, S. 34.

¹⁹⁴ GERO *Film als Bildungsmittel*, S. 36.

¹⁹⁵ Vgl.: GRIERSON, John: *Leistungen des Dokumentarfilms*, in: HARDY, Forsyth: *Grierson und der Dokumentarfilm*. Gütersloh 1947, S. 183-229; Zitat S. 210.

¹⁹⁶ HÖRL, Patrick: *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*. München 1996, S. 222.

¹⁹⁷ HÖRL *Film als Fenster zur Welt*, S. 453f.

¹⁹⁸ Also ohne Beiziehen einer professionellen Produktionsfirma.

¹⁹⁹ Siehe SCHWEIZERISCHES SOZIALARCHIV/ BRODA *Filmen ohne einen roten Rappen*, VHS-Player, ca. 12'57"ff.

duktionen erheben explizit den Anspruch auf die Sachlichkeit ihrer Darstellungsweise.²⁰⁰ In einem Beitrag der *Bildungskorrespondenz* 1935 wird vom Film als „Massenbildungsmittel“ erwartet: „Statt die Wahrheit zu verbiegen könnte er die Tatsache in einer Weise klar und lebendig werden lassen, wie das durch kein anderes Mittel möglich ist.“²⁰¹

Zusätzlich zu diesem Anspruch auf Propaganda mittels Darstellung der ‚Realität‘ ist die Filmkonzeption der SABZ durchdrungen von einem Diskursstrang der Bildungs- und Erziehungsmission an der Arbeiterschaft. Sehr deutlich wird dies bspw. in einem *Filmnachrichten*-Leitartikel im Oktober 1940. Der apologetischen Metapher des Films als „Märchenbuch“ für Erwachsene folgt die polemische und zugleich nüchterne Feststellung:

„Lassen wir die Illusion fahren, das Volk verlange stürmisch nach dem guten Film, den ihm die Produzenten aus Dummheit, Bequemlichkeit oder Böswilligkeit vorenthalten. Stellen wir uns einfach auf den Boden der Tatsachen. Und treten wir so ernüchtert an das Problem heran, so dürfen wir als Zweites, Erfreulicherer feststellen: wie der Mensch bis zu einem bestimmten Grad zum Kunstverständnis, zur Freude an echter Musik, an einem wertvollen Buch erzogen werden kann, so ist auch seine Erziehung zum guten Film möglich.“²⁰²

Noch programmatischer formuliert es ein Artikel im März 1949: „Der Film darf wie kein anderes Mittel als Volkserzieher angesprochen werden.“ Die Anschaulichkeit sei unübertroffen, jedoch beraube er die BetrachterInnen zugleich der Fähigkeit, richtig zu urteilen, da er „brutal“ den Geist in Beschlag nehme. Leider wird diese Problematik nicht weiter ausgeführt. Der Beitrag geht über zur Forderung, die Kamera solle „als magisches Auge [...] offen in die Welt blicken und dem Geistesleben der heutigen Zeit die aus dem Leben selber gegriffene Kultur geben“, nicht hinaus.²⁰³ Dieses Konzept referiert implizit wohl auf die VERTOVSCHE „filmische Wahrnehmung der Welt“.²⁰⁴ Die Dokumentarfilmbewegung ‚Kinoglaz‘ (Russ.: Kinoauge) propagierte die „behutsame Erkundung des Lebens“ und trat explizit der „künstlerischen Kinematographie“ entgegen: „Wir mischen uns niemals ins Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Leinwand in das Bewusstsein der Arbeitenden.“²⁰⁵

4.5 Erzieherische Intention und Anspruch auf realistische Darstellung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die SABZ-Filmarbeit von einem erzieherischen Diskurs in der Filmvermittlung und einem Wunsch nach ‚Realismus‘ in den Filminhalten geprägt war.

²⁰⁰ Siehe Analyseteil.

²⁰¹ N. N.: *Arbeiterschaft und Film*, in: *BK* vom 26. Dezember 1935.

²⁰² AEPPLI, Hans: *Was verlangt der Arbeiter vom Film?*, in: *FN*, Nr. 26, 15. Oktober 1942, S. 1-2; Zitat: S.2.

²⁰³ N.N.: *Ist der Film bloss ein Zeitvertreib für Analphabeten?*, in: *FN*, Nr. 46, 10. März 1949, S. 1-2.

²⁰⁴ Vgl. den gekürzten Aufsatz: VERTOV, Dziga: *Kinoki-Umstruz (1923)*, in: DIEDERICHS, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M. 2004, S. 227-233.

²⁰⁵ VERTOV, Dziga: ‚*Kinoglaz*‘ (1924), in: ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1984, S. 39-41; Zitate S. 39 und S. 40.

Letzteres Moment spiegelt sich im Anspruch und der Betonung auf Sachlichkeit in den eigenen Filmen, um darzustellen, wie etwas ‚wirklich‘ sei. Dem Moment der Erziehung und Lenkung der Rezeption begegnet man wiederholt in der Forderung, Filme nicht ‚für sich alleine‘ sprechen zu lassen. Sie sollten stets verbalsprachlich kontextualisiert werden. Dies stet im Zusammenhang mit einer ambivalenten Beurteilung des Mediums, das als stark emotionalisierend eingeschätzt und für ‚Kitsch‘ und ‚Schund‘ anfällig beurteilt wurde. Die institutionelle Praxis spiegelt dieses gespannte Verhältnis wieder. Die Filmszene der Schweiz und Europas wurde kritisch beobachtet, gegen ‚Schund- und Kitschfilme‘ sowie politisch unliebsame Streifen angeschrieben. Dem stand die Vermittlung ‚guter‘ Filme und die Instrumentalisierung des Mediums für die eigenen politischen Ziele gegenüber, im gezielten Einsatz für die politische Werbung und der Bildung der Mitglieder. Die Filmarbeit stand damit im Kontext des, die Bildungsarbeit generell prägenden, erzieherischen Diskurses, der die Hebung des kulturellen Niveaus der ArbeiterInnen als Ziel formulierte.

5 Die ‚Geistige Landesverteidigung‘

5.1 Ein politisch einseitiges Programm?

Da die Geistige Landesverteidigung der 1930er und 40er Jahre einen wichtigen Reflexionshintergrund für die politische Kontextualisierung der Filme und der Filmarbeit der SABZ bildet, sollen hier kurz einige grundlegende Überlegungen dazu angestellt werden. Josef MOOSER hat 1997 einen konzisen Aufsatz verfasst, in dem er feststellt, es gelte „dieses zentrale Phänomen der politischen Kultur der Schweiz des 20. Jahrhunderts [...] in seiner ganzen Vielschichtigkeit in den Blick zu nehmen [...]“. ²⁰⁶ Er referiert den Forschungsstand und vergegenwärtigt die Komplexität des Phänomens. ²⁰⁷ Besonders anregend ist seine Beschreibung der „liberalen und linken Varianten“ und der problematischen Beurteilung der Integrationskraft der Geistigen Landesverteidigung. Er führt aus, dass die linken Vorstellungen dessen, was sie da verteidigten, in bürgerlichen Kreisen auf Misstrauen stiess. Denn die Komponente ‚Veränderung‘ der Schweiz hin zu mehr sozialer Gerechtigkeit, aber auch der explizite Antifaschismus waren nicht Bestandteil der bürgerlichen Vorstellung von Geistiger Landesverteidigung. ²⁰⁸

²⁰⁶ MOOSER, Josef: „Die Geistige Landesverteidigung“ in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur der Zwischenkriegszeit, In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, Nr. 47 (1997), S. 685-708; Zitat, S. 687.

²⁰⁷ Wobei er sich auf die 1930er Jahre beschränkt.

²⁰⁸ MOOSER *Die Geistige Landesverteidigung*, S. 701-705. Die bürgerlich-konservative Spielart der Geistigen Landesverteidigung war geprägt von einer Mystifizierung des Ländlich-Bäuerlichen, von einer Modernitätskritik, einem Wertekonservatismus und von autoritären Tendenzen, gerade gegenüber Forderungen, die aus den „sozialen Folgen der Industrialisierung, der Klassenbildung und Urbanisierung sowie der Aufstieg der Arbeiterbewegung“ hervorgegangen sind (S. 691).

Die rückblickende Wahrnehmung der Geistigen Landesverteidigung ist oft von derer konservativen Spielart geprägt. Ein beredtes Beispiel liefert das *Streitgespräch* zwischen Hans Ulrich JOST und Kurt IMHOF. Ersterer entwirft ein dezidiert reaktionär-autoritäres Bild der damaligen politischen und geistigen Strömungen.²⁰⁹ Dem hält IMHOF entgegen, man wisse noch gar nicht, was die ‚Geistige Landesverteidigung‘ überhaupt sei und macht auf die unterschiedlichen Haltungen und die unterschiedlichsten kulturellen Orientierungsmuster in der damaligen Gesellschaft aufmerksam.²¹⁰ Seine Ausführungen legen nahe, von sehr heterogenen politischen AkteurInnen auszugehen, die sich dieses Begriffes und seiner patriotischen Implikationen bedienen.

Es stellt sich die Frage, inwiefern die Arbeit der SABZ als Teil der Geistigen Landesverteidigung gedeutet werden kann. Im Anschluss an IMHOF fasse ich sie nicht als homogenes, stringentes ideologisches Konzept auf. Welche ‚Schweiz‘ verteidigt werden sollte und mit welchen Mitteln, darüber herrschte keineswegs Konsens. Damit kongruiert auch ein Umstand, auf den IMHOF hinweist: Die sogenannte *Kulturbotschaft* des Bundesrates fand in der zeitgenössischen Publizistik kaum Widerhall, heute ist sie eine bekannte historische Referenz.²¹¹ Sein Hinweis auf die eigene Konzeption von geistiger Landesverteidigung durch die Sozialdemokratie passt in dieses Bild und ist Anlass, dem für die SABZ-Filme nachzugehen.²¹²

Auch in SABZ-Publikationen wird immer wieder explizit im Kontext einer Geistigen Landesverteidigung argumentiert und in Bezug darauf die Rolle der Arbeiterbildung diskutiert.²¹³ Es muss deshalb überprüft werden, welche Perspektive auf die Schweiz in den Filmen entwickelt wird und wie das Land inszeniert wird. Ihre Forderungen und die Selbstinszenierungen der ArbeiterInnen müssen auf ihren Bezug und ihr Verhältnis zu diesem Schweizbild hin befragt werden. Kategorial zu prüfen, ob die Filme einem spezifischen Konzept von Geistiger Landesverteidigung entsprechen, halte ich für müssig. Die Artefakte würden anhand einer unbekannteren Kategorie beurteilt und eingeordnet, welche ebendiese Artefakte überhaupt erst (mit)konstituieren. Wenn wir davon ausgehen, dass die Kulturgüterproduktion von den Diskursen und Wahrnehmungsmustern jener Zeit bestimmt waren, dann können wir auch davon ausgehen, dass die daraus hervorgehenden Dispositive sozialer Organisation ihren entsprechenden Ausdruck in den Filmproduktionen finden. Es gilt also, sich ein Bild dessen zu machen, was diese Filme zu einer facettenreichen Geistigen Landesverteidigung beitragen.

²⁰⁹ IMHOF/ JOST *Streitgespräch*, S. 367.

²¹⁰ IMHOF/ JOST *Streitgespräch*, S. 371.

²¹¹ Wobei Bundesrat ETTER der Urheber der Botschaft war. Siehe: IMHOF/ JOST *Streitgespräch*, S. 369. Die Botschaft ist abgedruckt im: *Bundesblatt* 90, 1938, Bd. 2, S. 985-1033.

²¹² IMHOF/ JOST *Streitgespräch*, S. 369.

²¹³ Auffallend ist bspw. allein die ab 1938 erfolgende Zunahme an Überschriften von Texten in der *BK*, die das Schlagwort „Geistige Landesverteidigung“ anführen.

5.2 Die *Vorschläge* von Hans Neumann

Hans NEUMANN formulierte im Frühjahr 1939 *Vorschläge* für die Mitwirkung der SABZ bei der „Aktion zum Schutze der Unabhängigkeit und Freiheit der Eidgenossenschaft“.²¹⁴ Max WEBER erläuterte dieses Thesenpapier und Aktionsprogramm folgendermassen:

„Der Gewerkschaftsbund führt mit anderen Organisationen der Richtlinienbewegung eine Aktion für die Unterstützung der Landes-Verteidigung durch. Ein Teil dieser Aktion soll der geistigen Landesverteidigung gewidmet werden. Kollege Neumann hat es übernommen, ein Programm für diesen Teil der Aktion auszuarbeiten. Darin sollen die Aufgaben enthalten sein, die speziell durch die SABZ bewältigt werden können.“²¹⁵

Zum Kinowesen enthielten NEUMANNS *Vorschläge* folgende Punkte: 1. Informationsarbeit zu „neue[n] Filme[n], die für die geistige Landsverteidigung und für die Arbeiterbewegung wichtig sind“, 2. „scharfe Kontrolle über die in den Kinotheatern vorgeführten Filme“ in Verbindung mit Filmrezensenten der Arbeiterzeitungen, 3. „die Schaffung einer eigentlichen schweizerischen Filmwochenschau“, 4. Ein Länderkontingent für die Filmeinfuhr, 5. die Förderung des Schweizerfilms und 6. „eine Steigerung der Filmtätigkeit der SABZ, insbesondere Vorführcampagnen mit geeigneten Filmen [...]“.²¹⁶

Am 9. November 1938 erschien die *Kulturbotschaft* des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung.²¹⁷ Die *Vorschläge* NEUMANNS stehen in grosser zeitlicher und diskursiver Nähe dazu. Das Papier ist bemerkenswert, weil es ein umfassendes Programm linker Kultur- und damit auch Filmpolitik explizit auf eine Vorstellung von ‚Geistiger Landesverteidigung‘ hin formuliert, das von der kritischen Rezensionsarbeit und der Beobachtung des Filmmarktes bis hin zur Filmproduktion und Filmvermittlung reichte. Damit wich es allerdings in der Praxis nicht von den Arbeitsbereichen der Jahre zuvor ab. Trotzdem kam dieser Praxis nun eine neue Qualität zu, da sie diskursiv eng an eine kurz zuvor auch bundesrätlich formulierte, nationale Aufgabenstellung geknüpft war.

Schon aus dem Sommer 1933 liegt ein Rundschreiben der SABZ vor, in dem die lokalen Arbeiterbildungsausschüsse informiert werden, dass die gleichgeschaltete deutsche Filmindustrie vor-

²¹⁴ Abgedruckt in: *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, S. 625-628. Das Papier enthält die Abschnitte „I. Radio“, „II. Kinowesen“, „III. Buch und Presse“ sowie „IV. Theater“.

²¹⁵ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 22.3.1939. Zur im Zitat erwähnten „Richtlinienbewegung“ siehe die ausführliche Darstellung von MORANDI *Krise und Verständigung*. Sie war, verkürzt gesagt, Resultat eine überparteiliche Allianz zwischen SGB und Jungbauernbewegung, später auch der SPS, zur Überwindung der Wirtschaftskrise der 1930er Jahre („Kriseninitiative“) sowie als Antwort auf eine Initiative zur autoritären Revision der Bundesverfassung.

²¹⁶ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 22.3.1939.

²¹⁷ Siehe Fussnote 211.

wiegend „den kitschigen Unterhaltungsfilm, daneben ausgesprochen nationalsozialistische und kriegshetzerische Filme“ produziere.²¹⁸ Die propagandistische Wirkung von Filmen unterstreichend, wird den Ausschüssen mitgeteilt, dass es ihre „ausserordentlich wichtige Pflicht“ sei, gegen die Aufführung von nationalsozialistischen Filmen vorzugehen. Hier erfolgt also die in Punkt zwei der *Vorschläge* geforderte Kontrolle der vorgeführten Filme. Wie zuvor schon erwähnt, wurden auch deutsche Firmen-Neugründungen beobachtet. Diese erfolgten, in den Augen der SABZ, gezielt zur Überflutung des schweizerischen Schmalfilmmarktes, der von einigen wenigen Verleihern dominiert wurde.

So stehen also die programmatischen Forderungen nach scharfer Beobachtung des Marktes und entsprechendem Eingreifen gegen unerwünschte Filme im Frühjahr 1939 im Kontext einer schon jahrelang geläufigen Praxis. Die Annäherungen an obrigkeitliche Massnahmen, etwa in NEUMANNs Ruf nach einer Zensurpolitik, weckten hingegen Bedenken. Was als antifaschistisches Programm konzipiert war, konnte sich nur all zu schnell gegen die Linke wenden. Dezidiert klassenkämpferische Inhalte und Positionen konnten genauso schnell zur Zielscheibe von Zensur und Verboten werden, wie nationalsozialistische Filme. Einschlägige Erfahrungen mit den Zensurbehörden sollten in den folgenden Jahren noch folgen. Ich komme in der Analyse darauf zurück.

²¹⁸ *An die lokalen Arbeiterbildungsausschüsse*. Schreiben von Hans NEUMANN vom 25. Juli 1933, BAR J 2.237, 2005/24, 264.21 *Filmverzeichnisse 1933-1946*.

6 Gewerkschaftliche Selbstrepräsentation: Filme zur Organisationspropaganda

Zwei Filme, die für die Gewerkschaftsorganisationen werben sollten, werden an dieser Stelle dokumentiert und untersucht. Dabei werden anhand der beschriebenen Analysekatgorien Konstruktionen und Repräsentationen von Kollektiven untersucht und darauf fokussiert, welche Rolle ihnen im Argumentationsverlauf und in der Evidenzproduktion zukommt. Eine detaillierte Rekonstruktion ihrer Entstehung und Verwendung soll eine Art ‚Aufmerksamkeitsmatrix‘ schaffen, die als Basis für die ausgeweitete Diskursanalyse im Anschluss dient. Im Anhang dieser Arbeit finden sich Filmprotokolle, die die entsprechenden Filme ausführlich beschreiben. Das Erstellen von Filmprotokollen dient der präzisen Sichtung und dem Herausarbeiten der verschiedenen Konstruktionsebenen von Filmen; so werden in einem Protokoll Verflechtungen von Bild, Ton und Text visualisiert. Zudem sind spezifisch filmische Konstruktionsweisen, wie die Rhythmisierungen von Schnitten, präziser festzumachen und zu beschreiben, als bei einem rein deskriptiven Verfahren. Als Vertextungen (die, und das gilt es sich bewusst zu halten, immer auch schon Interpretationen sind) mögen die Protokolle auch so weit wie möglich Ersatz für das ‚lebendige‘ Bild sein.²¹⁹

6.1 *Das Recht der Arbeit / Les droits du travail* (1939)

6.1.1 Der Ort der Filmvorführung: „Unsere Landi“- ein nationales Kollektivsymbol

Offiziell fungiert der SGB als Produzent von *Das Recht der Arbeit*.²²⁰ Doch die Akten legen nahe, dass damit die SABZ zur Realisation beauftragt war. So wurde der Film unter anderem in einer Sitzung des SABA verhandelt und dort mitgeteilt, dass er „rechtzeitig zur Eröffnung der L.A.“ 1939 in Zürich hergestellt worden sei und dass er „durchschnittlich wöchentlich 2 Mal im Vorführungsraum der Abteilung „Soziale Arbeit“ an der Höhenstrasse“ lief.²²¹

²¹⁹ Auf einzelne Einstellungen wird mit dem Kürzel „E“ und der Einstellungsnummer referiert, bspw. „E130“. Die Angabe bezieht sich immer auf den im Kapiteltitlel angeführten und dort analysierten Film, sonst wird der entsprechende Titel deklariert. Da eine Abfolge von Zwischentiteln (ZT) im Stummfilm von mir als eine Einstellung taxiert wurde, werden Bezugnahmen auf einen spezifischen ZT oder eine Off-Textstelle zusätzlich mit der Angabe des Time Codes (TC) versehen. Siehe auch die Vorbemerkungen zu den Filmprotokollen im Anhang.

²²⁰ *Das Recht der Arbeit / Les Droits du travail*. Schweiz 1939. Produktion: SGB; [SABZ]. Stummfilm Französisch. Dauer: 00:15:42. Signatur BAR: J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC 00:01:30-00:17.12. Beiliegende DVD: Kapitel 1. Der Film wurde an der Landesausstellung 1939 (im folgenden LA39 abgekürzt) in Zürich gezeigt und darum oft als ‚Landi‘-Film bezeichnet. Dieser Film ist den BAR-Unterlagen fälschlich auf 1945 datiert worden. Siehe auch das *DVD-Verzeichnis* im Anhang.

²²¹ Vgl. *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 22. Juni 1939. Die Frequenz war teils auch dichter, vier Mal lief er in der Woche das 26. Juni bis 2. Juli, zusammen mit einem zweiten „Arbeiterfilm“, *Gott grüss die Kunst*, Vgl.: *Arbeiterfilme an der L.A.*, Korrespondenz der SABZ vom 23. Juni 1939, in: Sozarch Ar 1: *SPS*. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 3).

Die Filmpräsenz war nicht die einzige Beteiligungsform der organisierten Arbeiterschaft an der LA39: Unter der Ägide des SPS-Sekretariates wurden vom 5. bis 7. August die *Tage der Arbeit* organisiert.²²² An diesen erfolgten Umzüge von zahlreichen Berufsgruppen, speziell wurde ein Festspiel aufgeführt.²²³ Im Juni 1939 erging von der SPS-Geschäftsleitung folgender *Aufruf an die Schweizerische Arbeiterschaft*:

„Ohne die bestehenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Gegensätze und die Notwendigkeit der geistigen Auseinandersetzung zu leugnen, aber in der Erkenntnis der hohen demokratischen Mission unseres Landes[,] ist auch die organisierte Arbeiterschaft einmütig in ihrem Bekenntnis zu der imposanten nationalen Schau [...]. Noch nie seit Bestehen unserer Bewegung ist sich die Schweiz der tiefgreifenden Bedeutung des in unseren Reihen organisierten Arbeiters so bewusst geworden wie gerade heute, da jeder von uns weiss, dass er in der Stunde der Gefahr unter dem Diktat seiner demokratischen Überzeugung das Land an der Grenze beschützen wird. Die Verteidigung wird den zahllosen Errungenschaften gelten, die sich die Arbeiterschaft direkt erkämpft hat oder die [...] zum Allgemeingut des Schweizervolkes geworden sind. [...] So erhalten diese Tage [*der Arbeit*] ihren zweifachen Sinn als grosse Manifestation des Willens zur Selbstbehauptung der schweizerischen organisierten Arbeiterschaft und als Gelöbnis der Treue zur Demokratie, die sich gegen jeden äusseren und inneren Feind verteidigt.“²²⁴

Dass in der internen Kommunikation das Thema der ‚Geistigen Landesverteidigung‘ gegenwärtig war, zeigt dieses Zitat aus einem Brief des SPS-Sekretariats an den Zürcher Stadtpräsidenten Ernst Klöti vom September 1939:

„Lieber Genosse Klöti, Da in unserer heutigen Besprechung von heute Vormittag das Wort der ‚Geistigen Landesverteidigung‘ gefallen ist, möchte ich doch nicht unterlassen, Dir in Beilage einige Zeitungsausschnitte zu schicken. Dieselben beweisen, dass unser Festspiel und auch die übrigen Veranstaltungen der ‚Tage der Arbeit‘ in allen Kreisen hohe Anerkennung gefunden haben [...].“²²⁵

Mitte Dezember 1938 hatte der Ausschuss der SABZ beschlossen, die Möglichkeit wahrzunehmen, in den Abteilungen „Filmwesen“ und „Das Buch“ an der Schweizerischen Landesausstellung, die im Sommer 1939 in Zürich stattfinden sollte, mitzuwirken.²²⁶ Beschlussfassung und Realisation fallen in eine Phase expliziten Bemühens der SABZ, einen Beitrag zur ‚Geistigen Landesverteidigung‘ zu leisten. Die Integration der organisierten Arbeiterschaft in die Ausstellung gestaltete sich nicht nur harmonisch. Der Eingang zitierte *Aufruf* weist auf Differenzen hin,

²²² Siehe die Darstellung zur LA39 in: SCHWAAR *Isolation und Integration*, S. 154-158. Er fokussiert auf die *Tage der Arbeit*; ihm entging anscheinend die Filmpräsenz des SGB.

²²³ Mehr dazu weiter unten in diesem Kapitel.

²²⁴ *Aufruf an die Schweizerische Arbeiterschaft*, Beilage zum Schreiben des Organisationskomitees [an das designierte Patronatkomitee] vom 26. Juni 1939, in: Sozarch Ar 1: SPS. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 3).

²²⁵ Schreiben des Sekretariats der S.P.S. an Herrn Dr. E. Klöti, Stadtpräsident Zürich vom 7. September 1939, in: Sozarch Ar 1: SPS. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 1).

²²⁶ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 15. Dezember 1938.

In der besagten Sitzung bemängelt Hans Neumann, dass nicht feststehe, „wo sich die SABZ sonst mit ihrer Hauptarbeit an der Landesausstellung beteiligen kann“ (Ebd., S. 619). Was Neumann mit „Hauptarbeit“ meinte, ist leider nicht klar. Wahrscheinlich ist damit aber das Kurswesen der SABZ gemeint.

die allerdings leicht vom vorherrschenden Pathos überdeckt werden. Die Selbstwahrnehmung der eigenen „tiefgreifenden Bedeutung“ für die Nation fand keinen gesamtgesellschaftlichen Widerhall. Die ‚Landi‘ wurde kaum von den sozialdemokratischen ArbeiterInnen-Organisationen mitgeprägt.²²⁷ Die Reibungen innerhalb SPS und Gewerkschaften sowie zwischen ihnen und der LA39-Leitung deuten über die bisher dominierende Interpretationsweise der Ausstellung als Symbol nationaler Einheit hinaus.²²⁸ Peter GILG gibt in seinem Aufsatz *Die Arbeiterschaft: Zusammenschluss mit Vorbehalten* einem kurzen Abriss der *Tage der Arbeit* und des *Festspiel*, und unterstreicht deren Kontrast zur übrigen „Vorstellungswelt, die an der Landi herrschte“.²²⁹ Er spricht aber auch das Defizit und den hinter den Erwartungen zurück bleibenden Publikumsandrang an. Im Rechenschaftsbericht der SPS-Geschäftsleitung zu den Erwartungen an die ‚Landi‘-Beteiligung lesen wir:

„Es herrschte dabei von Anfang an die Auffassung, dass mit diesem Werk die Partei ihre kulturpolitische Leistungsfähigkeit demonstrieren sollte, dass damit auch im Blick auf die Nationalratswahlen 1939 eine grosse Propagandamöglichkeit bestehe.“²³⁰

Die Verzögerungen bei der Skriptlieferung, die falsche Budgetierung sowie der magere Besuch der drei Festspielaufführungen²³¹ machte die *Tage der Arbeit* zu einem finanziellen Debakel.²³² Der Tenor in der organisierten Arbeiterschaft mit ihrer ‚Landi‘-Beteiligung lautete: „Wie erklärt ihr Euch das Versagen des Arbeiters?“²³³

So sehr die organisierte Arbeiterschaft von ihrem eigenen Auftritt enttäuscht gewesen sein mag, die LA39 wurde zum nationalen Kollektivsymbol.²³⁴ Von einer über Jahrzehnte hinweg anhalten-

²²⁷ SGB-Präsident Robert Bratschi beklagte sich denn auch, die Gewerkschaften erschienen an der ‚Landi‘ als überflüssig. Paraphrasiert in: GILG, Peter: *Die Arbeiterschaft: Zusammenschluss mit Vorbehalten*, in: ANGST, Kenneth; CATTANI, Alfred (Hg.): *Die Landi. Vor 50 Jahren in Zürich. Erinnerungen – Dokumente – Betrachtungen*. Zürich 1989, S. 136-140.

²²⁸ Béatrice ZIEGLER weist darauf hin, dass der „harmonistische Blick zurück auf die Landi 39“ die Analyse „jenseits der behaupteten Manifestation Geistiger Landesverteidigung nicht gerade beflügelt“ habe. Vor allem zielt sie hier auf Ein- und Ausschlussmechanismen der Geschlechterordnung ab. Vgl.: Dies.: „*Der gebremste Katamaran*“ – *Nationale Selbstdarstellungen der schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts*, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, Nr. 2 Vol. 51, 2001, S. 166-180.

²²⁹ GILG *Die Arbeiterschaft*, S. 137.

²³⁰ N.N. [Geschäftsleitung SPS]: *Rechenschaftsbericht über die Durchführung der „Tage der Arbeit“ an der L.A. 5., 6., 7., August 1939* (Zürich, den 5. März 1940), S. 1, in: Sozarch Ar 1: SPS. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 1).

²³¹ Siehe die publizierte Ausgabe: EHRISMANN, Albert: *Der neue Kolumbus: Eine dramatische Erzählung*. Zürich 1939.

²³² Zudem herrschte der Eindruck, dass man die Propagandamöglichkeiten nicht so sehr ausschöpfen konnte wie erhofft. Daran änderte auch der Zweckoptimismus der Verantwortlichen in einem Subventionsgesuch an den Stadtrat Zürich nichts: „Das gesteckte hohe Ziel wurde erreicht, Publikum und Presse fanden Worte höchster Anerkennung [...]“ (Schreiben an den Stadtrat Zürich vom 24. August 1939, in: Sozarch Ar 1: SPS. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 1).

²³³ Schreiben von F. Hug [Schweizerischer Arbeitersängerverband] vom 9.8.1939, in: Sozarch Ar 1: SPS. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 1).

²³⁴ Vgl. hierzu: KREIS, Georg: *Glanz und Elend der Moderne*, in: Schweizer Monatshefte, Jg. 96, Heft 4 (April 1989), S. 267-270.

den Ausstrahlung und verklärenden Erinnerungskultur zeugt etwa der Jubiläumsband des Ringier-Verlags von 1989. Allein der Diminutiv-Titel *Landi* spricht von der emotionalen Qualität dieses Erinnerns.²³⁵ Während die Erinnerung an diese Ausstellung, gerade auch die kritische, vom Bild des ‚Dörfli‘ bestimmt wird, jenem baulichen aber auch ideellen Konstrukt eines stereotypen eidgenössischen Idylls, errichtet am rechten Zürichseeufer, geht das Bild und die Bedeutung des linken Seeufers oft vergessen. Industrie, Wirtschaft, Wissenschaft, Medien: hier stand die Inszenierung einer ‚modernen‘ Schweiz des 20. Jahrhunderts dem ‚Dörfli‘ gegenüber. Nicht durch einen Graben, sondern durch den Zürichsee getrennt. Immerhin verband eine Schwebeseilbahn die beiden Ufer und liess damit auch die rechte Seite teilhaben an den technischen Errungenschaften der Moderne. Und durch das moderne linksufrige Ausstellungsgelände zog sich die sogenannte ‚Höhenstrasse‘. Jenem „ideellen Rückgrat der Ausstellung“, die zur ‚gehobenen‘ Stimmung und zur Begeisterung beigetragen“ habe, wie Hans HOFFMANN, Chefarchitekt der LA39, es formulierte.²³⁶

Zunächst war die Höhenstrasse eine pragmatische Lösung zur Lenkung des BesucherInnenstroms.²³⁷ Allerdings erfuhr sie in ihrer Umsetzung eine hohe symbolische Aufladung. Max HUBER erklärte, der Höhenweg wolle „das Beste, was auf dem Grund der schweizerischen Seele liegt, verkörpern“, er fasse die Ausstellung als Ganzes zusammen.²³⁸ So sind also die Kernaussagen und die dominierenden Ästhetiken der LA39, das symbolische Substrat dieser nationalen Inszenierung, am Höhenweg verdichtet. Eine der sich hier befindenden Lokalitäten war der Pavillon für „Soziale Arbeit“, in dessen Vorführraum die Gewerkschaftsfilme gezeigt wurden.²³⁹ Diese Positionierung an solch einem „Ehrenplatz wäre in früheren Zeiten kaum denkbar gewesen“, heisst es bei Marta von MEYENBURG.²⁴⁰ Sie weist denn auch in ihrer Gesamtschau dieses Ausstellungsbereiches unter anderem auf die Kämpfe der Arbeitnehmerschaft um die erforderlichen „so-

²³⁵ NAEF, Robert: *Landi*. Zürich 1989. Ein emotionalisierender und mystifizierender Erinnerungsband, in dem fortlaufend versucht wird, etwaige Kritik an der LA39 und ihrer Ausstrahlung zu delegitimieren. Dies mit kollektiven Appellen an die ‚gute‘ und ‚richtige‘ Erinnerung und deren Inszenierung im Text. Siehe etwa den Einleitungstext von Martin HÜRLIMANN: *Landi – eine Legende?*, S. 5-10.

²³⁶ HOFFMANN, Hans: *Gestaltung der Landesausstellung*, in: LA39 *Die Schweiz im Spiegel*, Bd. 2., S. 595-609; Zitat S. 600.

²³⁷ Dank der Höhenstrasse (Die Benennung in den Quellen variiert zwischen ‚Höhenstrasse‘ und ‚Höhenweg‘) konnte das Publikum zurück zum Ein-/ Ausgang geführt werden, ohne dass eine zweite Durchwanderung des Ausstellungsgeländes notwendig wurde. Vgl. HOFFMANN *Gestaltung*, S. 600 sowie die Baupläne S. 609.

²³⁸ HUBER, Max: *Der Höhenweg*, in: LA39 *Die Schweiz im Spiegel*, Bd. 1, S. 63-66; Zitat, S. 66. HUBER war Zürcher Professor und Völkerrechtsexperte. Zwischen 1928 und 1944 präsidierte er das Internationale Komitee des Roten Kreuzes (IKRK). Mehr in: VOGELSANGER, Peter: *Max Huber – Recht, Politik Humanität und Glauben*. Frauenfeld 1967.

²³⁹ Vgl. *Arbeiterfilme an der L.A.*, Korrespondenz der SABZ vom 23. Juni 1939, in: Sozarch Ar 1: SPS. Ar 1.270.6 *Landesausstellung 1939* (Mappe 3).

²⁴⁰ MEYENBURG, Marta von: *Die Soziale Aufgabe und ihre Lösung*, in: LA39 *Die Schweiz im Spiegel*, Bd. 1, S. 133-136; Zitat S. 133. MEYENBURG hat massgeblich zur Professionalisierung der Sozialarbeiterinnen und ihrer Ausbildung in der Schweiz beigetragen, wofür sie 1945 zur Ehrendoktorin der Universität Zürich ernannt wurde.

zialpolitische[n] Schutzmassnahmen“ hin.²⁴¹ Einer der immer wieder auftauchenden Hinweise in den Quellen, dass der Alltag in der Schweiz nicht so harmonisch wie im ‚Dörfli‘ ablief.

6.1.2 Klasse und Nation - Die Arbeiterschaft schon jenseits des Klassenkampfes?

Die in *Das Recht der Arbeit* angesprochenen Themen sind aufschlussreich für die Selbstpositionierung der Gewerkschaften im politischen und sozialen Gefüge der Schweiz. Der Film bringt lediglich arbeitsspezifische, also im engen Sinne gewerkschaftspolitische Punkte als direkte Anliegen vor: Gesamtarbeitsverträge, Lohn, Arbeitszeit und Ferien.²⁴² Diese Beobachtung stützt die Aussage von EISINGER und SCHAAD, dass die ArbeiterInnen-Bewegung in ihrer Politik während der ersten Kriegsjahre weniger offensiv sozialpolitische Forderungen (bspw. zur AHV oder zur Revision des Wirtschaftsartikels) erhoben habe.²⁴³ Die Einführung einer staatlichen Altersrente beispielsweise wird im Film nur implizit angesprochen: Die Beitragsleistungen der Mitglieder der Gewerkschaft ermöglichen nämlich eine Arbeitslosenunterstützung, eine Kranken- und Invalidenversicherung sowie eine „Sterbe- und Altersunterstützung“ [sic!].²⁴⁴ Die Argumentationsstrategie ist generell eher reformerisch und zielt auf mögliche persönlicher Interessen der Adressaten im Rahmen des gegebenen wirtschaftlichen und sozialen Systems ab. Systemkritische Töne, die auf strukturelle Veränderungen des Wirtschaftssystems oder der politischen Ordnung abzielen, finden sich keine. Nebst dem aktuellen Kontext einer sozial- und staatspolitisch eher vorsichtigen Haltung, muss auch berücksichtigt werden, dass sich die Darstellungsweise wohl an den Rahmenbedingungen der LA39 orientiert, die eine ideale Plattform war um sich einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Es ist zu vermuten, dass sich der SGB hier nicht zu offensiv darstellen wollte, sondern eine möglichst sympathisierende Haltung bei den unzähligen BesucherInnen aller Schichten und Klassen zu evozieren gedachte.

Bei allen Indizien auf Adaption darf aber auch nicht übersehen werden: Der Titel des Films bildet eine Klammer, die die Aufmerksamkeit der Filmrezeption auf die Arbeits- und Lebenssituation der Werk tätigen und daraus abgeleitete Rechte (die eingefordert werden, wenn auch nicht konkret

²⁴¹ MEYENBURG *Die Soziale Aufgabe*, S. 134.

²⁴² Erstens: „Die Gewerkschaften kämpfen für gerechte Löhne“, da sie Voraussetzung für eine „menschenwürdige Existenz“ seien. Darauf folgen Bilder einer Familie am Mittagstisch, der Vater verteilt Brot. Zudem „sichern sie dem Bauern anständige Preise, dieser ZT wird von Marktbildern gefolgt (E58ff). Zweitens: „Die Gewerkschaften kämpfen für Verkürzung der Arbeitszeit“. In dem Kontext werden Schwer- und Fließbandarbeiten gezeigt (E70ff).

²⁴³ EISINGER, Angelus; SCHAAD, Nicole: *Die Rolle der Gewerkschaften im Zweiten Weltkrieg*. Arbeitsbericht im Auftrag des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes. Zürich 1997, S. 20. Die SPS hatte – vor allem dann nach dem Abstimmungssieg der Finanzvorlage im Juni 1939, die sie mitgetragen hatte – ohnehin einen neuen Status als politische Partnerin in der Bundespolitik erreicht, selbst wenn die Regierungsbeteiligung ab 1943 vorerst noch eher „symbolischer Art“ war, siehe: KÖNIG *Politik und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*, S. 55-57.

²⁴⁴ E159, TC 0:15:58.

benannt) richtet. Es wird durchaus auf Problembereiche hingewiesen, die bei weitem ein weniger idyllisches Bild der Schweiz abgeben, als das des ‚Dörfli‘.

Das Recht der Arbeit beginnt mit einem Prolog.²⁴⁵ Dieser konstituiert ein filmisches Bild der ArbeiterInnenklasse. Die Darstellung von Menschen beim Verrichten verschiedener industrieller Tätigkeiten soll die ‚ArbeiterInnen‘ repräsentieren, sie zu einer ‚Realität‘ auf der Leinwand verdichten. Die Bilder, welche vor allem laufende Fabrikmaschinen, Eisenbahnzüge und die sie bedienenden Personen zeigen, werden mit dem Hinweis auf Gefahren der „Arbeit von heute“ verknüpft.²⁴⁶ Einstellungen verstümmelter Finger verdeutlichen den Aspekt der Gefahr.²⁴⁷ Bereits die frühen Filmentwürfe hatten die Darstellung moderner Produktionsmethoden im Sinn gehabt. Dazu wurde unspezifisch konstatiert: „Der einzelne Arbeiter ist im heutigen Existenzkampf wehrlos“.²⁴⁸ Durch die Repräsentation der „Gefahr“ der „Arbeit von Heute“ in den drei Einstellungen mit den Verletzungen wurde diese konkretisiert.²⁴⁹ Verstümmelte Finger sind leichter zu inszenieren als ein als ‚ungerecht‘ zu brandmarkendes Gesellschaftssystem. Die drastische Inszenierung kann einerseits sympathisierender Haltungen evozieren, eine individuelle Identifikation oder Mitleid mit den Unfallopfern kann so erreicht werden. Aber die Unfallhände weisen auch auf tatsächliche physische Gefahren der Arbeitswelt hin. Ruhende Hände wiederum illustrieren die strukturelle Gefahr der Arbeitslosigkeit, welche die Arbeiterschaft mit „Unsicherheit und Not“ bedrohe.²⁵⁰ Hände sind in dieser Einleitung das zentrale Symbol für die klassenkonstituierende Kategorie ‚Arbeit‘.

Mit dieser einleitenden Inszenierung wird die Notwendigkeit von Gewerkschaften, der „Selbsthilfe der Arbeiter“, begründet.²⁵¹ Es wird evident, dass sich mit Schicksalsgenossen zusammen tut, wer bedroht ist. Die praktisch synchron erfolgende filmische Konstituierung der Klasse, mit dem

²⁴⁵ Der Prolog umfasst E1-E44. *Das Recht der Arbeit* ist in seiner Entstehung verhältnismässig gut dokumentiert, allerdings sind sämtliche Dokumente ohne Datierung. (Unterlagen finden sich ungeordnet in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film)* 1934-1947. Eventuell wurden sie als Dokumentation für die Produktion von *Die Schweizerischen Gewerkschaften* herbeigezogen.) Die ersten Skizzen liefen unter dem Titel „Die Freien Gewerkschaften“. Die frühen Versionen sahen zahlreiche Tabellen und Trickanimationen vor, um Mitgliederzahlen und Errungenschaften des Gewerkschaftsbundes zu visualisieren; diese wurden dann aber ausnahmslos gestrichen. (Dies betrifft insbesondere die Aufzählung gewerkschaftlicher Leistungen in den Zwischentitel von E159, wo geplant war, jeweils Tabellen dazwischen zu schneiden. Stattdessen wurde auf Zwischentitel und die Montage von assoziativem Bildmaterial zurückgegriffen.)

²⁴⁶ E1, TC0:01:48.

²⁴⁷ Verstümmelungen: E29, E30, E32.

²⁴⁸ Film für die L.A. des Schweiz. Gewerkschaftsbundes, Bern, *Die Freien Gewerkschaften*, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film)* 1934-1947.

²⁴⁹ E28, E29, E32. Vorübergehend war noch eine drastischere Inszenierung der Gefahren vorgesehen, mit der Übermüdung eines Lastwagenchauffeurs und einem Autounfall (siehe: „*Neues Recht*“ [Titel Handschriftlich], in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film)* 1934-1947.)

²⁵⁰ E43.

²⁵¹ Hauptteil ab E45, 0:04:59, ZT „Die Gewerkschaften -/ die Selbsthilfe der Arbeiter“

Appell zur Organisation, macht die Gewerkschaft und den industriellen Beruf²⁵² zu einer festen Einheit. Bemerkenswert ist, dass zuerst die Gefahren, welche vom technisierten Arbeitsumfeld ausgehen, in Szene gesetzt werden. Jene des kapitalistischen Systems, die ständig drohende „Unsicherheit und Not“, werden hingegen erst an zweiter Stelle und ohne damit verbundene Systemkritik genannt.

Der entworfene Korrelationsraum des Filmes kann leicht auf die Schweiz übertragen werden: Eine Gemeinschaft ist bedroht und organisiert sich zur Selbsthilfe. Das Bild passt zur ‚Landi‘-Schweiz, die eine ähnliche Konstellation zwischen ihr und dem Rest der Welt, insbesondere dem von Diktaturen gezeichneten Europa, zur Darstellung brachte. Die Assoziation wird im Bedrohungsdiskurs mitgetragen. Allerdings wird dieser Bezug nirgends explizit gemacht. Vielmehr bleibt der Film konzentriert auf eine Darstellung der Arbeitssituation und auf arbeitspolitische Forderungen. Ein Bezug auf ein nationales Kollektiv oder auf nationale Symbole erfolgt kaum. Eine interessante Veränderung erfolgte jedoch diesbezüglich in der Konzeption des Endes. Ursprünglich war eine Komposition von Arbeitszenen vorgesehen.²⁵³ Doch wurde einer anderen Inszenierung der Vorzug gegeben: der Schriftzug des gewerkschaftlichen Kredits „Für eine soziale und fortschrittliche Schweiz“ wurde zusammen mit einem Ährenfeld als Fruchtbarkeitsmotiv und einer Grafik des schweizerischen Territoriums übereinandergeblendet.²⁵⁴ Diese Kontur des schweizerischen Territoriums am Schluss des Films ist der deutlichste visuelle Bezug zur Schweiz.²⁵⁵ Ob hier eher ein Bezug zum Staat (hierfür fehlt der politische Nachdruck) oder zu Nation (es gibt kaum andere ‚nationale‘ Darstellungsmomente) erfolgte, ist m. E. nicht definitiv zu entscheiden. Aber gerade diese Ambivalenz ist bezeichnend: sie lässt den BetrachterInnen Interpretationsfreiräume.

Auf jeden Fall der letzten Einstellung eine besondere Stellung zu. Diese beiden Motive und der Text werden übereinandergeblendet und illustrieren eine Vision: Ein prosperierendes Land mit

²⁵² Wobei im Laufe des Films auch Postangestellte, Bauarbeiter oder Käser (TC 00:12:55) dargestellt werden. Doch den Prolog bestimmen Bilder von Männern in Fabrikbetrieben und bei der Eisenbahn.

²⁵³ Film für die L.A. des Schweiz. Gewerkschaftsbundes, Bern, ‚Die Freien Gewerkschaften‘, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁵⁴ E168f. Diese letzte Überblendungseinstellung wird in den Akten handschriftlich mit „Schweiz u[nd] Haberfeld“ angeregt, in: *Film für die L.A. des Schweiz. Gewerkschaftsbundes, Bern, ‚Die Freien Gewerkschaften‘*, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁵⁵ E169. Ute SCHNEIDER beschreibt, wie die visuelle Aneignung eines Territoriums dank der Kartographie erfolgt. Die Vorstellbarkeit des nationalen Territoriums ist ein zentrales Element für die nationale Identitätsbildung. Sehr interessant sind diesbezüglich ihre Ausführungen zur Schweiz und dem Kartographen Guillaume-Henri Dufour (1787-1875), der das Land mit modernsten Mitteln kartographierte: „Die kartografische Konstruktion der Schweiz ging der politischen Einheit voraus.“ (S. 88), siehe Dies.: *Die Macht der Karten: eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*. Darmstadt 2004. Zur Rolle der Landkarte zur Nationenbildung in Asien siehe auch: ANDERSON *Die Erfindung der Nation*, S. 172-180. Für ihn haben Landkarten „als Grundlage eine auf Totalität hin orientierte Klassifikation“. Dabei sieht er sie in engem Zusammenhang mit Volkszählungen (S. 174). Erstere helfen, ein Territorium zu definieren und es abstrakt darzustellen. Und der Zensus „füllt [...] die formale Topographie der Landkarte politisch aus.“ (S. 176).

einer gerechten Beteiligung am Wirtschaftsertrag der werktätigen Bevölkerung. Wie die Vision der „soziale[n] und fortschrittliche[n] Schweiz“ realisiert werden soll, wird (wohlweisentlich) jedoch nicht dargelegt. Bezeichnend sind die wenig konkreten Schlagworte zur Gewerkschaftspolitik in den letzten Einstellungen: „Überwindung der Arbeitslosigkeit“, „Ausbau der Sozialpolitik“ sowie „gerechte Wirtschaftspolitik“.²⁵⁶ Der Film erstellt also einerseits ein distinktes proletarisches Kollektiv innerhalb der Schweiz, das von seiner Geschichte her eher oppositionell eingestellt war, der Landesstreik von 1918 lag kaum zwanzig Jahre zurück. Andererseits nimmt *Das Recht der Arbeit* aber eine systemaffirmative Positionierung dieses Kollektivs vor, das die bestehende Ordnung in den arbeitsspezifischen Bereichen reformieren, aber nicht (mehr) die Gesellschaft und den Staat revolutionieren will.

6.1.4 „Kultureller Aufstieg“: Die Rezeption (Klein-) Bürgerliche Kulturwerte

Die staatspolitische Zurückhaltung steht neben klar formulierten Reformwünschen in den Betrieben bzw. im Arbeitsrecht. Die Forderung nach einer Reduktion der Arbeitszeit und nach der Einführung von (bezahlten) Ferien werden mit dem Argument des „kulturellen Aufstiegs“ verknüpft.²⁵⁷ Zudem sollen „gerechte Löhne“ verwirklicht werden. An dieser Stelle interessiert zuerst, was wir unter einem „kulturellen Aufstieg“ verstehen müssen und wie er illustriert und zu etwas Legitimem und Erstrebenswertem gemacht wird.

Es wird folgendermassen argumentiert: Kürzere Arbeitszeit ermögliche „mehr freie Zeit für die Familie“ und mehr Zeit für die „Stärkung von Körper und Geist“. Schliesslich böte sich „dem Arbeiter“ auch die Möglichkeit zur „Weiterbildung durch Vorträge und Kurse“.²⁵⁸ Meist treten Männer als direkte Nutzniesser einer Verwirklichung der Forderungen auf. Ein Vater beim Waldspaziergang mit seinen Kindern, Männer bei der Gartenarbeit und beim Sport. Ausführlich in Szene gesetzt werden Frauen nur in einer Gymnastik-Sequenz.²⁵⁹ Wo der Kreis der Nutzniessenden ausgedehnt wird, handelt es sich meist um die Involvierung der Familie in neue Möglichkeiten der bürgerlichen, patriarchal strukturierten Lebensführung: Waldspaziergänge mit dem Vater, das Verreisen in die Ferien, das Schmücken des Wohnzimmers. In letzterem Beispiel verschmelzen zudem der bürgerliche Kunstbegriff und das bürgerliche Familienideal der Tendenz zur Kleinfamilie, inszeniert durch ein Vater-Mutter-Kind-Modell im trauten Heim, zu einer Szene.

²⁵⁶ E159 (TC 0:16:02).

²⁵⁷ E83.

²⁵⁸ E118.

²⁵⁹ Wir sehen Männer beim Hochsprung und Ringturnen, Frauen bei der Gymnastik (E107-E108) und beide Geschlechter beim Kajakfahren vor der Szenerie eines schweizerischen Kleinstadtidylls. Die Sportarten werden geschlechterstereotyp codiert und repräsentiert. Als Wettkampfsportarten waren Turnen und Leichtathletik nach der damaligen Auffassung ‚männliche‘ Sportarten. Gymnastik hingegen, welche ‚Beweglichkeit‘ und ‚Grazie‘ befördern sollte, eine ‚weibliche‘ Körperbetätigung.

Die aufwendig inszenierte Dekoration einer Wohnstube mit einer Reproduktion²⁶⁰ des *Holzfallers* von Ferdinand HODLER gibt dieser Sequenz besonderes Gewicht.²⁶¹ Das Gemälde mit seiner ruralen Darstellung ist in mehrfacher Hinsicht synthetisierend: Die ästhetische Darstellung einer Arbeitstätigkeit und das Kunstwerk im ArbeiterInnen-Haushalt sind Momente einer Synthese zwischen ‚Arbeit‘ und ‚Kunst‘. Zudem stellt es eine Synthese zwischen der bäuerlich-ländlichen und der proletarischen Sphäre dar.²⁶² Das Bücherlesen, der Kunstgenuss im Museum und der HODLER der Wohnstube, das Turnen, der klassische Konzertbesuch, die Gartenarbeit, der Waldspaziergang: das hier reproduzierte kulturelle Programm und Ziel des kulturellen Aufstiegs hat nichts von einem alternativen Kulturentwurf. Vielmehr mutet dies alles stark wie eine (klein-)bürgerliche Lebenswelt an.²⁶³ Die stark bürgerlich geprägte Kunstdiskurs ist ein Indiz für eine allgemeine Tendenz, hin zu bürgerlichen Diskursen. Bernhard DEGEN sieht in der sich etablierenden Geschlechterordnung in den 1920/30er Jahren eine vergleichbare Entwicklung, da „das bürgerliche Familienideal sich mit der von Erwerbsarbeit befreiten Hausfrau einer Arbeiteraristokratie bereits als realistische Perspektive“ anbot.²⁶⁴ So soll nun der Frage nachgegangen werden, wie die Geschlechterverhältnisse in *Das Recht der Arbeit* beschaffen sind.²⁶⁵

²⁶⁰ Zur kleinbürgerlichen Kunstrezeption in Form von Auflagegraphiken, mit Fokus auf Hamburg und mit einigen Schlaglichtern auf Arbeiterkulturvereine, siehe: JUNGE-GENT, Hendrike: „Gute Kunst“ im Haus! Auflagegraphik als Wandsschmuck im kleinbürgerlichen Interieur, in: ALTHAUS, Thomas: *Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewusstseins*. Tübingen 2001, S. 197-219. Dass allerdings Analysen deutscher Verhältnisse nur mit Vorsicht auf die Schweiz übertragen werden können, zeigt gerade die Darstellung im gleichen Sammelband zur Mentalität der bürgerlichen Gesellschaft in den 1950er Jahren, die von ganz anderen Erfahrungshintergründen und politischen Rahmenbedingungen geprägt war als die kriegsverschonte Schweiz, siehe: SCHILDT, Axel: *Bürgerliche Gesellschaft und kleinbürgerliche Geborgenheit – Zur Mentalität im westdeutschen Wiederaufbau der 50er Jahre*, in: ALTHAUS *Kleinbürger*, S. 295-312.

²⁶¹ E89ff. Die ganze *Holzfallers*-Szene dauert um die vierzig Sekunden, was, verglichen mit anderen Szenen, recht lange ist. Damit wird ihre symbolische Wichtigkeit betont.

²⁶² Siehe zur nationalen Konnotation des Bäuerlichen und des Bauerntums MOOSER (Fussnote 208) und BAUMANN (Fussnote 383). Mit HODLER – als ‚Nationalmaler‘ vereinnahmt und hoch gefeiert aber genauso umstritten (man denke an die Polemik um die Marignano-Fresken im Landesmuseum um 1900) – spielt auch die nationale Kategorie in die Szene hinein. Der umstrittene Status HODLERS spiegelt sich in einer Darstellung von Gabriela CHRISTEN wieder, die, anhand der Landesmuseumsfresken, seine Rolle als dem Protagonisten der „modernen Schweizer Malerei“ unterstreicht. Dies.: *Von Helden und Weibern – Bilderstreit und Unendlichkeit im Werk von Ferdinand Hodler*, in: SLM *Erfindung der Schweiz*, S. 214-223

²⁶³ Josef LANG stellt in *Ist Revolution etwas Unschweizerisches?* die These auf, dass sich in der Schweiz der zweiten Hälfte des 19. Jh. nie eine „Fusion von Kulturkampf und Klassenkampf“ ergeben habe: „Alleine aus sich heraus hat der Klassenkampf in keinem Lande jene nachhaltige polarisierende Kraft entwickelt, wie es der Kulturkampf geschafft hat“ (S. 101). Und da sich „über materielle Fragen leichter ein Konsens [finden lässt] als über ideelle Grundsätze“ (S. 102) sei der Weg in der Schweiz vom Dissens zum Konsens geebnet gewesen. Die Orientierung an bürgerlichen Kunst- und Kulturwerten, die in meiner Untersuchung zur Geltung kommt, stützt diese These für den Zeitraum ab 1930. Siehe: Ders.: *Ist Revolution etwas Unschweizerisches? – Wie die verpasste Fusion von Kulturkampf und Klassenkampf vom Dissens zum Konsens führte*, in: *Traverse*, 8. Jg., Nr. 3 (2001), S. 101-117.

²⁶⁴ DEGEN/ KÜBLER *Die Gewerkschaften*, S. 131.

²⁶⁵ Zur Geschichte der Familie und dem darin verhandelten Modell der bürgerlichen Kleinfamilie ist in der Familienforschung viel geschrieben worden. Exemplarisch verweise ich an dieser Stelle auf den Aufsatz von MAIHOFFER, die die historische Entwicklung der Familie und die Entstehung des bürgerlichen Familienmodells skizziert und dabei auf die Bedeutung von Geschlecht und Familie eingeht. Zudem resümiert sie Forschungsergebnisse. Siehe: MAIHOFFER, Andrea: *Was wandelt sich im aktuellen Wandel der Familie?*, in: BEERHORST, Joachim; DEMIROVIC,

6.1.5 „Eine menschenwürdige Existenz“: Alleinernährer gegen Doppelverdienerinnen

Die Strategien, welche die Forderung nach gerechten Löhnen evident machen, geben einen Hinweis auf die diskursive Konvergenz zwischen gewerkschaftlich geprägter Darstellung und bürgerlichen Ordnungskonzepten. Gerechte Löhne seien die Voraussetzung für eine „menschenwürdige Existenz“. Was aber haben wir uns unter „gerecht“ und „menschenwürdig“ vorzustellen? Der Film antwortet mit einer Familienszene: der Vater schneidet von einem grossen Brotlaib Scheiben ab und verteilt diese an seine Familie (wir sehen in erster Linie seine Kinder).²⁶⁶ Diese Inszenierung ist keineswegs so harmlos wie sie scheint. In den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde eine heftige Kontroverse über das sogenannte „Doppelverdienertum“ ausgetragen, fokussiert v. a. auf staatliche Stellen.²⁶⁷ Diese Diskussion hatte für die weiblichen Arbeitskräfte einschneidende normative Konsequenzen.²⁶⁸ Denn das Recht auf (Erwerbs-) Arbeit bzw. die moralische Pflicht dazu, hatten die Männer. Frauen mussten sich den Zugang stets erkämpfen. Mit „Doppelverdienern“ waren eigentlich Doppelverdienerinnen gemeint. Über die Parteigrenzen hinweg wurde die Erwerbstätigkeit verheirateter Frauen als ‚sozial ungerecht‘ gebrandmarkt.²⁶⁹ Dabei wurde ein Problem herbeigeredet, das seiner zahlenmässigen Bedeutung kaum gerecht wird.²⁷⁰ Dies weist darauf hin, dass sich hier ein Diskurs entfaltet, der die Wahrnehmungsmuster stark dominierte. Die Segregation der Arbeitswelt spiegelt sich in der Idealisierung der männlichen Erwerbsarbeit als die des ‚Alleinernährers‘.²⁷¹ Ein Einkommen sollte einer Familie die Existenz sichern, wobei der Mann dieses einbrachte, während die Frau ihre Rolle als Mutter und Hausfrau zu erfüllen hatte. Diese dominante männliche Kodierung von Erwerbstätigkeit findet

Alex; GUGGENMOS, Michael: *Kritische Theorie im gesellschaftlichen Strukturwandel*. Frankfurt a. M. 2004, S. 384-408.

²⁶⁶ E62.

²⁶⁷ Ich stütze mich in meinen Ausführungen auf: STUDER, Brigitte: *Neue Grenzziehungen* zwischen Frauenarbeit und Männerarbeit in den Dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkriegs: Die Kampagne gegen das ‚Doppelverdienertum‘, in: WECKER, Regina; STUDER, Brigitte; SUTTER, Gaby: *„Die schutzbedürftige Frau“: zur Konstruktion von Geschlecht durch Mutterschaftsversicherung, Nachtarbeitsverbot und Sonderschutzgesetzgebung*. Zürich 2001, S. 83-106. Die „schutzbedürftige“ Frau behandelt die Sondermassnahmen für Frauen im Arbeitsrecht und damit die Rolle der Kategorie Geschlecht für den Lebensbereiche der Arbeit und für die Gesetzgebung; damit einhergehend auch den reziproken Vorgang der sozialen Konstruktion eben dieser Kategorie „Geschlecht“ durch die gesetzlichen Normierungsvorgänge. In dieser Publikation wird auch die enge Verschränkung der Analyse kategorien ‚Geschlecht‘ und ‚Arbeit‘ (die eng mit der Vorstellung von Arbeiterklasse verbunden ist) deutlich.

²⁶⁸ Angesichts der verhältnismässig wenigen weiblichen Angestellten im Staatsdienst betrafen es nicht viele Frauen, soweit man die ‚verhinderten‘ Anstellungen nicht mit in Erwägung zieht. Meist wurden schon bestehende Einstellungseinschränkungen noch weiter verschärft (Vgl. STUDER *Neue Grenzziehungen*, S. 94f). Fast noch wirksamer als die rechtlichen Massnahmen dürfte die Disziplinierung durch den gesellschaftlichen Druck auf verheiratete Frauen gewesen zu sein, ihre Stelle aufzugeben oder gar keine erst anzutreten.

²⁶⁹ STUDER *Neue Grenzziehungen*, S. 87.

²⁷⁰ STUDER *Neue Grenzziehungen*, S. 89f.

²⁷¹ Siehe zur Etablierung des Alleinernährer-Konsens in der Nachkriegsschweiz: MAGNIN, Chantal: *Der Alleinernährer. Eine Rekonstruktion der Ordnung der Geschlechter von 1945 bis 1960 in der Schweiz*, in: GILOMEN/ GUEx/ STUDER (Hg.): *Von der Barmherzigkeit zur Sozialversicherung. Umbrüche und Kontinuitäten vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Zürich 2002, S. 387-400.

sich nicht nur in der familiären Tischszene, deren symbolisches Gehalt in dargelegten Kontext nun ersichtlich ist, sondern auch in anderen Argumentationslinien des Filmes wieder.

6.1.6 Die männliche Kodierung der Erwerbssphäre

Im Kontext der Forderung nach gerechten Löhnen werden auch „anständige Preise“ für Produkte der Bauern verlangt. Als filmische Untermauerung werden Szenen vom städtischen Markt mit Marktfrauen bzw. Bäuerinnen und ihren städtischen Kundinnen gezeigt.²⁷² Zum einen symbolisiert der Ort des Marktes die ökonomische Grundlage der Bauern, hier verdienen sie (einen Teil) ihres Geldes. Es wird aber auch die Verbindung und die gegenseitige Abhängigkeit von Agrarwirtschaft und städtischem (proletarischem) Milieu vorgeführt. Der Markt als Ort des Warentausches funktioniert auch als Ort des sozialen Austausches. Dem Kauf und Verkauf von Nahrung haftet etwas ‚Existenzielles‘ an, der gegenseitigen Abhängigkeit etwas schicksalhaft Verbindendes. Der in den Filmen immer wieder unternommene Versuch, das Bäuerlich-Ländliche mit dem Proletarisch-Urbanen zu verknüpfen, stützt sich auf die Evidenzkraft dieser Interdependenzen.

Aus geschlechterkritischer Perspektive ist festzuhalten, dass die Marktszenen geschlechertypische Bilder (re-)produzieren: Marktfrau und Hausfrau. Dies fällt insbesondere deshalb auf, weil diese Einstellungen ausschliesslich Frauen zeigen, was sie von der grossen Mehrheit der übrigen Szenen in diesem Film unterscheidet.²⁷³ Die ‚Marktfrau‘ hat zwar einen besonderen Status, ihr ländlicher Kultur- und ihr agrarischer Produktionshintergrund entziehen sie ein Stück weit bürgerlichen Ordnungskonzepten, im Gegensatz zu den einkaufenden Frauen der Stadt, die im Kontext dieses Films dem proletarischen Milieu zugeordnet werden und zugleich die Rolle der Hausfrau innehaben. Hier stellt sich die Frage, in welchen Lebenssphären die Geschlechter dargestellt werden, welche Bereiche von welchem Geschlecht repräsentiert werden. Eine quantifizierende Analyse der Einstellungen für *Das Recht der Arbeit* ergibt, dass die überwältigende Mehrheit von Szenen, welche Erwerbstätigkeit oder gewerkschaftliches Handeln zeigen, Männer in Szene setzen.²⁷⁴ Nur gerade sechzehn Einstellungen zeigt Frauen als Erwerbstätige, inklusive jener sechs Einstellungen der ambivalenten Markt-Sequenz. Weiteren Anteil an öffentlichem Geschehen haben Frauen in diesem Film praktisch nicht. Lediglich am Schluss des Films erscheinen Frauen kurz in einem Demonstrationszug und damit in einem gewerkschaftlichen Kontext.²⁷⁵ Leider finden sich keine Hinweise darauf, was dieses kurze Auftauchen der Frauen hier bedeuten soll, da es

²⁷² E64-69.

²⁷³ Die ganze Markt-Sequenz dauert mit einer halben Minute verhältnismässig lange.

²⁷⁴ 55 Einstellungen zeigen Männer, 16 Einstellungen Frauen. 3 Einstellungen zeigen Männer und Frauen gemeinsam bei der Erwerbsarbeit. Vgl. im Anhang Kapitel 2.2.1 *Das Recht der Arbeit: Quantitative Auswertung geschlechtsspezifischer Sphärenrepräsentation*

²⁷⁵ E 165. Dies ist die einzige Einstellung überhaupt in diesen Filmen, in der Frauen als Organisierte gezeigt werden.

in keinen weiteren Kontext eingeordnet wird und sich dazu auch keine Hintergrundinformationen in den Quellen finden lassen.

6.1.5 Zur Filmsprache: Strategien der Evidenzproduktion und Grenzen der Darstellbarkeit

Die festgestellte geschlechtsspezifisch strukturierte Dichotomie einer öffentlichen und einer privaten Sphäre resultiert aus einem äusserst wirkungsstarken Diskurs, der sich hier manifestiert. Dies erfolgte weniger durch die eindeutige Zuweisung der Frau zur privaten Sphäre, als vielmehr durch die dominante Repräsentation von Erwerbsleben und gewerkschaftlichen Aktivitäten durch Männer. Es gilt stets präsent zu behalten, dass die grosse Mehrheit der im SGB organisierten Personen Männer waren.²⁷⁶ Zudem waren Schweizer Bürger die einzig Stimmberechtigten. So darf angenommen werden, dass die Filmproduktion, insbesondere von Abstimmungspropaganda, Männer als primäre Adressaten vorsah und die Argumentation entsprechend auf deren Lebenswelt ausrichtete. *Das Recht der Arbeit* kam allerdings als ‚Landi‘-Film vor einem denkbar breiten, nicht-proletarischen, geschlechtergemischten Publikum zur Vorführung. Er habe Anklang „besonders [bei] Frauen“ gefunden, zitieren die *Filmnachrichten* die Luzerner Bau- und Holzarbeitersektion.²⁷⁷ Bedauerlich, dass diese Aussage nicht weiter ausgeführt wird.

Der Geschlechterdiskurs griff fundamental in die formale Gestaltung des Filmes ein. Er hielt keine glaubwürdigen Evidenzmomente bereit – nicht die vertrauten Bilder, keine Stereotypen –, um beispielsweise das industrielle Erwerbsleben mehrheitlich anhand von Frauen zu repräsentieren, oder um ausschliesslich Frauen darzustellen, die von Ferien und weniger Arbeitszeit profitieren. Der umgekehrte Fall wäre jedoch durchaus denkbar. ‚Der Schwerarbeiter‘, ‚der Gelehrte‘, ‚der Reisende‘ konnten einem Kanon stereotyp männlicher Praxen und Existenzweisen entnommen werden, in dem das Fehlen von Frauen wohl nicht aufgefallen wäre. Wenn der Film in den Augen des Publikums den Anspruch auf eine ‚wahrhaftige‘ Weltrepräsentation erheben wollte, musste er das Vertraute reproduzieren, um Identifikationsmomente zu erzeugen und Glaubhaftigkeit zu erzeugen. Also wurden vertraute Männerbilder gezeigt. Die Frauen waren vielleicht ‚mitgemeint‘, sie kamen jedoch nicht als primäre Repräsentantinnen produktions- und freizeitspezifischer Sphären in Frage. Durch den Rückgriff auf erwartbare Bilder werden Irritationen auf Seite des Publikums vermieden und es kann auf weitergehende Erklärungen und Begründungen verzichtet werden. Dies entsprach meines Erachtens nicht immer intentionalen Strategien. Was auf

²⁷⁶ Vergleiche die (streckenweise apologetische) Darstellung der gewerkschaftlichen Frauen- und Emanzipationspolitik von LEZZI, Otto: *Zur Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung*. Bern 1990, S. 348-359.

2003 betrug der Frauenanteil im SGB 22,4%, vgl. das Dossier des SGB: ACKERMANN, Ewald: *Zur Mitgliederentwicklung der Gewerkschaften im Jahr 2003*. Dossier 31, Bern 2004, S. 3. Online: <http://www.sgb.ch/d-download/08-31d-ea-Zur%20Mitgliederstat03.pdf>.

²⁷⁷ FN, Nr. 17 (Dezember 1940), S. 6.

der Argumentationsebene bewusst eingesetzt wurde, beispielsweise Teilnehmer eines Volkswirtschaftskurses zur Illustration des (moralischen) Anspruchs der Arbeiterschaft auf Bildung,²⁷⁸ entfaltete im Korrelationsraum nicht intendierte, aber äusserst effektive Evidenz- und zugleich Segregationsmomente. So wurde im genannten Beispiel der Bildungsanspruch auf Männer fokussiert. Männern wird hier zugleich das Wissensfeld der Volkswirtschaft zugänglich gemacht, was ihr staatspolitisches Handeln fundiert und damit der Sphäre der Öffentlichkeit zuweist. Die Motivsuche und die Inszenierung dieser Motive erfolgte wohl zielgerichtet. Der Anspruch auf ein ‚realistisches Abbild‘ liess jedoch unbewusst auf ein Archiv kulturellen Wissens zurückgreifen, das die geschlechtsspezifische Trennung lebensweltlicher Sphären reproduzierte und bekräftigte.

Grenzen der bildsprachlichen Vermittlung von *politics* zeigen sich gegen Ende des Films, wo die ordnende Funktion der Gewerkschaften für die Arbeitswelt zur Sprache kommt. Das Anhäufen einer Unzahl von Gesamtarbeitsverträgen suggeriert, dass das Nichtvorhandensein eines GAV normabweichend sei. Hier funktioniert die filmische Argumentation in Interaktion von Bild und Text noch relativ gut. Anschliessend verlagert sich die Darstellung jedoch zur Aufzählung von Hilfeleistungen der Gewerkschaftskassen in einer Reihe von Zwischentiteln, darauf folgt eine Aneinanderreihung von Szenen aus Demonstrationen, um anschliessend nochmals eine Reihe von Zwischentiteln mit Forderungen vorzubringen.²⁷⁹ Diese Reihungen von Zwischentiteln stehen (im unmittelbaren filmischen Kontext) isoliert für sich, denn sie werden, abgesehen von den Demonstrationen, von keinen vertieften bild- oder verbalsprachlichen Erläuterungen begleitet. Die Aufnahmen von Demonstrationsszenen rekurrieren zwar auf den gewerkschaftlichen Solidaritätsgedanken, aber wirken zusammenhangslos zu den Zwischentiteln. Dennoch pries das Filmverzeichnis *Das Recht der Arbeit* als „agitatorisch“ wirksamen Film an, vermutlich sich auf die spezifische Benennung von Forderungen und Errungenschaften in den Arbeitsbetrieben beziehend.²⁸⁰ Dass die sozialpolitischen Forderungen vage blieben, dürfte, wie gesagt, vor allem mit dem Vorführungsort LA39 zusammenhängen.²⁸¹

Die Reihungen von Zwischentiteln entsprechen einem besonderen Merkmal vieler SABZ-Filme. So erfolgt hier, nach einem mehr oder weniger wortkargen ersten Teil, eine Verdichtung des verbalsprachlichen Anteils gegen Ende des Filmes. Zum einen verweist diese formale Eigenschaft auf Darstellungsschwierigkeiten: Wie kann beispielsweise eine „gerechte Wirtschaftspolitik“ filmisch kurz und prägnant umgesetzt werden? Die Aufzählungen von Gewerkschaftsforderungen beziehen sich denn auch eher auf die ausführlich im Prolog dargelegte Situation der ArbeiterIn-

²⁷⁸ Auch des Anspruchs der SABZ überhaupt an die Arbeiterschaft, sich zu bilden.

²⁷⁹ E160-E166.

²⁸⁰ *Filmverzeichnis 1941*, in: BAR J 2.237, 2005/24, 264.21 *Filmverzeichnisse 1933-1946*.

²⁸¹ Im Filmverzeichnis wird dieser als „sachlich“, aber dennoch „agitatorisch wirkend“ bezeichnet.

nen und bezieht hieraus ihre Evidenz ex negativo, ohne die Schlagworte illustrieren zu müssen. Zum anderen werden wir aber auch an das emphatische SABZ-Credo erinnert, den Film stets in das erklärende Wort einzubetten. Das mag die Tendenz gefördert haben, gegen Ende der Filme viel verbalsprachliche Elemente einzubringen. Das konnte bei diesen Eigenproduktionen integral im Medium umgesetzt werden, oder anhand spezifischer Interpretations- und Vortragsvorlagen erfolgen, vor allem bei Fremdproduktionen (wie Spielfilmen).²⁸²

6.2 Die Schweizerischen Gewerkschaften (1946)

6.2.1 Das kann „auf Wunsch gemildert werden“: Von den kämpferischen Entwürfen zum gemässigten Produkt

Die Premiere von *Die Schweizerischen Gewerkschaften* fand am 22. Februar 1946 im Volkshaus Zürich anlässlich eines ausserordentlichen Kongresses des Gewerkschaftsbundes statt.²⁸³ Zwei Versionen wurden den Quellen zu Folge hergestellt: eine „für das Kino bestimmte Version“ (öffentlich) und eine „Werbeversion“ (gewerkschaftsintern).²⁸⁴ Bei der hier analysierten handelt es sich um die „Werbeversion“, wie noch ausgeführt wird.

Die Schweizerischen Gewerkschaften steht in einer gewissen Verbindung zum vorherigen Film: Im Dezember 1942 teilte Hans NEUMANN dem SABA mit, dass die Absicht bestehe, *Das Recht der Arbeit* mit einem zweiten Film zu ergänzen, da es immer noch an „geeigneten gewerkschaftlichen Werbefilmen“ mangle. So wurde beschlossen, bei den gewerkschaftlichen Verbänden eine Umfrage zu starten, „ob diese bereit wären, sich an der Schaffung eines gewerkschaftlichen Werbefilms“ zu beteiligen.²⁸⁵ Bereits aus der Mitte der 1930er Jahre liegen Filmskizzen für einen Gewerkschaftsfilm vor, die anscheinend nie umgesetzt wurden. So steht dieses Filmprojekt für einen langjährigen Wunsch nach einem professionellen Repräsentationsprodukt.²⁸⁶ Mitte 1943 trat die SABZ mit der „Central Film (Dr. Forter) und der Praesens-Film (Direktor Wechsler)“ in Verbin-

²⁸² Siehe etwa BAR J 2.237, 2005/ 24, 262.2 *Untertitel, Kommentare*, 1936-1963. Insbesondere zu Spielfilmen wurden Interpretationshilfe mitgeliefert, die für einen Vortrag oder eine Diskussion mit dem Publikum verwendet werden konnten. Gezielte Rezeptionslenkung war die Absicht.

²⁸³ *Die Schweizerischen Gewerkschaften*. Schweiz 1946. Produktion: Praesens-Film AG, SGB; [SABZ]. Tonfilm Deutsch. Dauer: 00:12:03. Signatur BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 38, TC 01:36:35-01:48:38. Beiliegende DVD: Kapitel 2. Siehe auch das *DVD-Verzeichnis* im Anhang.

Zur Premiere siehe das Schreiben der SABZ an die Praesens-Film A.G. vom 20. und 25. Februar 1946, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁸⁴ Siehe Schreiben [kein Absender, wahrscheinlich von der SABZ] an die Praesens-Film AG vom 12. Januar 1946, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*. Die einzige heute feststellbare Variation betrifft den Teil mit dem Gesamtarbeitsvertrag und der Gewerkschaftsversammlung. Siehe Kapitel 6.2.2 „Grundsätzliches“: *Die Filmsprache*.

²⁸⁵ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 9. Dezember 1942.

²⁸⁶ So liegt etwa eine *Gedankenskizze* der Praesens-Film vom März 1934 vor, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

dung und erwartete deren Vorschläge.²⁸⁷ Im Dezember desselben Jahres zeichnete sich dann ab, dass die Praesens den Zuschlag zur Produktion erhalten würde.²⁸⁸

Unterlagen aus dem Sommer 1944 belegen, dass das „Projekt Wechsler“ inzwischen in Angriff genommenen worden war. Nicht zuletzt wegen der Projektierung in zwei Versionen dürfte der Praesens der Vorzug gegeben worden sein.²⁸⁹ Ein *Zweites Exposé* (leider fehlt das erste) vom 19. August 1944 fokussiert streckenweise stark auf den Krieg und soldatische Elemente.²⁹⁰ Dies obwohl es in den einführenden Bemerkungen heisst, es sollen „nur jene Begleitumstände des Krieges im Film zur Darstellung gelangen, die auch in der Nachkriegszeit noch Bedeutung besitzen. (Teuerung usw.) [...]“ [sic]. Damit sollte verhindert werden, dass der Film schnell veralte. Das Kriegsende wurde also konzeptionell berücksichtigt. Doch der Vorschlag schien die Verantwortlichen in der SABZ nicht zu befriedigen. Im November 1944 lag jedenfalls ein vollkommen neues Drehbuch von Jacques DORVAL vor. Auch dieses erfuhr noch massive Veränderungen. Es enthält dennoch einzelne Vorschläge, die in der schlussendlichen Filmfassung übernommen wurden, so z.B.: „Zu einer rhythmischen Musik beginnt die Stimme des Rezitators“. Dazu sollten Bilder von Arbeitsvorgängen gezeigt werden. Einen rhythmisierten Filmeinstieg finden wir auch in der Endfassung wieder. Dort allerdings ist die Bewegung nicht zwischen Stimme und Musik synchronisiert, sondern zwischen Musikkhythmus und Bildschnitt. Im Entwurf DORVALS nahm sich die Off-Stimme²⁹¹ zu Beginn wie folgt aus:

„Wer den wuchtigen Hammer schwingt – Wer im Felde mäht die Aehren – Wer ins Mark der Erde dringt, Weib und Kinder zu ernähren – Wer stroman [sic]den Nachen zieht – Wer bei Woll und Werg und Flachse, Hinterm Webstuhl sich müht – Damit sein kleiner Junge wachse – *Die Stimme geht in einen Sprechchor über: Jedem Ehre, jedem Preis! Die Musik schwillt zu einem Akkord an.*“²⁹²

Wie wir diesen ersten Sätzen entnehmen können, war vom Praesens-Autoren ein Prolog mit Pathos und einem traditionell anmutenden Bilderkanon von ‚Arbeit‘ vorgesehen, der sich nicht eben

²⁸⁷ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 10. Juni 1943. Forter baute 1939-1942 den Armeefilmdienst (AfD) und war prägend für dessen Stil. Anschliessend wechselte er in die Dokumentarabteilung zur Central-Film AG in Zürich (DUMONT *Geschichte des Schweizerfilms*, S. 168). In der zweiten Hälfte der 40er Jahre ging er zur Gloria Film AG, um von da aus 1957 die Dokumentarfilm AG zu gründen. Siehe: *Zum Tod des Filmproduzenten Adolf Forter*, NZZ 20.12.1977, Cinémathèque Suisse, Filiale Zürich, Produzenten-Dossier „For“.

²⁸⁸ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 15. Dezember 1943. Ein Vorschlag der Central erfolgte erst am 23. Dezember 1943, der stark von fiktional-schauspielerischen Elementen getragen wurde, siehe: „*Entwurf zu einem Dokumentarfilm [...]*“ und das Begleitschreiben, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁸⁹ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 15. Dezember 1943.

²⁹⁰ *Zweites Exposé für einen Beiprogramm-Dokumentarfilm für den Gewerkschaftsbund*, 19. Aug. 1944, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁹¹ Als Off (-Stimme) wird die Erzählstimme bezeichnet. Sie unterscheidet sich von der Figurenrede, da die sprechende Person nicht im Bild erscheint.

²⁹² Die Interpunktion und Schreibweise wurde aus der Quelle übernommen. *Film-Vorschlag von der Praesens-Film A.G. für die Schweizerische Arbeiterbildungs-Zentrale*, 24. November 1944, S. 1, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

industriell ausnahm, geschweige denn den Dienstleistungssektor berücksichtigte. Am Schluss des Filmes sollte ein „Arbeitermarsch“ spielen, der dann

„von Trommeln übernommen [wird], die den Sprechchor grundieren: Geh deine Bahn! Sie muss zum Siege führen. Schon weicht die Nacht, der Himmel färbt sich rot. Schon hört man morgen[f]risch die Trommel rühren, Der Unterdrückten Massenaufgebot.“²⁹³

Das tragende inhaltliche Konzept war eine historische Darstellung der ArbeiterInnen-Bewegung, das aber in er Endfassung komplett verworfen wurde. Die Kombination eines historischen Abrisses mit den oben zitierten Versen bezeugt ein ursprünglich dezidiert klassenkämpferisches Filmkonzept, was auch im Begleitschreiben thematisiert wird:

„Vielleicht ist der eine oder andere Teil zu ‚kämpferisch‘ ausgefallen; das kann aber auf Wunsch gemildert werden. Wir haben versuchsweise die Personen ganz weggelassen und uns nur auf das Sachlich-Dokumentarische konzentriert.“²⁹⁴

Die hier eigentümliche Verquickung von „kämpferischer“ Haltung und der Konzentration auf das „Sachlich-Dokumentarische“ ist auf den ersten Blick paradox. Ich möchte aber an die konzeptuelle Auffassung zum Medium Film in der SABZ erinnern, die per se den Anspruch einer ‚realistischen‘ Darstellungsweise erhob. Die Medienkonzeption liess eine ‚nicht-sachliche‘ Filmsprache gar nicht erst zu. Vor diesem Hintergrund besehen, änderte in den Augen der Produzenten die Darstellungsform wenig an der Sachlichkeit des Inhalts. Demnach stand hier nicht die ‚Realität‘ zur Diskussion, sondern die Wirkung beim Publikum: erscheint die Darstellungsweise evident und ist die Argumentation nachvollziehbar? Um eine ideale Kommunikationssituation zu erreichen, ist eine geeignete Darstellungsweise so wichtig wie zugleich schwierig zu finden. Der Entwurf vom November 1944 hat „keineswegs befriedigt“.²⁹⁵

Die Entwicklung dieses Drehbuches veranschaulicht, wie das Entstehen des Filmes ein interaktiver Vorgang zwischen Produktionsfirma und Gewerkschaft bzw. SABZ war. Die Filme sind dementsprechend als interdiskursive Produkte dieser Instanzen zu sehen. Selten ist aber im Detail nachzuvollziehen, wer genau welchen Anteil an der Entstehung gehabt hat. So wird auch im SABA-Protokoll von Ende November 1944 leider nicht deutlich, was die konkreten Kritikpunkte an DORVALS Entwurf waren. Doch wir erfahren, dass Richard SCHWEIZER, der ‚Star‘ unter den Praesens-Drehbuchautoren, für den neuen Entwurf gewonnen werden konnte.²⁹⁶

²⁹³ Film-Vorschlag von der Praesens-Film A.G. für die Schweizerische Arbeiterbildungs-Zentrale von Jacques DORVAL, 24. November 1944, S. 16, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁹⁴ Schreiben der Praesens-Film AG Zürich an A[lfred]. Neumann, Bern-Wabern, vom 24. November 1944, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁹⁵ *SABA Protokolle* Bd. 1938-1946, Sitzung vom 30. November 1944.

²⁹⁶ Von ihm stammen also sehr wahrscheinlich *Die schweizerischen Gewerkschaften – Entwurf zu einem Dokumentarfilm, Praesens-Film A.G.*, Zürich, Juni 1945 und das Drehbuch *Die schweizerischen Gewerkschaften – Ein Film*

6.2.2 „Grundsätzliches“: Die Filmsprache zwischen Abstraktion und Dokumentation

Von Juni 1945 ist der erste Filmentwurf zu einem „Dokumentarfilm“ überliefert, dessen Konzept die Grundlage für das Endprodukt bildete.²⁹⁷ Vorausgeschickt wurde dem Text „Grundsätzliches“, das einige Bemerkungen enthält, die Hinweise auf die Intentionen der Produzenten liefern:

„1. Länge des geplanten Filmes, Wirkungsweise seiner Vorführung und Zielsetzung bestimmen seinen Charakter. 2. [...] Es kommt darauf an, ein paar wesentliche Gedanken klar und eindringlich zum Ausdruck zu bringen. [...] Nur unbefriedigend Darstellbares, z. B. ein Überblick der historischen Entwicklung der Gewerkschaften, muss vermieden werden. 3. Der Film ist dazu bestimmt im Rahmen eines normalen Kinoprogrammes zur Vorführung zu gelangen. [...] Er muss alle Besucher, auch den Nichtgewerkschafter, ansprechen und zum Eingehen auf die Probleme, die den Gewerkschaften wichtig sind, veranlassen. 4. Der Film muss seinen eigenen Gesetzen folgen. Es ist deshalb an vielen Stellen bewusst darauf verzichtet worden, alle im Textteil ausgedrückten Gedankengänge gleichzeitig auch im Bild mit einer entsprechenden Illustration zu belegen. Gleichzeitig wurde darauf geachtet, dass der bildliche Vorgang in einem indirekten Zusammenhang mit den aufgeworfenen Problemen, Thesen usw. steht. 5. Trotz vieler abstrakter Gedankengänge soll der Film realistisch wirken. Damit ist die dokumentarische Form gegeben. Auf Spielszenen mit Berufsschauspielern soll verzichtet werden. 6. Es ist ratsam, auf jede Polemik, sowie auf programmatische Forderungen zu verzichten, um dafür umso eindringlicher die grossen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Probleme aufzuzeigen. 7. Der Thematik des Filmes entsprechend, sind die Motive wo immer möglich aus der Sphäre der Arbeit und des werktätigen Volkes zu wählen [...]. 8. Der Film muss einen geraden, auf jede ‚Tarnung‘ verzichtenden Charakter haben. [...].“²⁹⁸

Die acht Punkte bieten einige zentrale Anhaltspunkte für die Bestimmung der Intentionen der Filmemacher. Sie zeigen zum einen die Nähe von dokumentarischem und propagandistischem Film auf und legen den oben diskutierten, konstruierten Charakter von ‚Authentizität‘ offen. Das „Dokumentarische“ ist hier zugleich eine explizite Abgrenzung zum Spielfilm. Es sollten „keine Berufsschauspieler“ (-innen) eingesetzt werden. Dies ist eine interessante Spezifizierung, denn gestellte Szenen mit Laien sind mit dieser Formulierung durchaus möglich.

Die Filmaufnahmen der Gewerkschaftsversammlung²⁹⁹ sind in den Akten gut dokumentiert. Sie belegen, dass, entgegen der Absichtserklärung, ein Berufsschauspieler vorgesehen war, der „als

aus dem Arbeitsleben unseres Landes, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*. Von R. SCHWEIZER stammt auch das Drehbuch für den SPS-Propagandafilm *Ein Werktag* (1931), bei dem er zugleich Regie führte. Der Film ist ebenfalls im SABZ-Bestand des BAR zugänglich. Berühmt ist SCHWEIZER als Autor zahlreicher Schweizer Spielfilme der 1930er bis 1960er Jahre, wie bspw. *Landamman Stauffacher* (1939, Regie: LINDTBERG, Leopold), *Gilberte de Courgenay* (1941, Regie: SCHNYDER, Franz). Eine gute Übersicht (insbesondere für personenbezogene Filmfragen) bietet jeweils die *Internet Movie Database*, zu finden unter: <http://www.imdb.com>. Eine (etwas polemischer) biographischer Text von Werner WIDER, *Richard Schweizers Schweizerfilm*, findet sich in: WIDER/ AEPPLI *Schweizer Film*, Bd. 1, S. 613-638.

²⁹⁷ *Die Schweizerischen Gewerkschaften – Entwurf zu einem Dokumentarfilm, Praesens-film A.G.* Zürich, Juni 1945, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁹⁸ *Die Schweizerischen Gewerkschaften – Entwurf zu einem Dokumentarfilm, Praesens-film A.G.* Zürich, Juni 1945, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

²⁹⁹ E81, E84-86.

Typ sehr geeignet gewesen wäre“. Da jener aber offenbar erkrankte, durfte der tatsächliche Präsident der SMUV-Sektion Zürich, Jacques Uhlmann, sich selbst spielen und der Versammlung auch im Film vorsitzen.³⁰⁰ Diese ‚realistische‘, aber vom Drehbuch abweichende Lösung stiess bei der SABZ nicht auf Begeisterung:

„Der Unterzeichnete hat Ihnen ausdrücklich gesagt, dass bei aller Wertschätzung von Hrn. Uhlmann als Gewerkschaftssekretär, er nicht der richtige Typus für den Film sei. Wir haben doch im Büro von Herrn Wechsler vereinbart, dass ein intelligenter Arbeitertyp die Versammlung präsidieren müsse, und dass wenn sich kein solcher finde [...] ein Schauspieler eingesetzt werden müsse. Hr. Uhlmann ist nicht der Typus des Arbeiters aus dem Betrieb, der eine Versammlung präsidiert.“³⁰¹

Auch die „kurze Aufnahme, in der Bier- und Weingläser im Vordergrund stehen“, sollte herausgenommen werden. Hier kommt ein starkes Bewusstsein für das mediale Auftreten zum Ausdruck. Auf als inadäquat erachtete Repräsentationsweisen wurde empfindlich reagiert. Den „richtigen Typus“ Arbeiter konnte ein etwas korpulenter Herr mittleren Alters nicht darstellen. So war geplant – entgegen oben erwähntem Prinzip – einen professionellen Schauspieler einzusetzen. Bei dieser Filmsequenz handelt es sich um die einzige, deren unterschiedliche Handhabung in der Kinoversion (öffentlich) und der Werbeversion (gewerkschaftsintern) dokumentiert ist. Es handelt sich um die Einstellungen mit dem Zwischenruf eines Sitzungsteilnehmers:

„[Vorsitzender]: <E so e guets Ergebnis [Abschluss eines GAV] het nur chönne dur Iisicht erzilt werde. De Hilf für e einzelni hanget vo allen ab. Das hei die meischte Kollege nu au iigsee un sich i eusem Verband organisiert.> [Sitzungsteilnehmer]: <Und die unorganisierte?> [Vorsitzender]: <Jä leider gits die. So vill Lüt lönd sich vo irer Angscht und ihrem Egoismus leite. So gahts nöd vorwärts. Aber mir wärded si scho überzüge. Alles cha dr Arbeiter erreiche, wenn är mit sine Kamarade enig, wenn är organisiert isch.>“³⁰²

Dieser Dialog war als ein Element gedacht, das „den werbenden Charakter“ der gewerkschaftsinternen Filmversion ausmachen sollte.³⁰³ Der speziell werbende Charakter scheint hier im expliziten Auffordern zur Organisation gesehen worden zu sein. Jedoch wirkt dieser Organisationsaufruf an die ArbeiterInnen wenig angriffig. Die indirekte Formulierung und die unprofessionelle

³⁰⁰ Vgl. Schreiben der Praesens-Film an die SABZ vom 28. Januar 1946, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*. Uhlmann, seit 1930 auch Zentralsekretär des SMUV, konnte ich anhand der Erwähnung in der Korrespondenz und einer Abbildung in der Sekundärliteratur identifizieren, vgl.: SCHWAAR, Karl; KÜBLER, Markus: *100 Jahre Kampf um soziale Gerechtigkeit und Menschenwürde*, in: SMUV (Hg.): *Unsere Zukunft hat Geschichte. Ein Jahrhundert im Gewerkschaftskampf gegen materielle Not, für Gerechtigkeit und Menschenwürde. SMUV 1888-1988*. Bern 1988, S. 88.

³⁰¹ Vgl. Antwortschreiben der SABZ an die Praesens-Film vom 1. Februar 1946, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*. Der Autor des Schreibens ist leider unbekannt.

³⁰² E84-E86. Übersetzung Schweizerdeutsch - Schriftdeutsch im Anhang.

³⁰³ Vgl. Schreiben der SABZ an die Praesens-Film vom 17. Januar 1946, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*. Des weiteren sollten „bei den Massenszenen Worte mit besonders werbender Tendenz“ eingefügt werden. Wahrscheinlich sind damit E60-E62 gemeint. Welche Worte dies waren, wird leider nicht ersichtlich. Der heute im BAR zugängliche Film entspricht wohl der Werbeversion, da die Dialogszene enthalten ist.

Schauspielleistung vermindert seinen appellativen Charakter. Dem geforderten „geraden Charakter“ wurde mit dieser Inszenierung wohl kein Dienst erwiesen.

Zum anderen wird – auch bei dieser internen Version – die Ausrichtung auf ein öffentliches Publikum deutlich. Auf „das Wesentliche“ konzentriert, sollte der Film zu einer breiten Akzeptanz gewerkschaftlicher Anliegen und Forderungen beitragen. Die angedeuteten Absichten zur formalen Ausgestaltung verdienen besondere Aufmerksamkeit. Die Einsicht, den „Gesetzen des Films“ folgen zu müssen, kombiniert mit der Notwendigkeit „abstrakten Gedankengängen“ zum Ausdruck zu verhelfen, führte die Praesens auf anscheinend „ungewöhnliche“ Wege:

„Bei aller Anstrengung wird es unmöglich sein, für die Gedankengänge und textlichen Formulierungen des Filmes, die im Grunde genommen alle ziemlich abstrakt sind, jeweils ein Bild oder ein Bildvorgang zu finden, der sich mit diesen deckt. [...] Bei Abfassen des neuen Entwurfes war deshalb folgender Grundsatz wegleitend: die Vorgänge im Bildteil sollen einen lebendigen und gleichzeitig logischen Aufbau enthalten [...]. Zu diesen Bildern würde dann, scheinbar vollkommen selbständig, in Wirklichkeit aber doch in einem Zusammenhang mit dem Bild stehend, ein möglichst knapp formulierter eindrucklicher Text kommen.“

³⁰⁴

Explizit wird also eine selbständige, zum Text in einem assoziativen Verhältnis stehende Bildsprache gewählt. Die Ansprüche auf die „dokumentarische Form“, die Motive aus der „Sphäre der Arbeit“ sowie die Forderung nach einem „geraden, auf jede Tarnung verzichtenden Charakter“ sind Ausdruck für das Ziel, die Gesamtheit der Filmsprache auf das Evozieren von Vertrauen auszurichten: Authentizität und Identifikationsmomente sollten erzeugt werden. Um das erklärte Ziel, des „Eingehen[s] auf die Probleme“ auch des „Nichtgewerkschafters“ zu erreichen, mussten Mittel gewählt werden, die einen „Wahrnehmungsvertrag“ mit einem möglichst heterogenen Publikum bewirkten, um Manfred HATTENDORFS Begriff zu verwenden.³⁰⁵ HATTENDORF zeigt in seiner Untersuchung *Dokumentarfilm und Authentizität* verschiedene filmische „Authentizitätsstrategien“ auf, „die den Rezipienten in einem Spektrum impliziter oder expliziter Appelle dazu auffordern, einen Wahrnehmungsvertrag mit dem jeweiligen Film zu schliessen“.³⁰⁶ Gehen wir mit ihm davon aus, dass „die zentrale Überzeugungskraft [des Dokumentarfilms] [...] auf der Ebene der Bilder“ liegt („man kann dem Dokumentarfilm seinen Ton, nicht aber seine Bilder nehmen, ohne ihn dabei gänzlich aufzuheben“), ist die Bildsprache als das begründende Moment, als der unmittelbar erzeugte Korrelationsraum zu Off-Stimme zu verstehen.³⁰⁷ Das Verhältnis ist

³⁰⁴ Siehe Schreiben der Praesens an die Hans Neumann/ SABZ vom 6. Juni 1945, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

³⁰⁵ Der Vertragsgedanke für die Erwirkung von Authentizität ist verbreitet, so auch anzutreffen bei Philippe LEJEUNES Autobiographie-Konzept in: Ders.: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M. 1994 (Originalausgabe Paris 1975).

³⁰⁶ HATTENDORF, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Close Up, Bd. 4. Stuttgart 1994, S. 311.

³⁰⁷ HATTENDORF *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 73f. Die inhaltliche und filmsprachliche Nähe von Dokumen-

jedoch reziprok. Zwar tragen die „abstrakten Gedankengänge“ das narrative Gerüst von *Die schweizerischen Gewerkschaften*. Ein Blick in das Filmprotokoll verdeutlicht, dass der gesamte Off-Text auch ohne Film eine kohärente Rede entwickelt. Die explizite politische Programmatik des Films ist Resultat der Verbalsprache. Doch der Text ist stark assertiv und appellativ, Beispiele und Erläuterungen fehlen weitgehend. Vorgreifend auf das folgende Kapitel sei hier gesagt, dass die Bilder parallel zur Verbalsprache eine eigene Kohärenz entwickeln, mit ihrer Reihung von symbolischen Motiven (etwa einem Hausbau) und eigenen Handlungselementen (die Inszenierung eines anbrechenden Arbeitstages zu Beginn des Films). Sie untermauern die Verbalsprache exemplarisch und assoziativ. Damit wird deutlich, wie das Medium, professionell realisiert, sein Argumentations- und Evidenzpotential aus dem Zusammenwirken der verschiedenen medialen Ebenen schöpfen kann.

6.2.3 Interpretation der filmischen Inszenierung

Das vorangehende Kapitel verdeutlicht, welch grosses Gewicht der formalen Gestaltung des Films beigemessen wurde. So liegt es nahe, seine Inszenierungsweise sukzessive zu interpretieren. Dieses Vorgehen legt auch die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Zeichenebenen von Bild-, Verbal- und Musiksprache nahe, die oft nicht synchron ein- und aussetzen, sondern überlappend angeordnet sind.³⁰⁸ Vor allem aber soll hier zur Geltung kommen, wie die unterschiedlichen Symbolsysteme und Diskurse ineinander greifen und in ihrer Interaktion die Darstellungsweise evident machen.

Der Anfang des Filmes weist Parallelen zu *Das Recht der Arbeit* auf. Nachdem "*Ein Film aus dem Arbeitsleben unseres Volkes*" angekündigt wurde, setzt treibende Musik ein. Sie begleitet rhythmisch dazu passend geschnittene Szenen meist industrieller Erwerbstätigkeiten.³⁰⁹ Einige wenige Szenen zeigen Frauen.³¹⁰ Das zunehmende Schnitttempo korrespondiert mit der Akzentuierung des treibenden Charakters in der Musikbegleitung. Die Darstellung von Menschen als Teile eines automatisierten und sich beschleunigenden Arbeitprozesses wird auf musikalischer

tar- und Propagandafilm unterstreicht er auf S. 78f.

³⁰⁸ Siehe Filmprotokoll.

³⁰⁹ Von den dargestellten Tätigkeiten sind bestimmbar: Druckerei und Typographie (E1-E3, E8-E9, E16, E18, E24), Bauschreinerei (E7, E36), Buchbinderei (E10, E19, E34), Weberei (E11, E35), Schweissen (E25, E33), industrielle Schmiede (E26-E32), Hochbau (E12-E14, E21-E23).

³¹⁰ Frauen kommen in der langen Einleitung (inkl. den ersten Einstellungen mit Off-Stimme) vor in: E10 (die Buchbindern Sophie Rüegger), E11 (die Weberin Anna Schaub, „auch keine junge Frau mehr“), E19 (Sophie Rüegger), E34 (Sophie Rüegger), E35 (Anna Schaub). Fünf von insgesamt dreissig Einstellungen zeigen die selben zwei Frauen. Gleich zu Beginn des Teils mit der Off-Stimme kommt noch eine Szene in einem Lebensmittelladen mit einer Verkäuferin hinzu. Die Detailangaben und Zitate sind dem Drehbuch *Die schweizerischen Gewerkschaften – Ein Film aus dem Arbeitsleben unseres Landes* entnommen, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

und bildlicher Ebene wirksam in Szene gesetzt. Auf diese einleitenden Bilder folgt die Feststellung, alle lebten von „seiner Hände Arbeit“.³¹¹ Die drauf folgende, rhetorische Frage „doch wie lebt er, der Arbeiter?“ leitet direkt über zur allgemeinen Lebenslage „des Arbeiters“.

Das Thema des geringen Lohnes der ArbeiterInnen ist aus dem vorhergehenden Film bekannt. Die Sorgen, die den Familien unvermeidliche Reparaturen bereiten werden verküpft mit dem „schmale[n] Auskommen“ von (Klein-) Gewerbetreibenden (hier ein Schumacher). Ihre Integration in die Narration deutet darauf hin, dass auch sie als Adressaten vorgesehen waren. Der Film zeigt hier eine gegenseitige Abhängigkeit und auch vergleichbare ökonomische Verhältnisse „des Gewerbetreibenden“ und der Arbeiterschaft.³¹² Als Opfer der ökonomischen Nöte werden, entgegen der Formulierung in der einleitenden Frage, nicht etwa „Arbeiter“ dargestellt, sondern Frauen und Kinder.³¹³ Auch den, mit der Not einhergehende, Verzicht auf Luxus repräsentiert eine Frau: Die Buchbinderin, bekannt aus dem Filmprolog, erscheint in einem Spiegel. Im Spiegelbild ist zu sehen, wie sie ein Kleid an einer Schaufensterpuppe bewundert.³¹⁴

Daran anschliessend erfolgt in der Krippen-Szene eine explizite Zuordnung der Frau zur häuslichen Sphäre: „Das Familienleben leidet, wenn Vater und Mutter dem Verdienst nachgehen müssen. Wie schwer für die Mütter, ihre Kinder den ganzen Tag fremder Pflege überlassen [zu] müssen“, dazu wird ein Paar gezeigt, das seine Kinder einer Betreuerin übergibt.³¹⁵ Die Frau verharrt noch und blickt ihren Kindern nach, während der Vater schon wieder auf dem Fahrrad weiterfährt. Die Argumentation rekurriert vordergründig auf ein Leiden des Familienlebens. Ein nicht-leidendes, also ‚gesundes‘ Familienleben lässt sich als positives Gegenkonzept und zu realisierendes Anliegen ableiten. Der Sprachgebrauch lässt somit den Rekurs auf einen biopolitische Diskurs vermuten und spielt zugleich in die Vorstellung einer ‚anständigen‘ und ‚sittlichen‘ Gesellschaftsordnung hinein – welche zum Beispiel im Konzept der bürgerlichen Kleinfamilie idea-

³¹¹ „Seiner“ bezieht sich auf die Aufnahmen eines Arbeiters, siehe E 36.

³¹² E39f.

³¹³ Es handelt sich um die Weberin Anna Schaub aus der Einleitung, E11 und E35. Sie wird hier jedoch als mittellose (E39) und kranke (E42-E44) Mutter dargestellt, nicht als Werk tätige. Der Kontext legt zudem nahe, dass sie Witwe sei. Sie wird einzig mit ihren Kindern gezeigt, die sie auch pflegen. So rekurriert die Darstellung hier redundant auf Stereotypen der leidenden und erduldenen Frau und zeigt eine Figur, die verlässlich Mitleid evozieren soll. Siehe dazu auch Fussnote 403. Aber auch das Inszenieren des kleinen Mädchens – das der kranken Mutter Suppe bringt und in der Apotheke zu wenig Geld hat, um neue Medikamente zu besorgen – zielt auf das Evozieren von sympathisierenden Emotionen ab. Kinder sind ebenso verlässliche Sympathieträger. Kindern werden besondere, kulturell und historisch ausgestaltete, aber meist als ‚natürlich‘ begriffene Anrechte zuerkannt (wie väterlicher Unterhalt und mütterliche Liebe), deren Fehlen als besonders stossend empfunden wird.

³¹⁴ E41. Die Buchbinderin ist im Prolog zu sehen in: E10 und E34. Der Spiegel als Symbol für Schönheit und Eitelkeit ist ein stereotypisches weibliches Accessoire; es ist kaum vorstellbar, dass ein (heterosexueller) Mann so inszeniert worden wäre.

³¹⁵ E46. Das „und“ zwischen „Vater“ und „Mutter“ wird intonatorisch hervorgehoben. Ob es sich tatsächlich um eine Krippe handelt, ist nicht klar. Die weisse Uniform der Betreuerin legt den Schluss auf eine professionell geführte Betreuungsinstitution jedenfalls nahe.

lisiert ist.³¹⁶ Diese bürgerliche Geschlechterordnung rekurriert auf ein axiomatisches Wissen, das biologisch-naturwissenschaftliche Konzepte menschlicher Existenz(weisen) entwarf (und immer noch entwirft). Es sind dies Konzepte, die als naturgegebene Ordnung aufgefasst werden.³¹⁷ Eine wünschenswerte und vorstellbare soziale Ordnung – jenseits dieser als ‚natürlich‘ verstandenen Existenz- und Reproduktionsweise – gibt es nicht. Die Ultima ratio des nicht-leidenden, sprich ‚gesunden‘ und ‚anständigen‘ Familienlebens, steckt den Horizont des Wünschenswerten ab. Mit diesem Rekurs auf biologistische Geschlechterkonzepte wird ein starkes Evidenzmoment geschaffen. Das Hinterfragen dessen, was als gemeinhin als ‚Natur‘ gilt, ist ein schwieriges Unterfangen, eine ‚von der Natur vorbestimmte Ordnung‘ ein ideales Axiom. So wird, u. a. mit der Krippe-Szene, ein gesellschaftlich tief verankerter Korrelationsraum als wirkungsstarkes Evidenzmoment geschaffen. So reproduziert *Die schweizerischen Gewerkschaften* die bürgerliche Geschlechtersegregation und Rollenzuweisung der häuslichen, die Kinder erziehenden Mutter und des erwerbstätigen Vaters.

Als weitere Probleme der Arbeiterschaft werden dargestellt, dass eine angemessene Ausbildung, auch „hochbegabten Kindern des Arbeiters“, nicht möglich sei, da sie früh schon Geld verdienen müssten.³¹⁸ Ein Junge mit einem schweren Anhänger am Fahrrad geht durch das Bild.³¹⁹ Dem nicht genug, der Arbeiter lebt auch noch mit dem „ständig drohenden Gespenst der Arbeitslosigkeit“.³²⁰ Soweit werden die sozialen und materiellen Nöte der ArbeiterInnen aufgeführt, um schliesslich die Gewerkschaft einzuführen:

„Wie hilft sich der Arbeiter in dieser Situation? Der Einzelne vermag nichts. Doch die Gemeinschaft ist stark. Durch gemeinsames Anpacken wird die Aufgabe lösbar, die für den Einzelnen zu schwer ist.“³²¹

Im Bild liegt ein Holzbalken, den ein einzelner Arbeiter nicht zu heben vermag. Doch andere Arbeiter treten hinzu, heben den Balken gemeinsam hoch und tragen ihn gemeinsam aus dem Bild. Begleitet von Bildern einer Baustelle und eines entstehenden Hauses, welche die Verbal-

³¹⁶ Zum Begriff der ‚Biopolitik‘: STINGELIN *Biopolitik und Rassismus* (vgl. Fussnote 40).

³¹⁷ Ingrid BAUER hält fest, sich auf Cladua HONEGGER beziehend, dass „das Programm einer Differenz der Geschlechter [...] nicht nur als normatives Aussagesystem, sondern auch als Strukturprinzip der Gesellschaft fungiert“ (S. 39). Sie verdeutlicht, wie im Zuge des 19. Jahrhunderts die Geschlechterordnung – durch das Zurückgeworfensein der Frau auf ihre Natur und durch das Aufgehen des Mannes im „Allgemein-Menschlichen“ – realisiert wurde (S. 38). Siehe: BAUR, Ingrid: *Frauengeschichte, Männergeschichte, Geschlechtergeschichte – Geschlechtersensible Geschichtswissenschaft*, in: BAUER/ NEISSL *Gender Studies* S. 35-66. Biologismen sind dort anzutreffen, wo mit biologisch definierten Kategorien eine binäre Geschlechterordnung konstruiert wird. Diese Biologismen werden der ‚natürlichen‘ Ordnung gleichgesetzt und führen zu geschlechtsspezifischen Zuschreibungen von sozialen Sphären, Tätigkeiten, Charaktereigenschaften, Fähigkeiten und Verhaltensweisen.

³¹⁸ E48f.

³¹⁹ Diese männliche Repräsentation des „Hochbegabten“ und des Bildungsanspruchs fügt sich ein in das Bild einer wirksamen Geschlechtersegregation.

³²⁰ E49.

³²¹ E50.

sprache assoziativ unterlegen, werden nun die Grundzüge der schweizerischen Gewerkschaften skizziert:

„So gehen auch die schweizerischen Gewerkschaften an die Lösung der sozialen Probleme heran. Mit vereinter Kraft wird von ihnen ein Bau errichtet, der allen Werktätigen Schutz bieten soll. Das Fundament ist unserer Demokratie. Seine Bausteine, die einzelnen Mitglieder der Gewerkschaften, haben gleiche Rechte und Pflichten. Über den einzelnen Gewerkschaftsverbänden, erhebt sich die Dachorganisation, der konfessionell neutrale und keiner politischen Partei verpflichtete Schweizerische Gewerkschaftsbund.“³²²

Die Haus-Metaphorik trägt die Darstellung in Wort und Bild.³²³ Das Fundament stellt „unsere“ Demokratie, die Wände die einzelnen Gewerkschaftsverbände dar, der SGB ist die „Dachorganisation“. Das Haus eint an einem Ort, bietet Schutz vor der Aussenwelt, ist aber auch eingebunden in einen grösseren Verbund.³²⁴ Zudem wird es in gemeinsamer Arbeit errichtet. Mit dieser Metaphorik kommt sowohl die partikuläre Interessenvertretung als auch die systemaffirmative Position des SGB in der schweizerischen Gesellschaft und Politlandschaft zum Ausdruck. Das Possessivpronomen „unsere“ (Demokratie) kann im direkten Kontext zwar nicht eindeutig auf ein national gedachtes Kollektiv bezogen werden, auch ‚die Arbeiterschaft‘ oder ‚der Gewerkschaftsbund‘ könnten damit gemeint sein. Genauso gut kann es aber ein Bekenntnis zur schweizerischen Staatsform ausdrücken.

Dieses ambivalente Moment ist kein Einzelfall. Kurz darauf heisst es im Off: „Der Arbeiter, ohne dessen Werk das Land nicht bestehen kann, hat ein Recht auf die Lösung seiner brennenden Existenzprobleme.“³²⁵ Während die Off-Stimme ertönt, fokussiert die Kamera auf eine Schweizerfahne, die, im Folgeschwenk ersichtlich, in einem gewerkschaftlichen Demonstrationszug mitgetragen wird. Zwischen Schweizerfahne und den „brennenden Existenzproblemen“ besteht kein unmittelbarer, logischer Zusammenhang. Auch das Werk des Arbeiters, ohne das „das Land nicht bestehen kann“ wird nirgends versinnbildlicht. In der Off-Stimme klingt klassenkämpferische Rhetorik an, die Rede von den „brennenden Existenzproblemen“ wirkt anklagend, der Satz impliziert grundlegende, bestehende Ungerechtigkeiten. Die Schweizerfahne wird als assoziatives Bildmittel benutzt, um der Semantik der klassenbetonenden Verbalsprache die Eindeutigkeit und die Schärfe zu nehmen. Die Verwendung dieses nationalen Kollektivsymbols in einer Demonstration verdeutlicht die Teilhabe der ArbeiterInnen am Metakollektiv der ‚Nation‘. Die Ambivalenz schwächt die Kritik ab und begünstigt eine Interpretation der Filmsequenz als gewerkschaftliche

³²² E50-E55.

³²³ Das symbolische Gehalt des „Hauses“ ist plakativ eingesetzt. Es stellt zudem eine direkte Anknüpfung zum Bau- und Holzarbeiterverband (BHV) her, der einer der grössten Geldgeber für den Film war (Fr. 2'600.- als Projektanteil und Fr. 400.- für Filmkopien). Vgl. Schreiben der SABZ an den BHV vom 6. März 1946, BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

³²⁴ Dieser Verbund ist metaphorisch gesprochen eine Siedlung; korrelativ zum SGB ist es die Gesellschaft.

³²⁵ E60f.

Absichtserklärung zur ‚Verbesserung der bestehenden Ordnung‘. Nicht ‚Revolution‘ also, sondern ‚Reform‘ ist die sich abzeichnende Botschaft.

Weiter werden die Errungenschaften der Gewerkschaften präsentiert. Viele beruhen auf einem Hygienenediskurs, der auf ‚gesunde‘ körperliche und soziale Verhältnisse abzielt.³²⁶ Die Arbeitsverhältnisse seien "vielfach verbessert" worden. Die Bilder dazu sind Waschgelegenheiten im Betrieb und helle Arbeitsräume. Erreichte Lohnerhöhungen und verkürzte Arbeitszeiten sind schon aus dem ‚Landi‘-Film bekannte Punkte des gewerkschaftlichen Leistungsausweises. So erhalten „Sport und Körperkultur ihren Platz im Tagesablauf“, und "in der vermehrten Freizeit kann sich der Arbeiter seiner Familie und seiner Kinder widmen".³²⁷ Mehr Zeit für Körperkultur und ein zentraler Stellenwert der Familie werden hier postuliert. Damit bewegt sich der Film in einem damals höchst aktuellen biopolitischen Diskurs.³²⁸ Auch die wiederholte Thematisierung der engen, ungesunden Wohnungen, in denen die Arbeiterschaft leben muss, bewegt sich teilweise im Hygienenediskurs: „Der soziale Wohnungsbau dient nicht nur der Volksgesundheit, er ist auch Mittel der Arbeitsbeschaffung.“³²⁹ Der Wohnungsbau ist auch eine sozial- und wirtschaftspolitische Massnahme.

Noch mehr Errungenschaften der Gewerkschaften seien diverse Hilfskassen und Dienstleistungen: Arbeitslosenversicherung, Wöchnerinnenschutz und Rechtsauskunftsstellen. Auch bezahlte Ferien seien teilweise verwirklicht. Als noch zu verwirklichende Ziele werden genannt: Die Altersversicherung („[...] ist eine nationale Aufgabe“),³³⁰ der Ausbau der Unfallversicherung und die Schaffung einer Mutterschaftsversicherung sowie die Verbesserung des gesetzlichen Arbeiterschutzes (Arbeitsrecht). Damit werden sozialpolitisch starke Forderungen formuliert, die sich wesentlich von den vorsichtigen Allgemeinplätzen in *Das Recht der Arbeit* unterscheiden. Eine

³²⁶ Der hier zur Geltung kommende Hygienenediskurs war in jenen Jahren sehr präsent. Er erstreckt sich – weit über einen alltäglichen Begriff von individueller ‚Sauberkeit‘ hinaus, diese aber miteinschliessend – auf Vorstellungen von Kollektiven (bspw. Nationen oder Rassen), die ‚biologisch‘ und ‚psychisch‘ gesund und rein zu sein hätten. Argumentationsstrategien, die auf die „Volksgesundheit“ setzen, knüpfen an ein (populäres) medizinisches und psychiatrisches Wissenssystem an, was ihnen entsprechend Einfluss verlieh. Siehe dazu etwa die früher ansetzenden Darstellungen von: MESMER, Beatrix (Hrsg.): *Die Verwissenschaftlichung des Alltags: Anweisungen zum richtigen Umgang mit dem Körper in der schweizerischen Populärpresse 1850-1900*. Zürich 1997. In der spezifischen Darstellung zur Eugenik von Regina WECKER wird gerade auch die breite Akzeptanz problematischer ‚volkshygienischer‘ Massnahmen, wie etwa der Sterilisation, deutlich. Dies.: *Eugenik – individueller Ausschluss und nationaler Konsens*, in: GUEX *Krisen und Stabilisierung*, S. 165-179. Die kulturgeschichtlichen Verquickungen der Ideen eines ‚Neuen Menschen‘ wird in folgendem Ausstellungskatalog des Deutschen Hygienemuseums dargestellt: LEPP, Nicola; ROTH, Martin; VOGEL, Klaus (Hg.): *Der Neue Mensch: Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit 1999. Zur Formel des ‚neuen Menschen‘ in der organisierten Arbeiterschaft der Schweiz siehe: SCHWAAR *Isolation und Integration*, S. 44-47.

³²⁷ E69f. Das Argument der vermehrten Freizeit, die den Kindern zu Gute komme, wird auch schon in *Das Recht der Arbeit* angeführt.

³²⁸ Zum Familienschutz vgl. Fussnote 411.

³²⁹ E79.

³³⁰ E76f.

ausführliche Darstellung erfährt das Thema Gesamtarbeitsvertrag (GVA), jener „Krönung gewerkschaftlicher Arbeit“.³³¹ Auf die hier erfolgende Konstruktion von Authentizität, welche aus der inszenierten Gewerkschaftsversammlung ersichtlich wird, wurde oben schon eingegangen. Nach dem GAV-Teil wird der Schluss des Filmes eingeleitet. Es werden zwei allgemeine Ziele der der Gewerkschaften formuliert: 1) Die „Erzielung eines gerechten des Anteils der Werktätigen am gesamten Arbeitsertrag des Landes“ wird verknüpft mit dem Ziel der Erhöhung dieses „nationalen Arbeitsertrages“ an und für sich. Was den klassenspezifisch formulierten Anspruch in einen gesamtgesellschaftlichen politischen Horizont stellt und die ganze Nation als Nutzniesserin gewerkschaftlicher Politik bezeichnet.³³² 2) Die Darstellung stellt jedoch nicht das materielle Streben, sondern die „geistige und kulturelle Weiterbildung des Arbeiters“ als das eigentliche Ziel dar. Und wieder treffen wir auf ein Gemälde von Ferdinand HODLER. Diesmal ist es die *Einmütigkeit*, das bekannte Wandgemälde im hannoverschen Rathaus.³³³ Die darin dargestellte Schwurszene einer Masse von Menschen mit erhobenem rechten Arm – gruppiert um eine erhöht und zentral positionierte sowie in Grösse und Farbgebung hervorgehobene Figur – mutet wie eine ikonographische Fusion von Rütlichwur und Führerkult an.³³⁴ Es soll wohl den gewerkschaftlichen Zusammenschluss symbolisieren und den Kunstsinn der ArbeiterInnen darstellen, die Stimme im Off legt diese Interpretation nahe:

„Wenn diese Probleme zielbewusst und beharrlich gelöst werden, dann wird die Welt von morgen auch für den Arbeiter ein schöneres und würdigeres Gesicht tragen und in zunehmendem Masse wird er seinen gerechten Anteil haben an den Gütern und Rechten des Lebens.“³³⁵

Von einer BesucherInnen-Gruppe in einer Kunstaussstellung schwenkt die Kamera über ein Gebirgsgemälde und bleibt auf einem Panoramagemälde stehen. Die dort dargestellte Sicht über ein Nebelmeer wird in eine gefilmte mittelländische Seenlandschaft überblendet. Zu erst beschwingter, dann allmählich feierlicher Musik erscheint eine Gruppe beim Wandern oder Spazieren, danach ein Zweierkajak.³³⁶ Nach dem nächsten Schnitt befinden wir uns in den Alpen, Skifahrer fahren in Schwüngen auf die Kamera zu und halten lachend davor an. Den Abschluss bildet eine Gruppe von Alpinisten, die vor an der Kamera vorbei wandern. Der Bildausschnitt bleibt auf dem

³³¹ *Zweites Exposé für einen Beiprogramm-Dokumentarfilm für den Gewerkschaftsbund*, 19. Aug. 1944, S. 5, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

³³² E87.

³³³ Siehe dazu: BÁLINT, Anna: *Die Entstehung der Historiengemälde „Einmütigkeit (I)“ und „Einmütigkeit (II) im Spiegel der Korrespondenz zwischen dem Schweizer Maler Ferdinand Hodler und der Hannoverschen Stadtverwaltung von 1911 bis 1913*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter*, Bd. 47 (1993), S. 1-56.

³³⁴ Dargestellt ist eigentlich der „Reformationsschwur“ der hannoverschen Bürger aus dem Jahr 1533, vgl: BÁLINT *Einmütigkeit*, S. 2. Auf den „totalitären Anspruch, den der spätere Betrachter des Bildes von 1912/13 empfinden mag“ und auf den Bezug zum Rütlichwur weist auch Georg KREIS in *Mythos Rütli* (S. 259) hin.

³³⁵ E89, TC1:47:40-E90.

³³⁶ Als Ausdruck für Freizeit und Naturverbundenheit erinnert das Kajak-Motiv an *Das Recht der Arbeit*, E109.

Alpenpanorama stehen und der „Ende“-Schriftzug erscheint in Begleitung schwerer Schlussakkorde der Filmmusik. So setzt der Film den abschliessenden Eindruck im Zeichen des nationalen Kollektivsymbols ‚Alpen‘ und gesellt sich damit zu den zahllosen Reproduktionen dessen, was IMHOF den „alpinen Mythos“ nennt.³³⁷

6.2.4 Nationale Symbolik und gewerkschaftliche Rhetorik

Diese Schlusszene des Alpenpanoramas steht unter dem unmittelbaren Eindruck der letzten Sätze der Off-Stimme zum „gerechten Anteil an den Gütern und Werten des Lebens“. Die Forderung betrifft gewiss den Aspekten der Freizeit, doch das Alpen-Motiv ist kaum eine naive Illustration derselben. Die ebenso vagen wie pathetischen Schlussworte, die Alpen als Schlussbild sowie feierliche Musik signalisieren in ihrer Kombination ein Moment der ‚Erhabenheit‘.³³⁸ Die „Werte und Güter des Lebens“ erfahren in dieser Schlussinszenierung ihren bildsprachlichen Höhepunkt, und der steht – zusammen mit der HOLDERS *Einmütigkeit* und den Landschaftsbildern in der Ausstellung – bildsprachlich in einem stark nationalen Bezug. Die Alpen, als nationale Projektionsfläche am Ende dieses Gewerkschaftsfilms ins Bild gesetzt, übertragen die Erhabenheit des nationalen Kollektivs auch auf die ArbeiterInnen. Sie etablieren einen nationalen Korrelationsraum, der generell die Ansprüche der Arbeiterschaft legitimieren und stützen soll, denn Ungerechtigkeit und Not vertragen sich nicht mit der Vorstellung ‚freundeidgenössischer‘ Solidarität. Die Evidenz speist sich aus nationalen Gefühlen und damit assoziierten Werten wie gegenseitigem Beistand (die Solidarität innerhalb des nationalen Kollektivs) und Ehrgefühl (der „gerechte Anteil“ am Wirtschaftsertrag als Ehrensache). Diese Darstellungsweise versucht eine argumentative Konstellation zu etablieren, in der niemandem legitimer Weise der „gerechte Anteil an den Gütern und Werten des Lebens“ verwehrt werden kann. Es sei denn, das nationale Kollektiv werde negiert. Generell wird in diesem Film möglichst vermieden, einen zu klassenkämpferischen Eindruck zu machen. Dennoch wirkt er wesentlich kämpferischer als *Das Recht der Arbeit*. In der Korrespondenz, wenige Wochen vor Beendigung der Produktionsarbeiten, finden wir Kritik an einem „Demonstrationszug mit vorwiegend roten Fahnen“ und einer gezeigten Titelseite der sozialdemokratischen Zeitung *Volksrecht*. Stattdessen wurde gewünscht, dass „Bilder aus einer Gewerkschaftsversammlung und dem Verbandsleben“ diese ersetzen.³³⁹ Diese Anregung wurde schliesslich

³³⁷ Vgl. Kapitel 2.4.2 *Kollektive Gedächtnisse und visuelle Archive*.

³³⁸ Das ‚Erhabene‘ ist eine – gerade mit der Wahrnehmung von Naturbildern eng verknüpfte – ästhetische Kategorie. Sie benennt emotional bestimmte Wahrnehmungen der Welt, die den einzelnen Menschen transzendent auf etwas ‚Grösseres‘ verweisen. Siehe: BERRESSEM, Hanjo: *Das Erhabene*, in: NÜNNING *Metzler Literatur- und Kulturlexikon*, S. 148f.

³³⁹ Derart explizite (partei-)politische Elemente schienen also nicht allseits erwünscht.

auch umgesetzt.³⁴⁰ Es werden zwar konkrete gewerkschaftspolitische Forderungen vorgebracht, doch lässt sich stets ein Bezug auf das, der Arbeiterklasse übergeordnete, Kollektiv der ‚SchweizerInnen‘ herstellen. Nur selten und vage werden verbalsprachliche Bezüge hergestellt, wie etwa „unsere Demokratie“ oder dem „nationalen Arbeitsertrag“. Interessant ist zu verfolgen, dass dieser nationale Rekurs in aller Regel auf der Bildebene erfolgt. Bilder wie die Schlusseinstellung zeigen Signifikanten, die sehr unterschiedlich semantisierbare Projektionsflächen sind. Dies macht die Alpen zum idealen Kollektivsymbol mit hohem Integrationspotential.

6.2.5 Die Geschlechterordnung als Evidenzmoment

Konkrete Absichten zur Rezeptionslenkung sind, dank der vorhandenen Papierakten, in diesem Film relativ gut zu bestimmen. Doch sind es nicht bewusste Strategien alleine, die eine evidente Argumentation etablieren. Als Beispiel komme ich nochmals auf die Krippen-Szene und die erwerbstätige Mutter als ‚Problem‘ für die Familie zurück.³⁴¹ Die Szene zeigt eigentlich nichts weiter, als einen Mann und eine Frau auf Fahrrädern, die zwei Kinder einer dritten Frau übergeben. Die Mutter schaut den Kindern nach, der Vater fährt schon weiter. Doch die Off-Stimme verkündet uns, dass es „schwer“ für die Mütter sei, ihre Kinder in fremde Betreuung zu geben. Wir bekommen also eine ‚schlimme‘ Situation zu sehen, weil sie nicht einer ‚Normalität‘ entspricht. Der in dieser Konstellation implizierte Geschlechterdiskurs mit seiner (Re-) Produktion von Geschlechtersphären verankert diese kurze Szene in einem weitreichenden Wissenssystem um die soziale Ordnung und wirkt viel komplexer und weitreichender, als allein in diesem konkreten Fall eine ‚schwere‘ Situation für die Mutter zu illustrieren. Was in dieser spezifischen Situation gezeigt und geäußert wird, steht in einem weiten Feld, das die Situation umfasst und diese formt, also deren Wahrnehmung und Interpretation bestimmt und damit ‚Wissen‘ (re-) produziert. Der Text lenkt die Interpretation des Bildes als Darstellung eines nicht wünschenswerten Vorgangs. Durch die ausgeübte Rezeptionslenkung wird auf ein Korrelationsraum verwiesen, der die Interpretation in ein Wissenssystem über die Welt einbettet. Diese Konstellation bewirkt weit mehr als eine Darstellungsweise zu legitimieren, denn es werden hier gar keine Optionen von Wahrnehmungen zugelassen, es wird Normalität (re)produziert: die Situation ist „schlimm“, das Familienleben kann sich nicht normal abwickeln. Alternative Interpretationen lässt die Zeichenkonstellation nicht zu, bzw. sie wären ‚nicht normal‘. Der Diskurs einer aus der ‚Natur‘ der Geschlechter

³⁴⁰ Siehe Schreiben des VHTL Bern an das Zentralsekretariat VHTL in Zürich vom 6. Dezember 1946, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

³⁴¹ Siehe E46; oder auch: *Die Schweizerischen Gewerkschaften – Entwurf zu einem Dokumentarfilm*, Praesens-Film A.G. Zürich, Juni 1945, S. 4, in: BAR J 2.237, 2005/24, 262.12-1 *Die Gewerkschaften (SGB-Film) 1934-1947*.

erwachsene soziale Ordnung macht diese Argumentation evident und reproduziert dieses soziale Ordnungskonzept im Zirkelschluss.³⁴²

7 Diskursive Verknüpfungen mit anderen Propagandafilmen

Die Aufmerksamkeit der Analyse wurde im Kapitel 5 von den drei Analysekatoren ‚Klasse‘, ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ gelenkt. Anhand derer wollte ich zeigen, wie sich Diskurse in der filmischen Argumentation (im Sinne einer logischen Rhetorik) im Zusammenspiel von Verbal- und Bildsprache entwickeln. Weiter sollte gezeigt werden, wie in den Filmen Evidenz (im Sinne axiomatischer Wahrnehmungsgrundlagen) geschaffen wird. Es wurden implizite Rekurse auf Vorstellungen von ‚richtiger Ordnung‘ aufgezeigt, am deutlichsten im Geschlechterdiskurs erkennbar. Genauso konnte gezeigt werden, wie Strategien der Emotionalisierung evidenzfördernd wirken können.

Hier interessiert nun, inwiefern sich die Diskurse in Argumentation und Evidenzschaffung je nach Thema und Zeitraum veränderten oder aber persistent waren. Daher sollen nun vier weitere Propagandafilme analysiert werden.³⁴³ Der Entstehungsprozess der Filme tritt in den Hintergrund, die Aufmerksamkeit gilt den in ihnen manifesten historischen Diskursen und deren Korrelationsräumen.³⁴⁴ Abgesehen von den letzten beiden Filmen werden sie chronologisch nach ihrem Erscheinen behandelt.³⁴⁵ Es soll konkret jeweils den Antworten auf folgende Fragen nachgegangen werden: a) Welche Rolle spielen Rekurse auf das nationale Kollektiv und durch wen wird dieses Kollektiv konstituiert? b) Wie wird die ‚Arbeiterklasse‘ repräsentiert? c) Welche Geschlechterordnung wird (re-) produziert und was bewirkt der Geschlechterdiskurs in den Filmen?

7.1 Der Schutz des Staates als gewerkschaftlicher Selbstschutz: *Freiheit oder Diktatur?* (1934)

Einen Beleg für die Auffassung, dass die Geistige Landesverteidigung kein zeitlich eng begrenztes, homogen bürgerlich-konservatives Programm war,³⁴⁶ sondern einer politisch heterogen auf-

³⁴² Zur Illustration dieses Zirkelschlusses: ‚Die Natur hat die Frau zur Mutter und zur Häuslichkeit geschaffen. Da dies von Natur aus so ist, empfindet sie es als schlimm, ihr Kind in fremde Betreuung zu geben, deshalb ist Fremdbetreuung auch widernatürlich. Weil Fremdbetreuung widernatürlich ist, muss die Mutter für ihr Kind sorgen. Und da Frauen für ihre Kinder sorgen, ist dies der Beweis, dass sie mütterlich und häuslich sind. Also liegt dies in ihrer Natur.‘ Hier bildet der Rekurs auf ‚die Natur‘ den axiomatischen Bezugspunkt.

³⁴³ Die Auswahl deckte die Zeitspanne zwischen 1931 bis 1947 ab. Eine Reihe von Abstimmungsfilmen aus der ersten Hälfte der 1930er Jahre, gegen den Lohnabbau beim Bundespersonal 1933 und für die Kriseninitiative 1935 konnten nicht berücksichtigt werden, da diese den Umfang der Analyse gesprengt hätte. Auf eine systematische Inhaltswidrigkeit wird verzichtet und auf die Filme auf der beiliegenden DVD verwiesen.

³⁴⁴ Die Kontextangaben zu den Filmen finden sich in den Fussnoten.

³⁴⁵ Die beiden AHV-Filme werden als letzte gemeinsam behandelt.

³⁴⁶ WIDER/ AEPPLI setzen das Konzept der ‚Geistigen Landesverteidigung‘ beispielsweise auf die Jahre zwischen 1938 und 1943 fest, „zwischen dem Anschluss Österreichs ans Dritte Reich und der Niederlage der deutschen Armee

tre tenden und zeitlich ausgedehnten politischen Haltung und Praxis entsprach, liefert der antifaschistische Propagandafilm *Freiheit oder Diktatur?*.³⁴⁷ Der Film zeige, „wie die Schweiz heute von Diktaturstaaten umgeben und damit kulturell und politisch bedroht“ sei.³⁴⁸ Im Text des *Filmverzeichnisses* heisst es: „Der Film will aber nicht nur die Demokratie schätzen lehren, er weist auch darauf hin, dass sie durch soziale Gerechtigkeit ausgebaut werden muss.“³⁴⁹ Seine Darstellungsweise fand bei der Zensurbehörde kein Gefallen und wurde im Winter 1939/40, aufgrund drastischer Kürzungsaufgaben, de facto verboten.³⁵⁰

Karl SCHWAAR stellt im Kontext der unmittelbaren Vorkriegszeit fest, Geistige Landesverteidigung „hiess für [die Linke] [...] in erster Linie Erhaltung der konstitutionellen Spielregeln der Demokratie und der Freiheitsrechte, die sie hauptsächlich von innen bedroht sah.“³⁵¹ Das Bestreben, die schweizerische Demokratie zu verteidigen, war aber schon Jahre zuvor aktuell, wie auch das Beispiel dieses Films zeigt. Er beginnt mit einem trickfilmanimierten Szenario der beinahe eingeschlossenen Schweiz: „DIKTATUR FAST RINGSUM“³⁵². Nur Frankreich ist noch frei von ‚Führern‘, die vor ihrer uniformen Gefolgschaft Reden halten. Jedoch komme die Bedrohung

in Stalingrad“. Sie stellen ein „GLV-Programm“ der Filmproduktion auf, das jedoch, ihrem Gegenstand entsprechend, auf Spielfilme beschränkt ist: WIDER/ AEPPLI *Der Schweizer Film* Bd. 1, S. 169-184.

³⁴⁷ *Freiheit oder Diktatur?* Schweiz 1934. Produktion: SGB. Stummfilm Deutsch. Dauer: 00:06:20. BAR-Signatur BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC: 00:53:50-01:00:10. Beiliegende DVD: Kapitel 3.

³⁴⁸ Vgl. den Filmeschrieb in: *BA*, 6. Jg. Heft 5 (Sept. 1934), S. 44. Der Film rufe auf „zum Kampf für Freiheit und Demokratie“. Er war als Beiprogramm gedacht und sollte „in allen Arbeiterversammlungen“ gezeigt werden.

³⁴⁹ Film-, Bildbänder- und Lichtbilder-Verzeichnis [wahrscheinlich 1934], BAR J 2.237, 2005/24, 264.21 *Filmverzeichnisse* 1933-1946.

³⁵⁰ Vgl. BAR E 4450 *Abteilung Presse und Funkspruch*, Aktenzeichen B.410.5811A, 1939-1945, *Arbeiterbildungszentrale, Bern: Freiheit oder Diktatur*. Hier enthalten das *Zensur-Protokoll* vom 11.11.1939. Es zeigt, dass der Film anscheinend erst als „freigegeben ohne Schnitte“ klassifiziert wurde. Nachträglich wurde dann aber „ohne Schnitte“ handschriftlich gestrichen und ergänzt: „[freigegeben] ist nur der Abschnitt über die Landsgemeinde alles andere verboten!“. Die nachfolgende maschinenschriftliche Begründung folgte sehr wahrscheinlich mit diesem Haltungswechsel: „Die scharfe Kontrastierung zwischen schweizerischen Institutionen und denjenigen autoritärer Staaten, wirkt nach Aufmachung und Text herabwürdigend für unsere Nachbarstaaten. Die scharfe Ablehnung der Diktatur ist im jetzigen Moment neutralitätswidrig. Der Begleittext zu den Bildern provoziert unbedingt Demonstrationen gegen unsere Nachbarländer. Er ist neutralitätswidrig scharf formuliert, ohne unsere schweizerischen Institutionen und Freiheiten an und für sich als wert-voll [sic] darzustellen. Besonders unerwünscht sind im jetzigen Zeitpunkt Ausfälle gegen das neutrale Italien und seinen Regierungschef. Kurz, der Film ist keine Schweizer Ehrung, sondern ein heftiger Angriff gegen unsere Nachbarn.“ Der daraufhin erlassene *Vorentscheid* vom 13.11.39 liess den Film unter der Bedingung zu, dass er so gekürzt würde, „dass nur noch die Szenen über die Landsgemeinde übrigbleiben.“ Die Absurdität dieser Verordnung zeigt sich allein schon im Wort „übrigbleiben“, doch die eingereichte Beschwerde der SABZ wurde abgewiesen und der Film dadurch de facto verboten. Im *Entscheid* der Beschwerdeinstanz im Armeestab vom 27.11.39 wird die Ablehnung des Rekurses wieder stark auf das Neutralitätsargument abgestützt. Zudem wird eine Nähe zum Kommunismus und Sympathie für die Sowjetunion suggeriert: „[Es] ist zu bemerken, dass [der Film] nur die Diktatorsysteme Deutschlands und Italiens zeigt, während von der ähnlichen politischen Struktur anderer Länder, z. B. Russlands, nichts zu sehen ist. Man kann sich daher des Eindrucks nicht erwehren, dass der in Frage kommende Film nicht ganz unparteiisch ist.“ Auch die Furcht vor der „Gefahr“, der Film könnte „möglicherweise Kundgebungen hervorrufen“, schien tief zu sitzen. Denn tatsächlich werde die Schweiz und ihre Institutionen keineswegs von einer „diktaturfreundlichen Bewegung“ im Innern bedroht, daher zeichne der Film ein falsches Bild. Die Zensurargumente gegen weitere Vorführungen sprechen umso stärker für die (zumindest formalen) Qualitäten von *Diktatur oder Freiheit?* als Propagandafilm. Der Film wurde erst im Frühjahr 1945 wieder zugelassen.

³⁵¹ SCHWAAR *Isolation und Integration*, S. 158f.

³⁵² *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:54:01. Die Zeitangaben bezeichnen jeweils den Beginn einer erwähnten Sequenz. Die ZT werden wie im Film mit Majuskeln wiedergegeben.

auch von innen, so ein Zwischentitel. Die darauffolgenden Bilder zeigen Titelblätter frontistischer Zeitungen.³⁵³ Dieser Gefahrenbenennung folgt die Fremdprojizierung des Ursprungs dieser inneren Bedrohung. „[...] KEINE NACHÄFFEREI DES AUSLANDES [!]“³⁵⁴ und „PARADEN, PHRASEN, STRAMMSTEHEN -- DAS PASST NICHT ZU UNS!“³⁵⁵, lauten die Zwischentitel. Implizit wird damit ein schweizerischer ‚Volkscharakter‘ propagiert, zu dem jene ‚fremden‘ Ideen und Verhaltensweisen nicht passen. Kombiniert mit diesen Zwischentiteln sind Bilder von faschistischen und nationalsozialistischen Versammlungen, Militärparaden und des italienischen Diktators Benito Mussolini zu sehen. Auch karikieren Schauspieler die Gestik und Mimik faschistischer bzw. nationalsozialistischer Uniformträger. Eine Einstellung, in welcher mit einem Flegel Korn gedroschen wird,³⁵⁶ versinnbildlicht das ‚Phrasen Dreschen‘. Kontrastiv wird diesem Szenario die direkte Demokratie der Schweiz entgegengesetzt, welche – wie meist in den untersuchten Filmen – durch ein Bild einer Landsgemeinde dargestellt und repräsentiert wird.³⁵⁷ Der häufige Rekurs in den Filmen auf diese nicht unumstrittene und archaisch anmutende Demokratieform weist darauf hin, dass die Landsgemeinde einem bildsprachlichen Stereotyp schweizerischer Demokratie entsprach.³⁵⁸ Mit dem Einbezug der Landschaft im Hintergrund der Landsgemeinde wird unauffällig an das Kollektivsymbol ‚Alpen‘ angeknüpft. Der Rekurs auf nationale Stereotypen (Landsgemeinde, Alpen, Volkscharakter) ermöglicht eine leichte Wiedererkennung und begünstigt damit die Vermittlung des Anliegens. Doch bleiben etwa historische Bezugnahmen und eine eigentliche Mythisierung der Nation aus. Es wird vielmehr auf die Bundesverfassung und die demokratischen Grundrechte rekurriert. Nach der Landsgemeindesequenz folgt nämlich ein Zitat aus der Bundesverfassung. Damit wird die Brücke zur modernen, juristischen Grundlage des Staates geschlagen: „Artikel 4: Alle Schweizer sind vor dem Gesetz gleich. Es gibt in der Schweiz keine Untertanenverhältnisse, keine Vorrechte des Orts, der Geburt, der Familie oder Personen.“³⁵⁹ Darauf wird die Verhetzung der Jugend und die Unfreiheit der Bevölkerung in der Diktatur kontrastiv dargestellt: paradierende Hitlerjugend neben wandernden Roten

³⁵³ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:54:51.

³⁵⁴ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:55:16

³⁵⁵ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:57:56.

³⁵⁶ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:55:25. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei den Szenen mit den Schauspielern um solche aus dem propagandistischen Science-Fiction Spielfilm der Wiener Sozialdemokraten *Die vom 17er Haus* (Österreich 1932. Regie: BERGER, Arthur. Produktion: Allianzfilm). Siehe: *Public-filmographie SABZ*, CD-ROM.

³⁵⁷ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:56:34. Hier sind es Szenen aus Glarus, wie aus der Kirche und dem Bergrelief im Hintergrund des Podiums erkennbar ist. Aufnahmen einer grossen Versammlung sind natürlich bildsprachlich eindrucksvoller und vielleicht auch einprägsamer als die geheimen und stillen Urnengänge der modernen direkten Demokratie. Aber dies ist wohl nur ein Aspekt. Der Rekurs auf diese als ‚ursprünglich‘ erachtete demokratische Institution, bietet mit ihrer Historizität (Mittelalter) und ihrer Lokalisierung im Alpenraum eine ideale Projektionsfläche für nationale Ursprungsbilder und historische Mythisierung.

³⁵⁸ Insbesondere steht die offene Stimmabgabe an der Landsgemeinde mit dem demokratischen Grundrecht der geheimen Stimmabgabe in Konflikt.

³⁵⁹ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:56:56.

Falken,³⁶⁰ Bücherverbrennungen der Nazis neben vollen Schaufenstern schweizerischer Buchhandlungen – die mit in Deutschland verbotener Literatur werben. Der Zwischentitel „WIR WOLLEN IN FREIHEIT SPRECHEN UND SCHREIBEN!“³⁶¹ bekräftigt den Fokus des Anliegen auf den Schutz der demokratischen Grundrechte.³⁶²

Die ArbeiterInnenklasse wird im Film zwar nicht direkt dargestellt, als primäre Adressatin ist sie dennoch direkt involviert.³⁶³ Der Film operiert mit zahlreichen Pronomen in der Dritten Person. Damit erscheint er einerseits im Lichte eines kämpferischen gewerkschaftlichen Antifaschismus: „WIR MÜSSEN UNS WEHREN!“³⁶⁴. *Freiheit oder Diktatur* knüpft jedoch zugleich auch an einen nationalistischen Diskurs des Ein- und Ausschlusses an, etwa im vorgenannten ‚Volkscharakter‘ („das passt nicht zu uns“). Was hat es nun mit dieser Konstellation auf sich? Der Aufruf zur Verteidigung der politischen Werte der Schweiz wurde mit Forderungen an den Staat geknüpft: „KAMPF JEDER DIKTATUR! WAHRE VOLKSGEMEINSCHAFT ENTSTEHT NUR DURCH SOZIALE GERECHTIGKEIT [!]“³⁶⁵ Damit werden die beiden Elemente Antifaschismus und nationaler Diskurs synthetisiert: *Diktatur oder Freiheit* ist ein Appell zum Kampf für die demokratische Staatsform, gegen äussere und innere Feinde. Die Verteidigung der demokratischen Spielregeln ist jedoch zugleich auch die Verteidigung der eigenen politischen Bewegungsfreiheit. Denn um die Situation der ArbeiterInnen in der Schweiz verbessern zu können, um Forderungen an den Staat stellen zu können, wird ein entsprechend demokratischer Rahmen mit der Möglichkeit zur Einflussnahme vorausgesetzt. Dieser Aspekt – Verteidigung demokratischer Freiheiten, verbunden mit gewerkschaftlichen Forderungen – wird durch die Wiederholung der Schlagworte betont: Über einer Menschenmenge wird in der letzte Einstellung nochmals eingeblendet: „Wir fordern Freiheit und soziale Gerechtigkeit“.³⁶⁶

Die inszenierten nationalen Kollektive (nicht nur der Schweiz, sondern auch der Nachbarstaaten) werden alle von Männern gebildet. Frauen fehlen in der Darstellung gänzlich. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass auf die staatspolitische Kontrastierung Schweiz – Ausland fokussiert

³⁶⁰ Rote Falken: sozialistische Jugendorganisation. Interessant hier die Szene, in der Angehörige der SJ auf einem Feld Bauern und Bäuerinnen begrüßen. Das Moment der Verknüpfung von ruralem und urbanem Milieu spielt hier wieder mit.

³⁶¹ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:59:19. Für das „FREIE WORT[...]“, gegen „UNGEIST UND RASSENHASS“ plädiert auch der ZT bei TC 00:58:47.

³⁶² Auch Anti-Militarismus kommt zur Geltung, mit dem ZT „Jugend in Uniform, verhetzt zu Gewalttaten und Unrecht“, *Freiheit oder Diktatur* TC 00:56:24. Ein weiteres Argument, dass hier nicht die ‚Nation‘ als schützenswert erachtet wird.

³⁶³ Die Filme der SABZ wurden ja nicht an Dritte verliehen, sondern nur gewerkschafts- (SGB) und parteiintern (SPS).

³⁶⁴ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:55:16.

³⁶⁵ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:59:48.

³⁶⁶ *Freiheit oder Diktatur?* TC 00:59:59. Für das *Das Recht der Arbeit* wurde dieselbe Massenszene am Schluss wieder verwendet.

wird und Themen aus den Bereichen der Produktion und Reproduktion aussen vor bleiben. Ohne politische Rechte und über den staatsbürgerlichen Status ihrer Männer definiert, wurde den Frauen in dieser Inszenierung von Bedrohung und Verteidigung der Schweiz keine Rolle zugedacht. Mit dem nächsten Film wird nochmals verdeutlicht, dass Frauen auch in der Repräsentation der Produktionssphäre nur eine periphere Rolle spielen.

7.2 Zur 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft: *Die Schweiz der Arbeit* (1941)

Zum Entstehungskontext von *Die Schweiz der Arbeit* ist kaum etwas bekannt.³⁶⁷ Den *Filmmachrichten* im Sommer 1941 ist zu entnehmen, dass er rechtzeitig auf den 1. August 1941 fertiggestellt worden sei.³⁶⁸ Weder „die grosse Geschichte unseres Landes“ noch die „freiheitliche und demokratische Schweiz“ würden gezeigt, sondern er lasse eine Folge „gutgesehener interessanter Arbeitsbilder vor uns vorbeiziehen“, so die *Filmmachrichten* weiter. Zum Film würde ein Kurzreferat geliefert, so dass die Wirkung des Films „noch vertieft“ würde, dessen Ziel es sei darzustellen, „dass schweizerischer Wohlstand nur das Werk tüchtiger, friedlicher Arbeit“ sei. Deshalb dürfe „der Arbeiter Anerkennung und einen gerechtern Anteil am Ertrag der Wirtschaft“ verlangen. Leider fehlt dieses Begleitreferat, welches vielleicht noch Konkretisierungen über die Beteiligungsformen enthalten hätte. Diese Annahme liegt zumindest nahe, denn der Film eigene sich „unter der Verwendung der vorhandenen Vortragsdisposition sehr gut für die gewerkschaftliche Propaganda“, ist im Winter 1942 zu lesen.³⁶⁹

Der Film entwickelt spezifische Qualitäten in der Verschmelzung von ländlich-agrarischer und urban-industrialisierter Schweiz und steht damit in der Tradition eines Bestrebens, für welches beispielsweise die Zeitung *Die Nation* oder die Richtlinienbewegung stehen, und zwar den Graben zwischen Bauerntum und Arbeiterschaft zuzuschütten.³⁷⁰ Die Bildsprache schlägt eine Brücke zwischen der als „naturnah“ bezeichneten Arbeitswelt „unserer Bauern“ und der industriellen Erwerbsarbeit des städtischen Proletariats.³⁷¹ Mit der Präsentation synchroner zeitgenössischer Arbeitsbilder, von der ruralen Feldarbeit bis zur urbanen Schwerindustrie, impliziert der Film auch einen diachronen Abriss der schweizerischen Industrialisierung. Dabei fokussiert er auf die technischen Möglichkeiten und die spezifisch schweizerischen Höchstleistungen (Kraftwerk- und Eisenbahnbau, Uhrenindustrie). Dies mündet in einem Schweizbild, das auf dem Ethos des Ar-

³⁶⁷ *Die Schweiz der Arbeit*. Schweiz 1941. Regie: unbekannt. Produktion: SABZ/ SGB. Stummfilm Deutsch, Französisch. Dauer: 00:19:01. BAR-Signatur BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC: 00:17:40-00:36:39. Beiliegende DVD: Kapitel 4.

³⁶⁸ *FN*, Nr. 21, Juli 1941, S. 5.

³⁶⁹ *FN*, Nr. 23, 1. Januar 1941, S. 3.

³⁷⁰ Vgl. MORANDI *Krise und Verständigung*, S. 48-52.

³⁷¹ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:17:56.

beitsfleisses und den hoch technisierten Produktionsbedingungen aufbaut. Zugleich wird - es herrscht Krieg und ein naher Frieden ist 1941 nicht abzusehen - damit das Bild eines Landes entworfen, das, auf sich alleine gestellt, sich mit allem Lebensnotwendigen versorgen kann. Dabei spielt die Betonung wirtschaftlicher und technischer Potenz eine zentrale Rolle.

Nach den eingangs gezeigten Bildern von Viehwirtschaft und Bauernmarkt werden mit den gestiegenen Bodenpreisen³⁷² und den verbesserten Anbautechniken³⁷³ erste Brücken zur Moderne geschlagen. Mit den Hinweisen auf die „genossenschaftliche Selbsthilfe“ und die „staatliche Unterstützung“ des Bauernstandes werden später für die Arbeiterschaft vorgebrachte Rechte (wie die Selbstorganisation) und Forderungen (etwa Sozialversicherungen) assoziativ vorweggenommen und als anderweitig schon bestehende und legitime Praxis deklariert.³⁷⁴

Mit dem Erwähnen der historischen Landflucht der ruralen Bevölkerung in die „Industriegebiete der Städte“, wird implizit eine verwandtschaftliche Nähe zwischen Bevölkerungsgruppen konstruiert, die in sehr unterschiedlichen sozialen und wirtschaftlichen Bereichen zu Hause sind. Die Bildsprache vollzieht den Übergang mit der Darstellung der rural lokalisierten Rohstoffgewinnung (Holzfällen, Steinbruch) über die Materialverarbeitung in Gewerbe und Industrie bis hin zur Verwendung der Baumaterialien auf einer städtischen Grossbaustelle.³⁷⁵ Das städtische Proletariat wird mit dieser konsekutiv-kausalen Darstellungsweise als Abkömmling des schweizerischen Bauerntums dargestellt.³⁷⁶

Zentrales Darstellungselement der Verbindung von Natur und Technik sowie Stadt und Land ist die Stromgewinnung aus Wasserkraft. Mit dem Entwickeln der filmischen Erzählung, von den alpinen Stauseebauten über die Transformatorenwerke in den Tälern, über die Stromleitungen in das urbane Flachland, wird eine topographische Verdichtung zwischen Bergen und Städten inszeniert. Die Städte hängen sinnbildlich an dieser Lebensader, so heisst es: „Die Ausnützung unserer reichen Wasserkräfte brachte neue Arbeitsmöglichkeiten, sie gibt unserer Industrie billige Betriebskraft, den Haushaltungen Licht und Wärme.“³⁷⁷ Direkt gehen die Bilder von der Stromversorgung zu einem weiteren technischen Nationalsymbol über, der (elektrischen) Eisenbahn.³⁷⁸ Ihrer binnenländischen Transportleistung wird die internationale des Basler Rheinhafens zur Seite gestellt. Damit ist historisch das Transportnetz als Bedingung für die Industrialisierung benannt, das Narrativ des Filmes seinerseits in der urbanen Erwerbswelt angelangt. Ein Superlativ bringt

³⁷² *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:20:16.

³⁷³ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:21:33.

³⁷⁴ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:21:00.

³⁷⁵ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:23:24.

³⁷⁶ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:23:54.

³⁷⁷ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:25:14.

³⁷⁸ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:25:13.

die Darstellungsabsicht auf den Punkt: „Aus einem Volk der Bauern und Hirten wurde das industriellste der Erde.“³⁷⁹ Rohstoffarm und ohne Meerzugang, hat „UNSER LAND“ dennoch eine „hochentwickelte Wirtschaft“, was das Geheimnis „tüchtiger friedlicher ARBEIT [sic]“ sei.³⁸⁰ Diese enge Anbindung der (Erwerbs-) Arbeit an das nationale Kollektiv (ausländische Arbeitskräfte werden mit keinem Wort erwähnt) dient der Legitimation von Ansprüchen. Es sind Appelle an eine national begründete Solidarität, die trotz Klassensegregation verwirklicht werden soll. Da der „schweizerische Wohlstand nur das Werk tüchtiger Arbeit“ sei, „darf auch der Arbeiter Anerkennung verlangen und einen gerechten Anteil am Ertrag der Wirtschaft [sic].“³⁸¹ Hier wird deutlich, wie die Betonung nationaler Leistung stark von einem gewerkschaftlichen Selbstbezug mitgetragen wird. Wie schon im vorangegangenen Film, ist der nationale Diskurs nicht selbstgenügsam. Zwar stets gegenwärtig, nicht zuletzt aufgrund des Filmtitels, steht er jedoch im Horizont einer Erwartungshaltung der organisierten Arbeiterschaft. Wobei einzig Verbesserungen der wirtschaftlichen Situation der Arbeiter explizit zu Wort gebracht werden (der „gerechte Anteil“). Konkrete politische Forderungen, etwa eine Regierungsbeteiligung oder eine Reform der Wirtschaftspolitik, wie sie 1943 in einer SGB/ SPS-Initiative gefordert wurde,³⁸² werden nicht formuliert. Vom Rekurs auf die Projektionsfläche ‚Bauern‘ abgesehen, bleiben gerade auch historisch-mythische Bezüge zur Nation aus, wie auch auch für *Freiheit oder Diktatur?* festgestellt wurde.³⁸³ Zur Geschlechterordnung lässt sich feststellen, dass die Marginalisierung der Frauen anhält. *Die Schweiz der Arbeit* wurde 1941 produziert, also zu einem Zeitpunkt, in dem die nicht häusliche Arbeitstätigkeit der Frauen aufgrund der Mobilmachung markant angestiegen war.³⁸⁴ Dieser Anstieg ist in den offiziellen Statistiken nicht wiedergegeben. Frauen galten als ‚Ersatz‘ für Männer im Wehrdienst, die öffentliche Rhetorik definierte sie als ‚„Hilfe‘ und nicht als ‚Arbeit‘“.³⁸⁵ Obwohl sie also stark ‚ausser Haus‘ präsent waren, sind sie dort kein vertrautes und erwünschtes Bild. Auch in diesem Film wird der Bereich der Produktion von Männern repräsentiert. Im folgenden Kapitel wird deutlich, dass dieser Nicht-Repräsentation im öffentlichen zunehmend eine

³⁷⁹ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:27:31.

³⁸⁰ *Die Schweiz der Arbeit* TC 00:32:41.

³⁸¹ *Nachtrag zum Filmverzeichnis* [vermutlich um 1941], BAR J 2.237, 2005/24, 264.21 *Filmverzeichnisse 1933-1946*. Vgl. auch den ZT „Die Arbeit qualifizierter Techniker, Arbeiter, Angestellter schuf und erhält Wirtschaft und Wohlstand (TC 00:00:29:54).

³⁸² Die Initiative *Wirtschaftsreform und Rechte der Arbeit* wurde im September 1943 eingereicht und mit fast 60% Nein-Stimmen am 18. Mai 1947 verworfen.

³⁸³ Zur Rolle der Bauern für das nationale Selbstbild der Schweiz den Beitrag von Werner BAUMANN: *Von der Krise zur Konkordanz – Die Rolle der Bauern*, in: GUEX *Krisen und Stabilisierung*, S. 97-113; zur Rolle der Bauern als Verkörperung der ‚freien Schweizer‘ v. a. 110-111.

³⁸⁴ Siehe dazu die Ausführungen im Kapitel *Arbeitsmarktregulierung im Krieg* von: STUDER *Neue Grenzziehungen*, S. 101-103.

³⁸⁵ Siehe dazu: WECKER *Es war nicht Krieg!*, v. a. ihr Kapitel *Frauenarbeit: Ein Sonderfall Schweiz?*, S. 33-40.

Zuordnung zur häuslichen Sphäre folgt, wie schon anhand von *Die schweizerischen Gewerkschaften* aufgezeigt wurde.

7.3 Von der Barmherzigkeit zum soldatischen Kraftakt - Zwei AHV-Propagandafilme

Diese beiden Filme stehen in einer besonderen Konstellation zueinander und zum hier untersuchten Quellenkorpus. Zum einen verbindet sie die Thematik der Alters- und Hinterbliebenenversicherung (AHV), zum anderen stehen sie je am Anfang und am Ende des untersuchten Zeitraums: Während *Ein soziales Hilfswerk* für die AHV-Vorlage 1931 nie zur Vorführung kam und als unbefriedigend beurteilt wurde,³⁸⁶ ist *En avant et du courage* von 1947 ein professionell produzierter Propagandafilm für eine Kampagne, die die AHV zum Abstimmungssieg begleitete.³⁸⁷ Ihre zeitliche Situierung an den Rändern der Untersuchung sie zu einem idealen Reflexionshintergrund, um in diesem letzten Analysekapitel den Veränderungen und Kontinuitäten der Diskurse nachzugehen.

7.3.1 *Ein soziales Hilfswerk* (1931)

Das Aktionskomitee war mit der formalen Umsetzung von *Ein soziales Hilfswerk* höchst unzufrieden, so dass eine Verwendung im Abstimmungskampf verzichtet wurde.³⁸⁸ Aber auch wenn die ‚handwerkliche‘ Umsetzung mangelhaft war, nach diskursiven Strängen kann dennoch ge-

³⁸⁶ *Ein Soziales Hilfswerk*. Schweiz 1931. Regie/ Produktion: August KERN. Produktion: Genossenschaft Filmdienst Bern (GEFI) des Schweizer Schul- und Volkskinos (SSVK); [Comité d'action du mouvement ouvrier; SABZ]. Stummfilm Deutsch. Dauer: 00:23:21. BAR-Signatur: J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC 01:21:10-01:44:31. Beiliegende DVD: Kapitel 5. Einen kurzen Abriss zur Vorgeschichte der AHV seit 1919, auch zur Abstimmung über die „Lex Schulthess“ 1931, bietet: BINSWANGER *Geschichte der AHV*, S. 17-21. Die missglückte Filmproduktion kann durchaus symptomatisch für das Scheitern der Vorlage am 6.12.1931 gesehen werden.

³⁸⁷ *En avant et du courage (Lasst uns tapfer beginnen)*. Schweiz 1947. Regie: Adolf FORTER. Unter Mitarbeit von: Hans ZICKENDRAHT; Victor COHEN. Produktion: Gloria Film; Gewerkschaftliches Aktionskomitee Pro AHV. Tonfilm Französisch. Dauer: 00:13:02. BAR-Signatur: J 2.237, 2005/74, Bd. 48, TC 01:35:36-01:48:38. Beiliegende DVD: Kapitel 6. Eventuell haben ZICKENDRAHT und COHEN das Buch geschrieben, zumindest befindet sich das Drehbuch in COHENS Nachlass, siehe Fussnote 406.

³⁸⁸ Die Produktion von *Ein soziales Hilfswerk* erfolgte unter grossem Zeitdruck. Mitte Oktober liefen die konkreten Vorbereitungen für die Kampagne erst an (SGB G 258/ 3 *Kampagne für die Einführung der Altersversicherung 1931. SGB Dokumentation 1931*). Die Kritikpunkte des Aktionskomitees sind nachvollziehbar. Der erste Teil habe „keinerlei Beziehung zur Sozialversicherung“, der zweite Teil alleine wurde als zu kurz beurteilt und lasse „eine einheitliche Handlung vermissen“. (*Protokoll des Aktionskomitees der Arbeiterschaft* vom 2. Nov. 1931, SGB G 258/3). Der erste Teil von *Ein Soziales Hilfswerk* (bis TC 1:32:03) ist in der Tat aus Versatzstücken von Spielfilm zusammengesetzt. Ein Budgetposten der Abstimmungskampagne lautet „Anschaffung gebrauchter Filme: Fr. 3780.-“, gesamthaft beliefen sich die Kosten auf Fr. 8992.45. Die daraus konstruierte Filmerzählung ist inkohärent, das Zusammenspiel von Verbal- und Bildsprache kaum aufeinander abgestimmt. Unterschiedlich gestaltete Zwischentitel deuten auf das eklektische Produktionsverfahren hin. Narrativ und formal befremdlich ist auch die Gegenüberstellung eines 80jährigen „Jünglings“ und eines krank und müde wirkenden Greises (Erste Szene, ab TC 01:22:24). Zum Abschluss der Szene begutachtet die Kamera die Zähne der beiden, wohl um deren unterschiedlichen Gesundheitszustand noch ‚eindrücklicher‘ zu dokumentieren. Dies wirkt (zumindest heute) als eine äusserst entwürdigende Inszenierung. Als weiteres formales Manko wären die am Schluss des Filmes eingeblendeten Tabellen und Trickdarstellungen zu erwähnen (bspw. TC 01:41:22), welche filmisch nicht überzeugen (kleine Schrift, unübersichtliche Grafik und detaillierte Berechnungen auf kleinem Raum).

fragt werden. Vor allem der zweite Teil des Films steht ästhetisch den Abstimmungsplakaten und Flugblättern nahe, so dass er nicht im vollkommenen Luft- bzw. Diskursleeren Raum steht.³⁸⁹

Das zentrale Konzept des Filmes ist das Evozieren von Mitleid mit Alten, Witwen und Waisen. Mitleid (*compassion*) zu evozieren, so Ed TAN, funktioniert im Film, wenn die Leinwandfigur gegenüber dem/ der ZuschauerIn inferior sei.³⁹⁰ Alte Menschen, physisch gebrechlich und im Armenhaus untergebracht, trauernde Witwen und Waisen im Waisenhaus sind Menschen, die jeweils nicht (mehr) Teil zentraler sinnstiftender Kollektive und Tätigkeiten – wie der Familie oder des Produktionsprozesses – sind. Sie bieten sich demnach besonders für die filmische Inszenierung an. Die zahlreichen Kameraeinstellungen in Nah- oder Grossaufnahmen erzeugen eine sehr ‚persönliche‘ Nähe zu den Gefilmten. Die zahlreichen Bilder etwa von Gesichtern und Händen alter Menschen bringen das physische Altern überlebensgross in den Bildausschnitt.³⁹¹ ‚Überlebensgross‘ im doppelten Wortsinn: die optisch vergrösserte Ansicht des Alters *und* sein Festgehalten-Sein auf Film (über die individuelle Lebensdauer hinaus) vergegenwärtigen die Endlichkeit jedes Menschen intensiv und wirken empathisch. Das Motiv des Mitleids wird zudem stark christlich aufgeladen und damit der religiösen Barmherzigkeit nahegerückt. Die im Film regelmässig eingeblendete Symbolik für das „soziale Hilfswerk“ ist ein Anker,³⁹² dessen obere Form stark an ein Kreuz erinnert. Im ersten Teil des Filmes wird zudem unvermittelt eine Stickerrei eines Kreuzes eingeblendet,³⁹³ und eine kirchliche Taufszene beschliesst ebendiesen ersten, sehr inkohärenten Teil des Filmes.³⁹⁴ Diese Symbolik gehört einem eigenen diskursiven Feld, der Religion, an. Diese bringt den ganzen Korrelationsraum religiöser Emotionen und Handlungsmuster mit sich, auf den hier aus Platzgründen nicht näher eingegangen werden kann. Eines der Bestandteile dieses Korrelationsraums ist aber auch die ‚Schweiz‘ als christlich verfasster Staat.³⁹⁵

³⁸⁹ Vgl. ROTZLER/ WOBMANN *Politische und soziale Plakate*, S. 16-20. Und die Flugblätter: Archiv SGB 1915 11-19 Alters- und Hinterbliebenenversicherung. Abstimmung vom 6. Dez. 1931. Referenten Dispositionen und Flugblätter + Material der Gegner 1931. Zweiter Teil des Filmes: *Ein Soziales Hilfswerk* ab TC 01:32:04. Festgemacht an den Kriterien: a) Abschluss der Reihe von Spielfilmausschnitte, b) eigene, einheitliche ZT.

³⁹⁰ Dadurch werde eine emotionale Disposition geschaffen: „The action tendency involves an inclination to protect, to help, and to console. The viewer is prepared to give.“ TAN, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film – Film as an Emotion Machine*. Mahwah (NJ) 1996, S. 179.

³⁹¹ Auch die Flugblätter und die Plakate zeigen oft Gesichter alter Menschen.

³⁹² Wohl den ‚Rettungsanker‘ symbolisierend.

³⁹³ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:28:52.

³⁹⁴ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:31:44.

³⁹⁵ Die sich ja auch in ihrer Verfassungspräambel auf die christliche Religion beruft: „Im Namen Gottes des Allmächtigen!“ Nach heftigen Diskussionen in den 1990er Jahren auch in der heutigen, revidierten Verfassung so zu lesen. Online unter: <http://www.admin.ch/ch/d/sr/101/ani1.html> [besucht am 7.6.2005]. Zudem trägt die Schweiz im Staatswappen eine ikonographische Ableitung des christlichen Kreuzes (vgl. KOPP, Peter F.: *Schweizerkreuz*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, auf: <http://www.dhs.ch/externe/protect/textes/d/D10104.html>). In dem Kontext ergibt sich ebenfalls eine religiöse Interpretation für die Ikonographie der Sonne hinter jenem Anker (TC, die Assoziation vom ‚Licht der Hoffnung‘ weckt. Zur Licht-Metaphorik siehe den Artikel *Vom Licht der Herrlichkeit: Zur Lichtmetaphorik in der jüdisch-christlichen Überlieferung* von Rainer KAMPLING im Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin online: <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2003/09.html> [besucht am 24.7.2005].

Abgesehen von diesem religiösen Element fällt jedoch auf, dass keine kollektive Solidarität angesprochen wird. Nationale Rekurse kommen in der Bildsprache nur zweimal vor. Zum einen in der Titeleinblendung, wo ein Schweizerkreuz und das Anker-Kreuz-Symbol übereinandergeblendet sind. Und nochmals als eingeblendete Trickgrafik des Territoriums, in einer Sequenz, in welcher der Reichtum des Landes thematisiert wird.³⁹⁶ Diese zielt eher auf die kritische Illustration des finanziellen Vermögens des Landes denn auf das Ansprechen nationaler Identifikation ab.³⁹⁷ Den Kontext bilden nämlich die Wege, auf denen Betroffene zu der benötigten Hilfe kommen: durch private Wohltätigkeit und dazu „verurteilt, [...] ihren Angehörigen zur Last zu fallen“.³⁹⁸ Diese individuellen Nöte werden mit dem nationalen Reichtum korreliert. Indirekt werden damit die persönlichen Vorteile und die zu erhoffende Entlastungen angesprochen. Dies etwa über die Darstellung eines älteren Paares, das sich an den bereits dicht gedrängten Esstisch einer Grossfamilie setzt. Durch die Einführung der AHV würden die Grosseltern ein eigenständiges Leben führen können und die Familie nicht mehr belasten, dies die Botschaft der Sequenz.³⁹⁹

So wurde also einerseits implizit an die persönlichen Vorteile erinnert, andererseits explizit an das Mitleid und die Barmherzigkeit der Stimmbürger mit ihren älteren MitbürgerInnen appelliert. Dass die Abhängigkeit von Almosen und Wohlwollen der Bedürftigen durch einen Rechtsanspruch auf Unterstützung ersetzt werden sollte, kommt nicht zur Sprache. Ebenso wenig finden sich im Film Hinweise auf einen Solidaritätsgedanken, der in einer Kollektivvorstellung von ‚Nation‘ oder ‚Volk‘ begründet läge.

Die gestalterischen Mängel des Filmes und die narrative Inkohärenz bringen es mit sich, dass keine gesicherten Aussagen darüber gemacht werden können, was die Sphärenzuweisung der Geschlechter sein könnte. Genauso wenig kann gesagt werden, ob hinter der Darstellungsweise generell Intention steckte bzw. inwiefern das vorgefundene und verwertbare Filmmaterial über die Darstellungsstrategie mitentschied. Es ist immerhin anzunehmen, dass *Ein soziales Hilfswerk* zwar kontingent entstand, doch nicht Beliebiges zeigt. Erstens ist auch das kontingent zusammengekauft Filmmaterial, das vor allem für den ersten Teil verwendet wurde, von Diskursen geprägt⁴⁰⁰ Zweitens haben die Produzenten die Inszenierung trotz allem zusammengestellt und

³⁹⁶ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:34:24. Die, am Schluss des Filmes eingeblendeten, schematischen Höhenzüge mit der Sonne dahinter (TC 01:42:07) könnten die Alpen repräsentieren, doch weist nichts im Kontext auf dieses Nationalsymbol hin.

³⁹⁷ Die Szene mit der Menschenansammlung mit Musikkapelle und einer Ansprache ist nicht klar zu deuten. Eine Erstaugustfeier ist denkbar, aber es fehlen nationale Symbole wie Schweizerfahnen. Siehe: *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:42:48.

³⁹⁸ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:35:30.

³⁹⁹ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:35:30.

⁴⁰⁰ Allerdings sind hier kulturelle Unterschiede zu beachten. Es ist nicht nicht zu erwarten, dass beispielsweise ein US-amerikanischer, ein russischer und ein deutscher Film identisch ausgeprägte Diskurse produzieren.

haben wohl zumindest versucht, eine Kohärenz herzustellen. Beispielsweise sind die Rollen der Frauen für das emotionale Evidenzmoment so zentral wie ambivalent. So verkörpert eine Schauspielerin die herzlose reiche Bourgeoise, die einem armen, alten Mann das letzte Geld für die Miete abknöpft, während sie am üppig befrachteten Tisch speist;⁴⁰¹ (junge) Frauen repräsentieren auch die übermütige und sorglose Jugend.⁴⁰² Witwen und insbesondere verwitwete Mütter sind wiederum ein weiblicher Leidensstereotyp, der für eine ganze Aneinanderreihung von entsprechenden Sequenzen im ersten Teil verwendet wird.⁴⁰³ Frauen können aber auch wohlütig sein, so wenn sie sich eines Waisenkindes annehmen (was auf die ‚Mütterlichkeit‘ der Frau rekurriert).⁴⁰⁴ Übers Ganze besehen ist ihre Darstellung ambivalenter als jene der Männer. Sie repräsentieren ‚Opfer‘ und ‚Täterinnen‘ zugleich, während Männer als notleidende Greise oder aber als Wohltäter inszeniert werden.⁴⁰⁵ Doch die formalen Probleme bringen schlussendlich auch interpretatorische mit sich, so dass mir lediglich die Mitleids-Strategie als gesichert erscheint, der Film aber ansonsten diffus ist.

7.3.2 *En avant et du courage* (1947)

En avant et du courage, von der Gloria-Film AG produziert, ist von seiner formalen Qualität her kaum mit *Ein soziales Hilfswerk* vergleichbar. Die beiden Filme spiegeln das unterschiedliche professionelle (und auch finanzielle) Niveau der SABZ-Filmarbeit wieder.⁴⁰⁶ Den unbeholfenen

⁴⁰¹ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:23:45.

⁴⁰² *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:25:20.

⁴⁰³ *Ein Soziales Hilfswerk* TC 01:27:30; TC 01:29:17; TC 01:29:53, in dieser Szene wird indirekt auf eine arme, alte Frau referiert. Im Bild sind eine wohlütige junge Frau und ihr Ehemann oder Vater zu sehen; TC 01:30:54; TC 01:31:11, hier scheint ein (Halb-) Waisenkind das Thema zu sein, doch ist das Verständnis ohne Kenntnis des Spielfilms, dem die Einstellungen entnommen wurden, schwierig.

Karin HAUSEN hat in *Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben* anhand von Lexikonartikeln dargelegt, welche dichotomen Attribuierungen der Geschlechter im 19. Jahrhundert erfolgten. Diese von ihr dargestellten Zuschreibungen haben bis heute eine nachhaltige Wirkung als Geschlechterstereotypen. Bspw.: Männer sind aktiv, handelnd, stark, nach aussen gekehrt (Öffentlichkeit); Frauen hingegen passiv, erdulnd, schwach und nach innen gerichtet (Haus und Familie). Siehe in: CONZE, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart 1977, S. 363-293. Spezifisch den schweizerischen Kontext untersucht: JORIS/ WITZIG *Frauengeschichte(n)*, siehe vor allem die Einleitung mit ihren Ausführungen zur Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau und zu den Geschlechtscharaktere als Folge der arbeitsweltlichen Segregation.

⁴⁰⁴ *Ein soziales Hilfswerk* TC 01:29:53. Im Kontext der oben erwähnten Taufszene.

⁴⁰⁵ Z.B. jener wohlütige ältere Mann, der seiner Tochter Geld gibt, weil sie aus Mitleid einer alten Dame helfen möchte (Vgl. *Ein soziales Hilfswerk* TC 01:30:54). Wieder ist eine Interpretation von Spielfilmausschnitten hier nicht einfach und zu einem guten Teil sehr spekulativ. Die Filmsprache lässt in der Tat an Klarheit zu wünschen übrig.

⁴⁰⁶ Der Film ist im BAR auf französisch zugänglich. Meine Ausführungen beziehen sich, wenn nicht anders deklariert, auf diese Version. Im Anhang findet sich zur Verständnishilfe das vollständige Transkript des deutschen Drehbuches aus dem Nachlass von Victor N. COHEN (Sozarch Ar 141.10.1: *Nachlass Victor N. Cohen (1910-1975): Pro AHV 1947, Bd. 1*). COHEN war SP-Mitglied und Werbefachmann. Ende der 40er Jahre betreute er verschiedene Abstimmungskampagnen für die schweizerische ArbeiterInnen-Bewegung, u.a. die Kampagne „Pro AHV“ für das gewerkschaftliche Aktionskomitee. Vgl.: <http://www.sozialarchiv.ch/Aktuell/01Cohen.html>. Die Kosten für den „Propaganda-Film und Vorfürhdienst“ beliefen sich in der *provisorischen Abrechnung über die Abstimmungskam-*

Versatzstücken von 1931 steht sechzehn Jahre später eine durchdachte Filmsprache gegenüber. Das Repertoire des nationalen Bildarchivs und seiner Kollektivsymbole spielen nun eine tragende Rolle. Zentral sind die Rekurse auf die Kriegsjahre und auf ein mythisches Geschichtsbild, beispielsweise auf Rütlichschwur und Bundesbrief. Der Film inszeniert eine solidarische Nation – eine Schicksalsgemeinschaft, im Zusammenhalt gestärkt aus den Kriegsjahren hervorgegangen –, die einen weiteren solidarischen und notwendigen Kraftakt ausüben soll: die Einführung der AHV.⁴⁰⁷ Die erste Sequenz des Filmes beginnt mit Kriegsbildern (Kanonen, stürmende Infanterie, Explosionen). Damit ist der Bezug des ganzen Filmes auf die unmittelbare Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges als dem roten Faden für Argumentation und Evidenzproduktion gegeben. Die militärische Lohn- und Verdienstersatzordnung (LVEO) für Wehrmänner stand Modell für die AHV und wird in *En avant et du courage* auch explizit als Vorbild genannt und als starkes Argument angeführt. Die Kampagne stützte sich generell stark darauf ab. So heisst es in einem Flugblatt des Komitees *Pro AHV*:

„Es bleibt für uns Arbeitnehmer bei 2% [des Lohnes]. Bisher haben wir sie für den Wehrmannschutz bezahlt. [...] Vom 1. Januar 1948 an werden diese gleichen zwei Prozent unserer eigenen Alters- und Hinterlassenen-Versicherung gutgeschrieben [...].“⁴⁰⁸

Im Geiste des „freundeidgenössischen Beistandes“ führe ein: „[...] gerader Weg [vom Wehrmannschutz] zur Alters- und Hinterlassenenversicherung“, so in einem Cliché-Text des Pro AHV Komitees zu lesen.⁴⁰⁹

Die LVEO sicherte die ökonomische und soziale Position des ‚Wehrmanns‘: „Lohnfortzahlung während des Militärdienstes, Arbeitsplatzsicherung für die Wehrmänner, Rückbindung der weiblichen Erwerbsarbeit bei gleichzeitiger pronatalistischer Politik und sozialpolitischer Friedenssicherung“, dies die zahl- und folgenreichen Ziele, die Regula STÄMPFLI für die LVEO aufzählt.⁴¹⁰

pagne vom 24. Juli 1947 auf Fr. 51'385.50. In einem Schreiben vom 16. Juli 1947 an Robert Bratschi teilt Cohen mit, der Propagandafilm habe das Budget wesentlich überschritten: „Die riesige Nachfrage nach diesem Film bewog uns [...], ständig mehr und mehr Kopien in Zirkulation zu setzen. Die Mehrkosten für Kopien allein betragen rund Fr. 20'000.-.“ (SGB G 259/1). Die „Abnahme“ des Filmes – also die Übergabe des Filmes von der Gloria-Film AG an das gewerkschaftliche Aktionskomitee *Pro AHV* – erfolgte am 24. Mai 1947 im Zürcher Kino Urban. Premiere mit geladenen Gästen war am 28. Mai in Bern (*Pressedienst* ‚*PRO AHV*‘ vom 30. Mai 1947, SGB 258/7).

⁴⁰⁷ Vom Schweizerischen Lichtspiel-Verband mit dem Prädikat „staatspolitisch bedeutsam“ versehen, wurde das „kleine Meisterwerk“ von den meisten Kinos ohne Opposition ins Vorprogramm aufgenommen (*Pressedienst* ‚*PRO AHV*‘ vom 30. Mai 1947, SGB 258/7 sowie Schreiben an die Redaktoren vom 12. Juni 1947, SGB 259/1). Die Vertrauensleute wurden angehalten, keine Versammlung über die AHV durchzuführen, ohne den Film zu zeigen. Zugleich hatten sie die Aufgabe, „die Vorführung des Films in den Kinotheatern zu überwachen [...]“ (*DIE PROPAGANDA-AKTIO* ‚*PRO AHV*‘ – *Gedächtnis-Notiz für die kantonalen Aktionskomitees und Vertrauensleute*, Archiv SGB 259/1). Der Film war also ein zentraler Baustein der gesamten Propagandaaktion.

⁴⁰⁸ Flugblatt *An die Urnen – Arbeitendes Volk!*, Cliché Nr. 24, Archiv SGB 259/1.

⁴⁰⁹ Inseratstext Cliché Nr. 21, Archiv SGB 259/1.

⁴¹⁰ STÄMPFLI, Regula: *Von der Grenzbesetzung zum Aktivdienst. Geschlechterpolitische Lösungsmuster in der schweizerischen Sozialpolitik (1914-1945)*, in: GILOMEN *Von der Barmherzigkeit zur Sozialversicherung*, S. 373-386; Zitat S. 381f.

Auf ebendiese staatliche Versicherung wird gleich zu Beginn des Filmes Bezug genommen, die Existenz der Familien war dank der LVEO gewährleistet worden, denn, [...] *Nôtre solde n'y suffisait pas*.⁴¹¹ Der Rütlichwur als Symbol für die eidgenössische Solidarität wird in diesem Kontext mit Bildern einer Waage, die es ins Gleichgewicht zu bringen gilt, montiert.⁴¹² Obschon die Off-Stimme von Männern *und* Frauen spricht, die in der Armee Dienst taten, wird die Argumentation dennoch einseitig auf den Wehrersatz als ‚Schutz für die Familien‘ abgestützt, deren „soutien“/ „Ernährer“ Militärdienst zu leisten hatte. Entsprechend illustrieren Bilder von Frauen und Kindern diese Filmsequenz, sie repräsentieren die Daheimgebliebenen, sie waren die Schwachen und zu Beschützenden.

Der Bezug zur Nation und auf nationale Kollektivsymbole erfolgt redundant. Seien es ‚historische‘ Symbole (Landsgemeinde,⁴¹³ Wilhelm Tell.⁴¹⁴) die gezeigt werden, sei es die wehende Flagge im Prolog – über die „Mobilisation de guerre“ eingeblendet ist – oder seien es die direkt daran anschliessenden Bilder von Schweizer Soldaten.⁴¹⁵ Gerade der Rückgriff auf die jüngste Vergangenheit spricht den nationalen Zusammenhalt und die nationale Solidarität an, hier konnte an noch aktuelle oder wenigstens in guter Erinnerung stehende kollektive Erlebnisse und Diskurse angeknüpft werden. So werden auch die Grenzfluchten im Jahr 1940 thematisiert, als vor allem besser Begüterte aus den grenznahen Gebieten ins Landesinnere flohen: Männerhände klaben Geld, Frauenhände Schmuck, und schwer bepakte Automobile fahren in Kolonnen auf

⁴¹¹ *En avant et du courage*, TC 01:37:29. Auch bei TC 01:41:19 wird auf die „protection de la famille“ rekurriert. Mit dem ‚Familienschutz‘ bewegte sich die Wahlkämpfer in einem starken ideologischen zeitgenössischen Diskurs, dessen konkretes Auftauchen bereits auf das Ende der 1920er Jahre anzusiedeln ist: Ab 1929 wurden vermehrt politische Eingaben diskutiert, allen voran ein Postulat von Nationalrat Escher zur Förderung der Familienpolitik (1929). Zudem wurden seit den 1920er Jahren, ausgehend von der Westschweiz, regionale Familienschutzvereinigungen gegründet. Anfang der 1930er Jahre wurde von der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft, im Anschluss an eine Tagung zum ‚wirtschaftlichen Schutz der Familie‘ eine Familienschutzkommission gegründet. Weiter zeigen sich praktische Auswirkungen des Familienschutzdiskurses unter anderem in der Gründung der Organisation Pro Familia als Dachorganisation verschiedener schweizerischer Familienschutzverbände (1942) und der Familienschutz-Initiative (eingereicht 1942) der Katholisch-Konservativen Volkspartei. Das Komitee *Pro AHV* hat nicht nur im Film empathisch auf den Familienschutz-Aspekt der AHV-Vorlage hingewiesen, es finden sich auch wiederholt Klagen, dass dieser in Presse und Kampagnen zu wenig zur Sprache komme, ja „von gewissen konservativen Kreisen beharrlich übersehen, wenn nicht gar laut bestritten wird“ (*Pressedienst ‚PRO AHV‘*, Nr. 15 vom 17. April 1947; SGB 258/7). Zur schweizerischen Familienschutzpolitik siehe: GROSSENBACHER, Silvia: *Familienpolitik und Frauenfrage in der Schweiz*. Grösch 1987, 135ff.

⁴¹² *En avant et du courage* TC 01:37:38. Ausführlich zum „Erinnerungsort“ und „Nationalheiligtum“ Rütli siehe KREIS *Mythos Rütli*. Die Schwurszene ist dem monumentalen Sgraffito *Frei, und auf ewig frei* von Otto BAUMBERGER in der sogenannten Halle „Lebendiger Bund“ am Höhenweg der LA39 entnommen. Interessant ist, dass das Sgraffito auf der benachbarten Wand, neben den drei schwörenden Eidgenossen, eine zeitgenössische Familie zeigte, welche offenbar das Fortbestehen des Bundes im 20. Jahrhundert repräsentierte. Vgl. LA39 *Die Schweiz im Spiegel*, Bd. 1, S. 161.

⁴¹³ *En avant et du courage* TC 01:38:41.

⁴¹⁴ *En avant et du courage* TC 01:45:57. Wiederum begegnen wir einem Gemälde (*Wilhelm Tell*, 1897) von Ferdinand HODLER, siehe auch das Transkript des deutsche Drehbuchs zu *Vorwärts und nicht vergessen/ En avant et du courage* im Anhang.

⁴¹⁵ *En avant et du courage* TC 01:36:44.

Landstrassen, drängeln sich durch eine Radfahrerkompanie der Armee.⁴¹⁶ „Non“, ertönt die Off-Stimme, und HODLERS *Wilhelm Tell* blickt in abwehrender Pose die BetrachterInnen an. Nie mehr solle sich derartiger „Egoismus“ Geltung verschaffen können (und die AHV abgelehnt werden).⁴¹⁷ Der Solidaritäts-Appell funktioniert hier über die Vorstellung einer der Nation verpflichteten Tapferkeit und Standhaftigkeit, also über soldatische Tugenden.⁴¹⁸ Er instrumentalisiert aber zugleich den Sozialneid auf die begüterten Flüchtlinge. Die AHV-Kampagne war, wie erwähnt, generell von soldatischen-männlichen Werten geprägt. Auch das berühmte „Ja“-Plakat von Hans ERNI funktioniert, ganz unter Verzicht expliziter nationaler und militärischer Bildelemente, über die Darstellung von Entschlossenheit und Tapferkeit. Der Kopf eines streng vorwärts blickenden jungen Mannes (der „mutige“ Stimmbürger) steht dominant über einem alten liegenden Mann.⁴¹⁹ Die motivische Nähe zum Filmtitel *En avant et du courage* ist in der Tat evident.

Zur Überleitung in den letzten Teil werden Bilder unzufriedener und aufgebracht Menschenmassen gezeigt.⁴²⁰ Die Gleichgewichtswaage kommt aus dem Lot und stürzt ab, mangelnde soziale Gerechtigkeit birgt laut diesen Sequenzen die Gefahr, dass die revoltierende Masse durch ‚Führer‘ vom Schlage Hitlers oder Mussolinis instrumentalisiert werden könnte.⁴²¹ Unmittelbar danach bricht die Musik ab, das Bild blendet aus. Die Off-Stimme General GUIZANS setzt bei schwarzem Bild ein.⁴²² Nach einigen Sekunden blendet der Film in eine Militärparade auf, der General marschiert an den Soldaten vorbei, im Off ist weiter der Text zu hören:

⁴¹⁶ *En avant et du courage* TC 01:45:25. Patrick WEISSENBERGER hält für Basel fest: „Die Angst der Basler Bevölkerung erreichte ihren Höhepunkt in der Nacht vom 14. auf den 15. Mai 1940, als die Entscheidung fallen sollte, ob der deutsche Durchbruch [an der Westfront] gelingen werde. Zwischen 20'000-25'000 Personen verliessen Basel [...].“ Als aber viele Basler der Weisung Folge leisteten, sich vor Ausbruch der befürchteten Feindseligkeiten freiwillig zu evakuieren, „warf man ihnen ‚Fahnenflucht‘ und asoziales Verhalten vor.“ Dies auch, weil seit Monaten Ferienhäuser im ‚sicheren‘ Hinterland feilgeboten wurden, was sich aber nur begüterte Familien leisten können. Siehe: WEISSENBERGER, Patrick: *Die Evakuationsfrage in Basel*, in: GUTH, Nadia; HUNGER, Bettina: *Reduit Basel*. Basel 1989, S.19-23, Zitat S. 21.

⁴¹⁷ *En avant et du courage* TC 01:45:56.

⁴¹⁸ Der Filmtitel *En avant et du courage* kann gerade auch in diesem militärischen Kontext verstanden werden; die AHV als einem grossen Unterfangen, das Mut brauche, es in Angriff zu nehmen.

⁴¹⁹ Vergleiche beispielsweise die Kleinplakate im A4-Format in: Archiv SGB 259. Wahlweise, aber weniger bekannt, existierte auch eine Version des Hans ERNI-Plakates mit einer alten Frau. In diesem Cliché-Bogen finden sich auch Grossaufnahmen alter Menschen aus dem Film, beispielsweise der Frau aus der Schlusseinstellung (TC 01:24:14). Das Plakat ERNIS (SGB 258/7) sei ein „lebendiges Aufgebot“, das Gesicht des „gereiften jungen Mannes“ seien vom „befehlenden Willen beseelt, die Schwachen zu schützen und beizeiten der Not zu wehren“. Die militarisierte Metaphorik dieser Sprache ist sehr auffallend und bezeichnend für die gesamte Kampagne von *Pro AHV*. Bezeichnend auch, dass die kunstbetrachterische Besprechung des Plakates sich auf die Version mit dem alten Mann bezieht und nicht auf jenes der Frau. Die ästhetische Aufmerksamkeit ist auf das Soldatentum und das Alter in „würdiger Beschaulichkeit“ fokussiert. Diesem ‚virilen‘ Identifikationspotential kann die strickende alte Frau nichts entgegensetzen, in einer sozialen Ordnung männlicher Kampagnenmacher und Stimmberechtigter.

⁴²⁰ Wahrscheinlich aus Spielfilmen.

⁴²¹ *En avant et du courage* TC 01:46:53. Eine langsam anschwellende und chromatisch ansteigende Streichermelodie suggerieren akkustisch die Spannung, um im Moment des „cri de détresse“ (TC 01:47:08) mit schnellen Kaskadenläufen dem sozialen Aufruhr Ausdruck zu verleihen.

⁴²² Laut Drehbuch ist es der General persönlich, der den Text spricht.

„La Suisse est née d’un besoin de sécurité collective. La nécessité de s’aider les un les autres. Il importe aujourd’hui de maintenir cet esprit de solidarité, qui lie les uns aux autres, tout les citoyens d’un pays libre, grands et petits, jeunes et vieux. Et cela n’est pas autre chose que penser suisse, c’est à dire de ne pas oublier les soucis des autres, agir suisse c’est à dire pratiquer l’entre aide, vivre suisse, c’est à dire vivre pour notre grande communauté helvétique.“⁴²³

Bei den Worten „Et cela n’est pas autre chose...“ blendet der Film von Aufnahmen dem General am Strassenrand zujubelnder Menschen zu schwarzem Bildschirm zurück. Bei „ne pas oublier les soucis des autres“ wird der eidgenössische Bundesbrief von 1291 eingeblendet, dazu wird anschwellende, feierliche Musik eingespielt.⁴²⁴ Anschliessend wird zur schon bekannten *Einmütigkeit* HODLERS und von dort zu Höhenfeuern übergeblendet.⁴²⁵ Die beiden Schlussbilder ruhen jeweils in (ganz)grosser Kameraeinstellung für einige Sekunden auf den Händen und dem Gesicht einer alten Frau.⁴²⁶ Unter pathetischen Schlussakkorden endet der Film.

Gerade diese letzte Einstellung zeigt, dass auch dieser Film auf das Mittel des Evozierens von Mitleid zurückgreift. Schon zuvor ist dies der Fall. So ist im ersten Teil des Filmes, wo Geldspenden dargestellt werden. Die Bildsprache der spendenden Händen wird mit dem Hintergrund von Plakatmotiven der Sammelaktion „Für das Alter“ aus den Jahren 1945 und 1946 komponiert. Sie zeigen alte Menschen, besonders einprägsam die Zeichnung des Gesichtes einer alten Frau.⁴²⁷ Die ‚intime‘ Personenabbildung zielt wie schon im Film von 1931 auf eine individualisierte Rezeption ab. Grossaufnahmen von Gesichtern alter Menschen vergegenwärtigen den BetrachterInnen, genau wie in *Ein soziales Hilfswerk*, das Alter.⁴²⁸ Doch ist ‚Mitleid‘ hier nur ein Evidenzmittel unter anderen, so wird in *En avant et du courage* Mitleid eng mit dem nationalen Bild- und Diskursarchiv verwoben, so dass das Bild einer solidarischen Nation entsteht. Die Argumentation stützt sich auf bestehende Einrichtungen des Staates ab (die ELVO) und auf eine Inszenierung der Schweiz als solidarischem Urbund. Die modernen staatlichen Versicherungen werden als „renouvement du serrement du Rütli“ dargestellt. Mit diesem Korrelationsraum historischer Bezugnahme wird zum ‚Verräter‘ am nationalen Kollektiv, wer gegen die AHV-Vorlage stimmt. Für diesen landesweit und öffentlich vorgeführten Propagandafilm wurde somit redundant auf ein

⁴²³ *En avant et du courage* TC 01:47:26. Ein Transkript der Rede des Generals in der deutschen Fassung findet sich im Anhang.

⁴²⁴ *En avant et du courage* TC 01:47:45.

⁴²⁵ *En avant et du courage* TC 01:48:05. Höhenfeuer sind das Symbol des schweizerischen Nationalfeiertages, dem 1. August.

⁴²⁶ *En avant et du courage* TC 01:48 :14. Das Verwenden einer alten Frau verweist auf die bereits erwähnten weiblichen Opfer- und Leidensstereotypen.

⁴²⁷ *En avant et du courage* bei TC 01:39:49: *Pour la vieillesse*, Lithographie von Ernst KELLER, 1946. Bei TC 01:39:52: *Für das Alter*: Lithographie von Hans FALK, 1945. Vgl. ROTZLER/ WOBMANN *Politische und soziale Plakate*, S. 90.

⁴²⁸ Das Gesicht eines alten Mannes bei TC 01:38:58 und einer alten Frau in der Schlusseinstellung entsprechen den auch für die Presse- und Plakatkampagne verwendeten Photographien. Vgl. Archiv SGB 259.

klassenübergreifendes Evidenzmoment zurückgegriffen: die Nation. Es manifestiert sich in konzentrierter Form eine Aneignung nationaler Diskurse seitens des gewerkschaftlichen Aktionskomitees, wo selbst das zentrale sozialdemokratische Schlagwort, oder besser die Handlungsmaxime⁴²⁹ der ‚Solidarität‘ fundamental vom nationalen Prinzip ihrer Begründung durchdrungen ist. Die Klasse als Bezugsgrösse ist praktisch nicht vorhanden. Die wenigen Arbeitsbilder – in den anderen Filmen durchwegs als Inszenierungsmittel der ArbeiterInnen-Klasse verwendet – kommen hier etwa im Vorfeld der notbedrängten, arbeitslosen und bedrohlich revolutionär anmutenden Menschenmasse zur Anwendung. Diese Kontextualisierung bietet kaum positiv rezipierbare Identifikationsangebote an. Weder die Vorstellung einer solidarische Klasse, noch eine staatsbürgerliche Solidarität oder christlichen Barmherzigkeit wie in *Ein soziales Hilfswerk*, steht im Vordergrund. *En avant et du courage* inszeniert eine Solidarität, die in der Kollektivimagination einer eidgenössischen Nation gründet. Dies führt hier zu einer befremdlichen Konstellation zwischen der Forderung nach einer modernen Sozialversicherung und der sie legitimierenden Evidenz. Letztere wird aus einem Schweizbild bezogen, das im wesentlichen durch historische Ursprungsmythen und männliche Wehrhaftigkeit konstituiert ist. Die breite und meist positive Rezeption der gewerkschaftlichen Kampagne ist ein Hinweis darauf, dass hier eine erfolgreiche propagandistische Aneignung von nationalen Zeichen und Semantiken erfolgt war.⁴³⁰

⁴²⁹ RISLER betont im Video-Interview mit BRODA die Dimension der ‚gelebten Solidarität‘, die mehr als nur ein Schlagwort gewesen sei, in: SCHWEIZERISCHES SOZIALARCHIV/ BRODA *Filmen ohne einen roten Rappen*.

⁴³⁰ Ganz im Sinne der in der Propaganda ausgetragenen ideologischen Kämpfe um Schlüsselbegriffe, wie in der Einleitung mit Stuart HALL beschrieben. Zur Bedeutung des gewerkschaftlichen Aktionskomitees Pro AHV meint HARDMEIER in *Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung*: „Das Schwergewicht der Ja-Kampagne lag eindeutig beim gewerkschaftlichen Aktionskomitee.“ (S. 98). Zwar müssen auch das bürgerliche Pro-Komitee und der Informationsdienst des Bundes erwähnt werden, doch ist die Erinnerung tatsächlich stark von der Gewerkschaftskampagne geprägt – allein schon ERNIS „JA“-Plakat kommt der Status eines Symbols für die Einführung der AHV zu.

8 Historische Diskurse und filmische Evidenzproduktion: Erkenntnisse und Probleme

8.1 Zusammenfassung

In den untersuchten Filmen wurde anhand der Analysekategorien ‚Klasse‘, ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ Vorgängen von filmisch realisierten Kollektivformierungen nachgegangen. Im ersten Analyseteil wurde aufgezeigt, in welcher Art und Weise der Gewerkschaftsbund sich an der Landesausstellung 1939 und im Werbefilm von 1946 selber präsentierte und welche Diskurse die Filme dominierten. Im zweiten Teil wurden weitere Propagandafilme untersucht, die untersuchten Diskurse aus dem ersten Teil aufgegriffen, um nach Kontinuitäten, aber auch nach Wandlungen ihres Vorkommens und ihrer Ausprägungen zu fragen. Zudem wurden die spezifischen Kontexte analysiert, welche für die Produktion der Filme und die in ihnen festgestellten diskursiven Prägungen relevant erschienen.

Das Recht der Arbeit (1939) thematisiert in erster Linie arbeitsspezifische Anliegen. Soziale und politische Reformwünsche werden bloss angedeutet und enthalten keine systemkritischen Momente (etwa eine Kapitalismuskritik). Der Prolog konstituiert und repräsentiert zugleich die ArbeiterInnen als Klasse, welche primär über ihren Erwerb im industriellen Bereich und ihre Lohnabhängigkeit definiert werden. Gemeinsamkeiten und Anliegen der organisierten ArbeiterInnenklasse werden zwar formuliert, von ‚Klassenkampf‘ jedoch, der bis 1928 in den Statuten des Gewerkschaftsbundes stand, kann nicht die Rede sein. Historische Bezüge auf die kämpferische Vergangenheit fehlen gänzlich, wie generell in diesen Propagandafilmen. Die Klasse wird systemaffirmativ in der Gegenwart positioniert. Hierzu trägt auch ein die Filme prägender bürgerlicher Kulturdiskurs bei, der sich, wie aufgezeigt werden konnte, klassenübergreifend manifestiert. Dieser Diskurs schlägt sich einerseits in der Vermittlung bürgerlicher Kunstauffassung – besonders inszeniert wird der bürgerliche Kunstbegriff –, andererseits im Ideal eines bürgerlichen Lebensentwurfes nieder. Als feste Grösse beginnt sich das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie zu etablieren, welche die Geschlechterordnung mit der Dominanz des väterlichen Alleinernährers institutionalisiert.

Eine direkte Sphärenzuweisung der Frauen wird verbalsprachlich vorerst nicht formuliert. Auffallend ist aber, dass Frauen selten im Bild zu sehen sind und wenn, dann häufig in einer häuslichen oder mütterlichen Rolle.⁴³¹ Im Erwerbssbereich werden sie selten, in den Gewerkschaften praktisch gar nie gezeigt. Insofern kann von einer zuerst visuell erfolgenden Zuordnung zur Privatsphäre,

⁴³¹ Bei aller formalen Inkohärenz kann hiervon schon bei *Ein soziales Hilfswerk* die Rede sein, wo weibliche Leidens- und Opferstereotypen, wie die trauernden Witwe oder die sich sorgende Mutter, bemüht werden.

bzw. Marginalisierung in der öffentlichen Sphäre gesprochen werden. Eine klare verbale Zuordnung erfolgt dann in *Die schweizerischen Gewerkschaften* (1946). Hier ist die Rolle der Mutter wiederholt zentral. Einerseits als Leidensstereotyp, andererseits als biologistisches Evidenzmoment gegen eine Erwerbstätigkeit beider Eltern. Die Produktionssphäre wird im Gegenzug klar männlich kodiert und Gewerkschaftsaktivitäten werden fast ausnahmslos durch Männern repräsentiert. Als diskursiv mit anderen Filmen verknüpft konnten diese Tendenzen im zweiten Analyseteil aufgezeigt werden. Bis und mit *Die Schweiz der Arbeit* (1941) lässt sich von einer eigentlichen Marginalisierung der Frau sprechen, die wirtschaftliche Produktionssphäre und die Gewerkschaftsorganisationen werden dominant von Männern vertreten. Die AHV-Propaganda in *En avant et du courage* (1947) produziert und reproduziert dann explizit die bürgerliche, geschlechterspezifische Sphären- und Rollenzuteilung, ebenso *Die schweizerischen Gewerkschaften*.

Auch national begründete Evidenzproduktion lässt sich zuerst anhand von Kollektivsymbolen in der Bildsprache festmachen. Ab 1938/39 wird im Kontext der Filmarbeit zudem explizit und positiv auf das Schlagwort der ‚Geistigen Landesverteidigung‘ referiert. Tendenzen, dass Bilder und institutionelle Praxis schon in der ersten Hälfte der 1930er Jahre dem Diskurs einer geistigen Verteidigung des Landes nahe standen, konnten aufgezeigt werden. *Freiheit oder Diktatur?* (1934/35) rekuriert noch mit starkem Bezug zu verfassungsstaatlichen Rechten auf nationale Momente. Bezüglich des ‚Landi‘-Films (1939) ist ebenfalls ein starker nationaler Kontext bestimmbar, der aber kaum im Film präsent ist. Vielmehr ist es die örtliche Gegebenheit dichter Symbolik an der Höhenstrasse, die *Das Recht der Arbeit* in diese Richtung vereinnahmt.⁴³² Aber die politische gemässigte zur Schau getragene Haltung ist ein Indiz dafür, dass sich das nationale Kollektiv tatsächlich als wichtige Referenz etablierte, selbst wenn die ArbeiterInnen und ihre soziale Lage im Mittelpunkt der Film-Narration stehen, denn die Möglichkeit zur Propaganda vor ‚Landi‘-Publikum wollte genutzt sein.

Die Schweiz der Arbeit (1941) weist einige Bezüge zu ‚modernen‘ Nationalsymbolen auf, die die technische und arbeitsspezifische Potenz des Landes demonstrieren. Der nationale Bezug ist auch hier sehr stark an gewerkschaftliche Forderungen geknüpft, die etwas prägnanter zur Geltung kommen als in *Das Recht der Arbeit*. Die Arbeiterschaft wird als Teil des nationalen Kollektivs dargestellt, und als solches hat sie Anspruch auf den Respekt für ihre Leistungen und Unterstützung bei ihren (klassen-)spezifischen Problemen. Die Forderungen zielen auf den ‚Staat‘ ab, die Appelle richten sich jedoch an ein nationales Solidaritätsempfinden, das auf einen paradigmatischen Wandel hindeutet. Die Schlussinszenierung in *Die schweizerischen Gewerkschaften* – mit

⁴³² Protest gegen die Aufführungsortlichkeit ist nicht überliefert, so dass hier ein Einvernehmen vermutet werden darf.

geringerer symbolischer Akkumulation aber auch schon in *Das Recht der Arbeit* und *Die Schweiz der Arbeit* – weist ebenfalls darauf hin, dass die Nation zu einem zentralen evidenz-schaffenden Moment der Darstellung wird. Sie wird zunehmend zum referierbaren Wert, zu einem Ausgangspunkt der Argumentation bzw. zum Schlusspunkt der filmischen Narration.

Im AHV-Film *En avant et du courage* von 1947 ist das ‚Nationale‘ zu einem der tragenden Elemente der Argumentation und der Evidenzproduktion avanciert. Die Kategorie der Klasse steht in diesem letzten der untersuchten Filme völlig am Rand. Die landesweite, öffentliche Vorführung des Filmes veranlasste das Produktionsteam wohl dazu, keine zu klassenspezifische Argumentationsweise vorzubringen. Der redundante Bezug auf die ‚Nation‘ war jedoch keinesfalls eine Notwendigkeit, doch zeigt sich darin eine paradigmatische Verschiebung der Bedeutung und der damit verbundenen Vorstellungen des Kollektivs ‚Nation‘. Die Nachkriegsschweiz etablierte schnell ihren eigenen Mythos des engen Bundes, der den Widrigkeiten der Kriegsjahre getrotzt hatte. Auch die organisierte Arbeiterschaft konnte sich erfolgreich des nationalen Aussagearchivs bedienen, selbst dem General der Schweizer Armee kommt in ihrem Propagandafilm eine prominente Rolle zu. Verbalsprachliche Referenzen auf das Soldatische und nationale Mythen prägen den Film und sollen dem grossen sozialpolitischen Projekt zum Durchbruch verhelfen. Der Generalstreik ist in weite Ferne gerückt.

Die ‚Schweiz‘ bildet in der Darstellungsweise der Nachkriegsfilme nicht länger allein ein Rechtskörper, ein Staat, an welchen die ArbeiterInnen-Klasse Forderungen zur Verbesserung ihrer Lebenssituation stellte. Von einer klassenkämpferischen Überwindung des Gesellschaftssystems ganz zu schweigen. Die Darstellungsweise verschiebt sich auffällig hin zu positiven Bezugnahmen auf die ‚Nation‘. Kollektivsymbole aus der mittelalterlichen Geschichte, aus der jüngsten Kriegsvorgangeneit oder traditionell-rurale und landschaftliche Motive etablieren sich in der Bildsprache.

8.2 Paradigmatische Verschiebungen von Zugehörigkeiten

Arbeitsbilder und materielle Bedrohungslagen bestimmen die Darstellung der ArbeiterInnenklasse. So wird die Klasse a) durch ihre Rolle im Produktionsprozess und b) ihre ökonomische Unsicherheit bzw. Schwäche definiert. Die gewerkschaftliche Organisation ist die folgerichtige Konsequenz aus diesen beiden klassenkonstituierenden Elementen.

Ist die Klasse das zentrale Thema eines Films (Organisationspropaganda), führt ein Prolog Arbeitsprozesse als deren primäres Merkmal ein. Diese Arbeit wird gerne als eminent wichtig für die Wirtschaft des Landes, ja für die Existenz der Menschen überhaupt dargestellt. Anschliessend werden soziale und ökonomische Probleme der Arbeiterschaft thematisiert. Diese werden geschlechtsspezifisch inszeniert, so sind in den hier untersuchten Filmen ausschliesslich Männer

von Arbeitslosigkeit betroffen, Frauen aber von Krankheit und materiellen Sorgen zu Hause. Die Probleme werden im Kontrast zu den Verdiensten der Klasse um Wohlstand und Qualität der Arbeit gezeigt. Geringes Einkommen, lange Arbeitszeiten, kaum Ferien und drohende Arbeitslosigkeit sind Kernthemen, die die benachteiligte Situation von ArbeiterInnen aufzeigen. Die Gewerkschaften werden als Institutionen dargestellt, die in diesen Bereichen entsprechend positive Veränderungen erwirken (wollen). Als höchste gewerkschaftliche Errungenschaft – welche die erwähnten Probleme möglichst vorteilhaft für die Arbeiterschaft regelt – wird jeweils das Thema der Gesamtarbeitsverträge zentral erwähnt und in Szene gesetzt.

Die starke Orientierung an einem bürgerlichen Kanon von ‚Kultur‘ und ‚Kunst‘ – wie schon aus der Sekundärliteratur bekannt – konnte in dieser Untersuchung mehrfach bestätigt werden. So manifestierte sich etwa in der Darstellung des ‚kulturellen Aufstieges‘ der ArbeiterInnen in *Die schweizerischen Gewerkschaften* eine Kunstauffassung, die eng an bürgerliche Leitbilder geknüpft war. Auch die Freizeitgestaltung mit Gartenarbeit und sportlichen Aktivitäten passt in eine gutbürgerliche Lebensführung. Es ist die Kumulierung solcher einzelner Elemente, die sich zu einem Bild verdichten, das LANGS Diagnose eines schon früher ausgebliebenen Kulturkampfes in der Schweiz auch für meinen Untersuchungszeitraum bestätigt. Die Filme inszenieren mit den ArbeiterInnen ein spezifisches Kollektiv. Diese ‚Klasse‘ wird zwar materiell und produktionsspezifisch definiert, jedoch wird keine eigenständige, sich abgrenzende Sub- oder Gegenkultur zur bürgerlichen entworfen. Vielmehr kommt in den Filmen zunehmend eine affirmative „Gruppenkultur“ innerhalb eines kapitalistisch-bürgerlich dominierten Systems zur Geltung.⁴³³

Ein soziales Hilfswerk steht nicht nur aufgrund seiner formalen Mängel abseits. Sein filmsprachliches Inventar bildet sozusagen ein eigenes Archiv. Sowohl Klassen- wie Nationsbezug fehlen weitgehend. Die Argumentation stützt sich zentral auf Mitleid und religiöse Symbolik ab. Hinzu kommt das Betonen persönlicher Vorteile der RezipientInnen. Am eindrücklichsten ist die kontrastive Position des Filmes in filmtechnischer Hinsicht. Er dokumentiert, als (sehr) bescheidener Anfangspunkt, eindrücklich die Professionalisierung der gewerkschaftlichen Filmpropaganda im Laufe des untersuchten Zeitraums.

⁴³³ SCHWAAR formuliert drei unterschiedliche Kulturtypen innerhalb einer „Gesamtkultur“ (hier als die ‚bürgerliche Schweiz‘ verstanden): Eine Gesamtkultur besteht „aus einem Geflecht von Gruppenkulturen, die die dominanten kulturellen Normen grundsätzlich übernehmen und in ihren jeweiligen autonomen Teilbereichen gesamtkulturell akzeptiert sind. Subkulturen sind“. „Kulturelle Systeme, die [...] eine relative Autonomie besitzen, aber nicht gesamtkulturell anerkannt und zumindest partiell nicht in die Gesamtkultur integriert sind.“ Eine Gegenkultur enthält ein revolutionäres Moment: „[Sie] bezeichnet spezifische, politisierte Formen von Subkulturen, die sich gegen den Verbindlichkeitsanspruch der dominanten Kultur richten, und die gänzlich zu verändern, das Ziel der Gegenkultur ist“. Vgl. SCHWAAR *Isolation und Integration*, S. 17-19, alle Zitate S. 17. Dieses Konzept ist aus diskursanalytischer Perspektive jedoch nicht ganz unproblematisch, da jede synchron auftretende Kulturform von ihren zeitgenössischen Diskursen geprägt ist. Ein vollständiges Abseitsstehen einer Gegenkultur ist nicht gar nicht denkbar. Auch in einer revolutionären Oppositionshaltung steckt eine dialektische Bedingtheit.

Für die anderen untersuchten Filme kann jedoch gesagt werden, dass sich nationale Rekurse immer stärker niederschlugen. Eine Verdichtung nationaler Kollektivsymbole, wie sie *En avant et du courage* aufweist, wurde in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in keinem der beiden untersuchten Filme unternommen.⁴³⁴ Die affirmative Haltung gegenüber nationalen Symbolen und Diskursen steht, um es mit SCHWAAR zu sagen, in einem Kontext einer „Erosion“ arbeiterschaftlicher Kultur und dem Wandel des sozialistisch-gewerkschaftlichen Verhältnisses zum Staat.⁴³⁵ Von der Oppositionspolitik habe sich die Haltung zu einem „pragmatischen und profillosen Wachstumsreformismus“ hin verlagert.⁴³⁶ Hinsichtlich der Filme formuliert: die Selbstinszenierung fokussiert über das Ganze betrachtet auf eine reformistische und nicht revolutionäre Haltung, mit einer zunehmend präsenten, nationalen Kollektivsymbolik. Diese Aneignung eines nationalen Codes erfolgt auffallend parallel zur staatspolitischen Integration, wie sie in der Literatur beschrieben ist. Konflikte waren damit zwar nicht ausgeschlossen, doch es existierte damit ein gemeinsam nutzbares Archiv an Symbolen und Aussagen. Ich denke, dass dieser Umstand stark integrative Wirkung hat, denn er etabliert ein Kommunikationssystem mit gemeinsamen Diskursen und Kategorien der Weltwahrnehmung.

8.3 ‚Geschlecht‘: Überzeugende Grenzziehungen und Verortungen

Eine besondere Wichtigkeit als evidenzproduzierendes Moment hat die sich verändernde Rolle der Kategorie ‚Geschlecht‘. In dieser Untersuchung wurde aufgezeigt, welche Rolle die Kategorie ‚Geschlecht‘ für die Filmsprache und die Argumentation innehatte.

Generell kann gesagt werden, dass die Erwerbstätigkeit von Männern repräsentiert wird. Gegen Ende des Untersuchungszeitraums erfolgen zudem eine explizite Verortung der Frau in der Rolle der Mutter und Hausfrau. Meistens geschieht dies auf der Ebene der Bildsprache, wo Frauen mit Kindern dargestellt werden oder bei Haushaltstätigkeiten zu sehen sind. Verbalsprachliche Zuordnungen erfolgen seltener; anhand von *Die schweizerischen Gewerkschaften* konnte aber auf-

⁴³⁴ Eine solche ist mir auch von keinem sonstigen, hier nicht untersuchten Film aus dem SABZ-Bestand bekannt. Als ein Indiz für diese Tendenz sei hier erwähnt, dass Ende der 1940er Jahre auch eine Reihe von aufschlussreichen Dokumentarfilmen ins Programm aufgenommen wurde. Sie hatten explizit die Darstellungen schweizerischer Kultur und Geschichte zum Programm, etwa *Lebendige Demokratie – Freie Täler* (Schweiz 1949. Regie: SCHNYDER, Franz. Produktion: Praesens-Film). Oder der offizielle Jubiläumsfilm des Bundes *100 Jahre Schweizerischer Bundesstaat* (Schweiz 1948. Regie: FORTER, Adolf). FORTER führte auch bei *En avant et du courage* Regie. Diese Filme konnten hier – aus Platzgründen und als nichtgewerkschaftliche Produktionen Dritter – leider nicht untersucht werden. Dennoch seien sie als starke Indizien angeführt, dass sich in der SABZ ein Verhältnis zum schweizerischen Staat und seinen nationalen Inszenierungen etabliert hatte, das die Aufnahme solcher Filme in das Verleihprogramm überhaupt erst möglich machte. Details zu den Filmen: siehe die Verzeichnisse auf der beiliegenden CD-ROM.

⁴³⁵ Wobei hier gefragt werden müsste, inwiefern von einer „Gegenkultur“ gesprochen werden kann. Folgen wir LANG, fand ja nie eine Fusion von Klassen- und Kulturkampf in der Schweiz statt, was zwar zu Klassen-, jedoch nicht zu fundamentalen Kulturkonflikten führte. Dies ganz abgesehen von den Problemen dieses kategorialen Konzeptes, die in Fussnote 433 erwähnt wurden.

⁴³⁶ SCHWAAR *Integration und Isolation*, S. 193.

gezeigt werden, wie die Darstellungsweise auf eine im Grunde biologistische Geschlechterordnung bürgerlicher Konzeption Bezug nimmt. Im AHV-Film von 1947 bestätigt sich diese Tendenz, in der die Frauen primär die familiäre Privatsphäre sowie die Opferrolle repräsentieren, die Männer jedoch für das Soldatische, für Stärke und Entschlusskraft stehen. Hier erfolgen typische Rekurse auf Geschlechtscharaktere, die bei solchen Inszenierungen von geschlechtsspezifischen sozialen Räumen und Rollen zur Geltung kommen.

Konkrete Forderungen nach mehr Lohn und reduzierter Arbeitszeit werden durch Rekurse auf idealisierte bürgerliche Familienmodelle und Lebensweisen legitimiert. Es werden durchaus auch Männer in familiären Situationen gezeigt, die entsprechenden Bilder dienen der Legitimation von konkreten Forderungen nach mehr Lohn und reduzierter Arbeitszeit. Die primäre Zuordnung der Frau zum Häuslich-Mütterlichen erfährt dadurch keine Relativierung. Die Freizeitmöglichkeiten für den Arbeiter sind zahlreich. Die Familie bildet zwar auch für die männliche Lebenswelt einen wichtigen Wert, doch ist sie nur einer von vielen Bezügen. Neben Sport oder Bildung *kann* der Arbeiter auch vermehrt Anteil haben am familiären Lebensbereich, ohne dass dabei seine Position als Alleinernährer gefährdet würde. Denn die Forderung nach weniger Arbeitszeit (bzw. mehr Freizeit) ist eng mit jener nach mehr Lohn verknüpft; Darstellungs- und Argumentationsstrategien für beide Anliegen sind eng miteinander verwoben. Das bürgerliche Gesellschaftsideal mit seinen Lebensentwürfen erforderte, um realisiert werden zu können, eine Verbesserung der Lebensbedingungen von Arbeiterfamilien in beiden Bereichen. Der Effekt war eine verstärkte Segregation der sozialen Ordnung in geschlechtsspezifische Sphären von Öffentlichem und Privatem, was sich in den Filmen zunehmend abzeichnet.

Dass die beschriebenen Zuweisungen in diesen Propagandafilmen erfolgten, ist ein Hinweis darauf, dass sie konventionalisierten Bildern und herrschenden Diskursen entsprachen, welche die filmische Darstellung legitimierten und als authentisch erscheinen lassen sollten. Einer ‚Realität‘ hat dies nicht zwingend entsprochen. Ich tendiere zur Annahme, dass die Filme viel von den Produzenten Erwünschtes und vom Publikum Erwartetes enthalten, und die Abgrenzung zum Ausserfilmischen schwierig ist. Die Filme hatten konkrete Anliegen, die sie evident vermitteln wollten. Wurde dann möglichst auf das rekuriert, was das Publikum sehen wollte oder überwog der Anspruch die ‚Realität‘ zu zeigen?⁴³⁷ Das Verhältnis von (Nicht-) Darstellung und Wahrneh-

⁴³⁷ Ein (relativ harmloses) Beispiel aus *Die schweizerischen Gewerkschaften* sind jene vereitelten Aufnahmen einer Versammlungsszene mit dem Berufsschauspieler als Vorsitzenden. Doch auch der ‚echte‘ Vorsitzende liest einen vom Produktionsteam festgelegten Text vor, die Kamera im Versammlungsraum hat vermutlich Einfluss auf das Verhalten der Anwesenden, die Aufnahmen von Bier- und Weinflaschen wurden entfernt etc. Wo genau die Grenzen zwischen Inszenierung und ausserfilmischer Praxis jeder einzelnen Einstellung liegt, bleibt uns verborgen. Dass aber Gezeigtes oder Gesagtes nicht nur etwas benennt, sondern auch vieles verschweigt, ist wohl eine konstitutive Erkenntnis jeder Diskursanalyse. Ulrike OPPELTS in der Einleitung angeführtes Axiom, dass jeder Film in gewisser

mungsmuster ist ein reziprokes. Feststellen lässt sich, dass deutlich weniger Arbeitsszenen von Frauen gezeigt werden als solche von Männern, gewerkschaftlich organisiert und aktiv erscheinen sie quasi gar nicht. Dies auch in den Kriegsjahren, für die die Forschung eine markante, aber inoffizielle, sich nicht in den Statistiken widerspiegelnde Zunahme von erwerbstätigen Frauen betont. Wo aber keine oder nur wenige Bilder produziert werden, welche eine Gruppe von Menschen bestimmten Tätigkeiten und gesellschaftlichen Orten zuordnen, erfolgt auch keine Normalisierung solcher Bilder, sie werden nicht in das entsprechende visuelle Archiv einer Gesellschaft aufgenommen.⁴³⁸ Darum konnten Frauen nicht als gleichwertige oder gar primäre filmische Repräsentantinnen von Erwerbsarbeit oder Gewerkschaftstätigkeiten fungieren. Sie besaßen bei weitem nicht das den Männern zukommende Evidenzpotential für diese Bereiche. Ihr Status als provisorische Arbeitskräfte, welche lediglich die in der Armee Dienst leistenden Männer ‚ersetzen‘, zeigt sich (paradoxe Weise) in der Tendenz zum Nichtzeigen. Solche medialen Dispositive bestätigten und festigten den weiblichen Status, aus öffentlichen Lebensbereichen ausgegrenzt zu sein. Zugleich versicherten diese Mediendispositive die Männer ihrer Position als primäre Repräsentanten der Erwerbssphäre und damit auch als Ernährer und Oberhäupter der Familie, dies gerade zu einem Zeitpunkt, als viele von ihnen mobilisiert und darum nicht im Erwerbsprozess integriert waren.

8.4 Die Verflechtung von Diskurssträngen

Welche Gesellschaftsordnung wurde also in diesen Bild- und Diskurs-Konstellationen dargestellt? Im Laufe der betrachteten Zeitspanne wurden bürgerliche Vorstellungen von Gesellschaftsorganisation in den Filmen immer prägender. Anhand meiner Analysekategorien konnte festgestellt werden, dass insbesondere die Kollektive ‚Familie‘ und ‚Nation‘ zu zentralen Bezugsgrößen wurden. Sie sind stark identifikatorisch wirkende Kollektivimaginationen. Ihre populären und tief in das kulturelle Wissen der Gesellschaft eingeschriebenen jeweiligen Symbol- und Repräsentationssysteme machten beide zu starken Evidenzmomenten.

Hinsicht ein ‚fiktionaler Film‘ sei, kann also nur bekräftigt werden.

⁴³⁸ Analog ist auch das statistische Nichtrepräsentieren der weiblichen Erwerbsarbeit ein Moment, das Frauen aus dieser Sphäre ausblendet. Dieses Fehlen wirkt normalisierend. Was in der statistischen Kategorie erfasst oder nicht erfasst wird, beeinflusst in hohem Mass Wahrnehmungsmuster und Weltbilder. Dies stellt, anhand des Beispiels von Karl August LINGNER und dem Hygienemuseum in Dresden, Sybilla NIKOLOW dar: *Der statistische Blick auf Krankheit und Gesundheit. ‚Kurvenlandschaften‘ in Gesundheitsausstellungen am Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, in: GERHARDT, Ute; LINK, Jürgen; SCHULTE-HOLTEY, Ernst (Hg.): *Infographiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften*. Heidelberg 2001, S. 223-241. Oder zur statistische Konstruktion nationaler Kollektive: NIKOLOW, Sybilla (2002): *Die Nation als statistisches Kollektiv. Bevölkerungskonstruktionen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, in: VOGEL, Jakob; JESSEN, Ralph (Hg.): *Wissenschaft und Nation in der europäischen Geschichte*. Frankfurt a. M. 2002, S. 235-259. Auch online zu finden unter: <http://www.uni-bielefeld.de/iwt/wmo/publikationen/nation.pdf> [besucht am 29.7.2005].

Die Klasse bildete ebenfalls einen wichtigen Korrelationsraum, ging aber oft nicht der filmischen Darstellung voraus, wie die Geschlechterordnung oder die Nation. Sie wurde in den Filmen meist gezielt konstruiert. Diese Inszenierungen hatten eine selbstrepräsentative Funktion, die Freude an „schönen Arbeitsbildern“ ist bezeichnend für die darin zum Ausdruck kommende Ästhetik. Die Klasse war zudem ausdrücklich der Bezugspunkt der Adressierung sowie der Ort, von dem aus die Darstellung und Argumentation perspektiviert wurden. Die ‚Klasse‘ war und ist ein Spezialdiskurs, wohingegen ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ interdiskursive Felder sind, die das Potential haben, die Kategorie ‚Klasse‘ in sich aufzunehmen oder gar aufzulösen. Dies weist nicht allein auf das Moment der Selbstrepräsentation, sondern auch auf eine stetige Selbstvergewisserung des eigenen Status durch die filmisch realisierten Kollektivkonstituierungen hin. Denn die Klasse ist, als Teil einer Gesellschaft, nie die Gesellschaft selber, ansonsten die Beschreibung einer Gesellschaft als klassenstrukturiert obsolet würde. ‚Geschlecht‘ seinerseits ist eine Klassen und Nationen übergreifende Wahrnehmungskategorie, ist ein eigentliches Axiom. Es stellt nicht die Existenz der ArbeiterInnen-Klasse in Frage, doch als gesamtgesellschaftlicher Metadiskurs ist es stets auch in der ‚Klasse‘ präsent und dort als interdiskursives Ordnungsprinzip wirksam.

Alle drei Kategorien, mit einer allmählichen Bedeutungszunahme von ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘, bildeten für die Darstellungsweise der untersuchten Propagandafilme wichtige argumentative Rahmen. Sie alle begleitete je ein eigenes, populäres Bild- und Aussage-Archiv. Diese Archive eröffneten weitreichende, sich teils überlappende Korrelationsräume und prägten damit in ihren Wechselwirkungen die filmischen Repräsentationen der Welt. Seien es die verinnerlichte Wahrnehmung der Gesellschaft als axiomatische, binäre Geschlechterordnung mit um diese Binarität gruppierten Tätigkeitsfeldern (dem Öffentlichen und Privaten) sowie Existenzweisen (Ehe, bürgerliche Familie); sei es als national geordnete Welt, in der das nationale Kollektiv eine der höchsten Ebenen von überindividueller Identifikation, Solidarität und Handlungsbezug darstellte; oder sei es die Selbstwahrnehmung des eigenen hierarchisch untergeordneten Status im ökonomischen Produktions- und politischen Entscheidungsprozess, der jedoch meist selbstbewusst nach Aussen getragen wurde.

8.5 ‚Evidenz‘

Ich möchte zum Schluss nochmals auf den zentralen Analysebegriff der ‚Evidenz‘ und zur analytischen Arbeit mit diesen Filmquellen zurückkommen. Eine der zentralen Fragen, die am Anfang dieser Untersuchung stand, war jene danach, wie die in den Filmen gezeigte Welt jeweils ‚wahr gemacht‘ wurde bzw. warum das, was gezeigt wurde, dem Publikum als ‚wahrhaftig‘ erscheinen sollte. Und inwiefern müssen Fragen dieser Art überhaupt an diese ‚Propagandafilme‘ gestellt werden? Dass diese nicht adäquatere (oder inadäquatere) mediale Dispositive der Welt sind, als

beispielsweise Dokumentarfilme, wurde ausgiebig diskutiert und begründet. Weder die eine noch die andere Gattung kann quasi selbstverständlich entziffert werden. Sie sind weder ‚Spiegel der Welt‘ noch Machwerke, die einzig zu manipulativen Zwecken eingesetzt worden sind. Abschließend soll hier über die Chancen und Probleme historischer Forschung mit solchen Quellen nachgedacht werden. Meine Überlegungen beruhen auf der Analyse dieses einen Filmkorpus. Sie bilden eher Thesen denn Erkenntnisse, die – anhand weiterer Analysen und Korpora – erprobt und adaptiert werden müssen.

8.5.1 Dokumentar- und Propagandafilm

Das Objektiv der Kamera, sein Beobachterstatus, kann dem Publikum Objektivität und Authentizität suggerieren, ist aber tatsächlich ein selektierendes und fokussierendes Instrument des Beschreibens der Welt. Schon die vorfilmische Welt bestimmt die Wahl des filmischen Ausschnitts, seiner Dauer und seines Facettenreichtums: die Themenwahl, der finanzielle Rahmen (der über Dauer der Recherche- und Dreharbeiten entscheidet), die Montage- und Schneidearbeiten, die Filmgattung und die Intentionen der Narration. Hinzu kommt, dass der dokumentarische Film zwar jeweils eine Aktualität mimit, diese jedoch lediglich aus dem unmittelbaren Filmerlebnis hervorgeht. Das Gezeigte, die Vorführung und die Rezeption bilden Schichtungen einer fiktionalen Gleichzeitigkeiten. Diese Fiktion verbirgt sehr leicht, dass sowohl vor- als auch nachfilmische ‚Realitäten‘ nicht gezeigt werden. Der Film ist ein räumlicher und zeitlicher Ausschnitt, der in dazu versetzten Ausschnitten rezipiert wird. Gleichzeitig mit einer Vorführung stattfindende Begebenheiten, die theoretisch noch Teil einer Dokumentation sein könnten, bleiben ausgeblendet.⁴³⁹ Dieses Moment des Zeigens und gleichzeitigen Nichtzeigens ist für den Dokumentarfilm konstitutiv, er ist ein pragmatisches Konstrukt von ‚Wirklichkeit‘ zu einem bestimmten Zeitpunkt.⁴⁴⁰ Er erhält seinen Status und auch seine kategoriale Existenzberechtigung letztlich aufgrund eines Paktes mit den RezipientInnen: Es ist quasi das Abkommen, den dokumentarischen Status des Films anzuerkennen, seinen Anspruch auf Repräsentation der Wirklichkeit zu legitimieren.

Der Propagandafilm seinerseits kann zu weiten Teilen aus Elementen bestehen, die auch in einem Dokumentarfilm vorkommen. Insbesondere wenn er, wie fast alle der hier diskutierten SABZ-Filme, mit einem dokumentarischen Anspruch aufwartet und diesen auch erfüllt. Wo die Grenze zwischen einer manipulativ-suggestiven Überzeugungsstrategie (ich denke hier an die bekannten

⁴³⁹ OPPELT *Film und Propaganda*, S. 43. Vgl. zu den verschiedenen Realitätsebenen des Dokumentarfilms auch: HATTENDORF *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 43-50.

⁴⁴⁰ OPPELT *Film und Propaganda*, S. 44.

schnellen Schnitte im antisemitischen NS-Hetzmovie *Der ewige Jude*, in der auf die Kamera zurennende Ratten zusammen mit Bildern von jüdischen Ritualen montiert wurden) und einer dokumentarischen Evidenzschaffung verlaufen, scheint mir nicht kategorisch bestimmbar.⁴⁴¹ Erst die Beurteilung des Kontextes jedes Filmes, ja sogar jeder Einstellung für sich, kann Aufschluss geben.

Das Medium Film bietet sich geradezu an, Persuasion nicht allein mit einer Logik der Argumentation, durch Beweis und Falsifikation, zu erreichen. Die Gesamtkonstruktion Film ist stets im Auge (und ‚im Ohr‘) zu behalten. Die Verbalsprache der untersuchten Filme beispielsweise ist überwiegend von assertivem und appellativem Charakter. Bilder, im Tonfilm auch der Ton, machen aus diesen Aneinanderreihungen von verbalen Behauptungen und Aufforderungen erst ein persuasiv wirksames Zeichensystem. Es wäre wohl nicht zutreffend, das Medium Film per se zu *dem* emotionalen Medium zu erklären. Doch es handelt sich um ein grosses Potential, das es birgt und welches es seiner Wirkungsrationalität einverleiben kann.⁴⁴² Um eine historische Auswertung derartigen Materials vorzunehmen, bietet sich m. E. eine diskursanalytische Vorgehensweise besonders an, dazu abschliessend im letzten Kapitel.

8.5.2 Probleme und Chancen für historische Analysen

Es lässt sich global resümieren, dass unter ‚Evidenz‘ das Erstellen von Vertrauen in den Wahrheitsgehalt einer medialen Disposition, einer Darstellungsweise der Welt verstanden werden kann. Die Evidenzproduktion ist, wie wir gesehen haben, auf vielgestaltige Weise möglich. Bewusste und unbewusste Rekurse auf Kollektivsymbole und dominierende Diskurse müssen nicht in einem direkten argumentativen Zusammenhang einer Aussage stehen, dennoch integrieren sie etwas Geäussertes oder Gezeigtes in eine Matrix der Weltwahrnehmung und können die Bereitschaft wecken, einem Film Glauben und Vertrauen zu schenken. Auch Emotionalisierungen rekurrieren auf kulturelles Wissen und Codes, die entsprechend entziffert werden können. Solche Vorgänge bewegen sich jenseits der Zweifel und Bedenken der Forschenden bezüglich des ‚Wahrheitsgehaltes‘ eines Filmes. Die zentrale Frage ist nicht, ob das, was ein Film an Informati-

⁴⁴¹ *Der ewige Jude*. Deutschland 1941. Regie: HIPPLER, Fritz. Produktion: GOEBBELS, Joseph.

⁴⁴² Was emotional vermittelt werden kann, besitzt einen subjektiv empfundenen Wahrheitsgehalt, daher ist die Emotion ein gewichtiges Moment der Evidenzschaffung. Bezeichnend hierfür ist, dass die individuell empfundene Emotion in keiner Relation zu einer wie auch immer gedachten ‚objektiven‘ Wahrheit stehen kann. Hier stellen sich allerdings zwei Probleme: Zum einen ist die psychologische Qualität der Emotion bei den RezipientInnen schwer fassbar. Schon allein die Frage, zu welchem Zeitpunkt welche emotionale Disposition relevant ist (unmittelbar bei der Rezeption, am Ende des Films, drei Tage nach dem Kinobesuch?). Zum anderen steckt in der Vermittlung oder im Evozieren von Emotionen stets ein starkes spekulatives Moment: *falls* es gelingen *sollte*, Emotion X hervorzurufen, dann *könnte* es sein, dass Reaktion Y daraus resultiert.

onen vermittelt, ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ sei. Vielmehr interessieren die Bedingungen, welche eine spezifische Aussage hervorbringen.

Eine Untersuchung, die kategorial anhand solcher Filme etwas ‚Authentisches‘ belegen und beschreiben will, hätte wohl mit grossen methodischen Problemen zu kämpfen. Gerade in diesen Propagandafilmen scheint mir, wie gesagt, die Grenzziehung zwischen dem ‚Realen‘ und ‚Inszenierten‘ sehr schwierig zu sein. Auch die von mir gewählte Perspektive und Methode barg durchaus Probleme. Etwa die Frage nach der Evidenzproduktion in ihrem Verhältnis zur Argumentation. Auch das Verhältnis von ‚Evidenz‘ und ‚Wahrheit‘ ist so eng verflochten, dass kategoriale Abgrenzungsprobleme bestehen. Die terminologische Unschärfe barg aber auch eine Chance. Sie rückte das Medium Film als Ganzes ins Blickfeld, schärfte die Aufmerksamkeit für das Zusammenwirken der unterschiedlichen medialen Ebenen, für die ausserfilmische Welt (Produktionsbedingungen und Vorführungssituation) sowie für die diskursiven Korrelationsräume der filmischen Darstellungsweise. Als Analysebegriff kommt die ‚Evidenz‘ der Dynamik der Filmsprache entgegen. Eine weitere begriffliche Schärfung wäre aber noch vorzunehmen, um der Beschäftigung mit dieser Quellengattung willen. Denn Filmquellen, mehrere Zeichensysteme vereinend und verdichtend, eröffnen einzigartige Möglichkeiten, um zeitgenössischen Diskursen und Kollektivsymbolen, medialen Authentisierungsstrategien, Selbstinszenierungen von Existenzweisen sowie Wahrnehmungsmustern und Vorstellungen von der Welt nachzugehen.

V - Abkürzungsverzeichnis

<i>AHV</i>	Alters- und Hinterbliebenenversicherung (auch: Alters- und Hinterlassenenversicherung)
<i>BA</i>	Bildungsarbeit (Publikation SABZ)
<i>BAR</i>	Schweizerisches Bundesarchiv, Bern
<i>BK</i>	Bildungskorrespondenz (Pressedienst SABZ)
<i>CVP</i>	Christlichdemokratische Volkspartei der Schweiz
<i>E</i>	Einstellung
<i>FDP</i>	Freisinnig-Demokratischen Partei der Schweiz
<i>FN</i>	Filmnachrichten (Publikation SABZ)
<i>GLV</i>	Geistige Landesverteidigung
<i>LA39</i>	Schweizerische Landesausstellung 1939
<i>SABA</i>	Schweizerischer Arbeiterbildungsausschuss
<i>SABZ</i>	Schweizerische Arbeiterbildungszentrale
<i>SGB</i>	Schweizerischer Gewerkschaftsbund
<i>SLM</i>	Schweizerisches Landesmuseum
<i>SMUV</i>	Schweizerische Metall- und Uhrenarbeiterverband
<i>SPS</i>	Sozialdemokratische Partei Schweiz
<i>SVP</i>	Schweizerische Volkspartei

VI - Filmographie und Bibliographie

Die Kurztitel nach der Erstnennung bestehen aus dem AutorInnen-/ HerausgeberInnen-Namen und dem Haupttitel, bei längeren Titeln auch aus den markanten Schlagworten des Titels.

A Quellenverzeichnis

A.1 Filmquellen

A.1.1 Analyisierte Filme

In der Reihenfolge der Analyse (Siehe auch DVD-Verzeichnis im Anhang):

Das Recht der Arbeit / Les Droits du travail. Schweiz 1939. Produktion: SGB. Stummfilm Französisch. Dauer: 00:15:42. Signatur: BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC 00:01:30-00:17:12.

Die Schweizerischen Gewerkschaften. Schweiz 1946. Produktion: Praesens-Film AG, SGB. Tonfilm Deutsch. Dauer: 00:12:03. Signatur: BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 38, TC 01:36:35-01:48:38.

Freiheit oder Diktatur? Schweiz 1934. Produktion: SGB. Stummfilm Deutsch. Dauer: 00:06:20. Signatur: BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC: 00:53:50-01:00:10.

Die Schweiz der Arbeit. Schweiz 1941. Produktion: SABZ/ SGB. Stummfilm Deutsch, Französisch. Dauer: 00:19:01. Signatur: BAR J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC: 00:17:40-00:36:39.

Ein Soziales Hilfswerk. Schweiz 1931. Regie/ Produktion: KERN, August. Produktion: Genossenschaft Filmdienst Bern (GEFI) des Schweizer Schul- und Volkskins (SSVK); [Comité d'action du mouvement ouvrier; SABZ]. Stummfilm Deutsch. Dauer: 00:23:21. BAR-Signatur: J 2.237, 2005/74, Bd. 47, TC 01:21:10-01:44:31.

En avant et du courage (Lasst uns tapfer beginnen). Schweiz 1947. Regie: FORTER, Adolf. Unter Mitarbeit von: Hans ZICKENDRAHT; Victor COHEN. Produktion: Gloria Film; Gewerkschaftliches Aktionskomitee für die AHV. Tonfilm Französisch. Dauer: 00:13:02. BAR-Signatur: J 2.237, 2005/74, Bd. 48, TC 01:35:36-01:48:38.

A.1.2 Erwähnte Filme

Folgende Filme wurden lediglich erwähnt. Filme aus dem SABZ-Bestand des Bundesarchivs sind mit „BAR SABZ“ gekennzeichnet; zu ihnen finden sich auf beiliegender CD-ROM noch weitere Details.

100 Jahre Schweizerischer Bundesstaat. Schweiz 1948. Regie: FORTER, Adolf. Gloria-Film. BAR SABZ.

Arbeit und Wohlstand für alle - Arbeit und Brot für alle. Schweiz 1934/35. Regie: unbekannt. Produktion: SGB, SABZ. BAR SABZ.

Begräbnis des Reichstagsabgeordneten Paul Singer SPD 1911. Deutschland 1911. Regie: unbekannt. BAR SABZ.

Bismark. Deutschland 1940. Regie: LIEBENEINER, Wolfgang. Produktion: UFA.

Die vom 17er Haus. Österreich 1932. Regie: BERGER, Arthur. Produktion: Allianzfilm. BAR SABZ.

Ein Werktag. Schweiz 1931. Regie: SCHWEIZER, Richard. Produktion: Praesens-Film und SPS. BAR SABZ.

ewige Jude, Der. Deutschland 1941. Regie: HIPPLER, Fritz. Produktion: GOEBBELS, Joseph.

Gilberte de Courgenay. Schweiz 1941. Regie: SCHNYDER, Franz. Produktion: Praesens-Film.

Ich klage an. Deutschland 1941. Regie: LIEBENEINER, Wolfgang. Produktion: Tobis Film.

Kuhle Wampe. Deutschland 1932. Regie: Dudowm Slatan, Produktion: Prometheus-Film; Präsens-Film.

La vie d'un ouvrier syndiqué des montagnes neuchâteloises. Schweiz 1930/31. Regie: ALDER, Etienne. Produktion: Cartel Syndical Neuchâtelois ; Coopératives Réunies ; Parti Socialiste Neuchâtelois.

Landamman Stauffacher. Schweiz 1939. Regie: LINDTBERG, Leopold. Produktion: Praesens-Film.

Le témoins de quatre ans. Schweiz 1937. Regie: unbekannt. Produktion: Parti socialiste, Lausanne.

Lebendige Demokratie – Freie Täler (1949). Regie: SCHNYDER, Franz. Produktion: Praesens-Film. BAR SABZ.

Rote Pest, Die. Schweiz 1937. Regie: RIEDWEG, Franz. Produktion: Pandora-Film.

Sotto l'ombrello. Italien 1911. Regie: unbekannt. Produktion: Cines. BAR SABZ.

Stalingrad. Sowjetunion 1943. Regie: VARLAMOV, Leonid. Produktion: Artkino.

Wahl, Die. Schweiz 1990. Regie und Produktion: WYSS, Tobias. BAR SABZ.

A.2 Bildquellen

BAUMBERGER, Otto: Frei, und auf ewig frei. Sgraffitto 1939.

ERNI, Hans: Ja. Lithographie 1947.

FALK, Hans: Für das Alter. Lithographie 1945.

HODLER, Ferdinand: Wilhelm Tell. Gemälde 1897.

HODLER, Ferdinand: Die Einmütigkeit. Gemälde 1913.

HODLER, Ferdinand: Der Holzfäller. Gemälde 1910.

KELLER, Ernst: Pour la vieillesse. Lithographie 1946.

A.3 Textquellen

A.3.1 Schweizerisches Bundesarchiv (BAR)

J 2.237 SABZ/Movendo, Aktzessionszeichen 2005/74: Filme.

-> siehe A.1.1 Analyisierte Filme.

J 2.237 SABZ/Movendo, Aktzessionszeichen 2005/24: Papierakten.

20, 1943-1995, Allgemeines.

261, 1936-1942, Filmnachrichten.

261, 1943-1950, Filmnachrichten.

262.12-1, 1934-1947, Die Gewerkschaften (SGB-Film).

262.2, 1936-1963, Untertitel, Kommentare.

264.21 1933-1946, Filmverzeichnisse.

E 4450, Abteilung Presse und Funkspruch.

B.410.5811A, 1939-1945, Arbeiterbildungszentrale, Bern: Freiheit oder Diktatur.

A.3.2 Archiv des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes (SGB)

G 1915 11-19, Alters- und Hinterbliebenenversicherung. Abstimmung vom 6. Dez. 1931. Referenten Dispositionen und Flugblätter + Material der Gegner 1931 [sic].

G 258/3, Kampagne für die Einführung der Altersversicherung 1931: SGB Dokumentation 1931.

G 258/7, Gewerkschaftliches Aktionskomitee PRO AHV. SGB Dokumentation 1947.

G 259/1+2, Abstimmungskampagne AHV: Pressedienst, versch. Broschüren, Kleinplakate etc. 1947.

G 304/2, Bildungskorrespondenz 1932-1955.

PE 442, S.A.B.Z. Jahresberichte 1921-1941.

A.3.3 Archiv Movendo, ehem. Schweizerische Arbeiterbildungszentrale (SABZ)

A/1: SABA Protokolle, Bd. 1930-1937.

A/1: SABA Protokolle, Bd. 1938-1946.

A.3.4 Schweizerisches Sozialarchiv (Sozarch)

Ar 1: Sozialdemokratische Partei der Schweiz (SPS): Ar 1.270.6 Landesausstellung 1939.

Ar 141.10.1: Nachlass Victor N. Cohen, 1910-1975.

A.3.5 Schweizerisches Wirtschaftsarchiv (SWA), Basel

Bildungsarbeit. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale. Beilage der Gewerkschaftlichen Rundschau für die Schweiz. Jahrgänge 1-21 (1929-1950). Kürzel BA. SWA: Zq 453: 1929-1950.

Gewerkschaftliche Rundschau für die Schweiz. Monatsschrift des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes. Jahrgänge 21-42 (1929-1950). Kürzel GewR. SWA: Zq 453: 1929-1950.

A.3.6 Erwähnte Beiträge aus der *Bildungsarbeit* und den *Filmnachrichten*

GERO, Marcel: *Der Film als Bildungsmittel*, in: BA Jg. 11, Heft 5, September 1940, S. 33-37.

H. N. [ev. Hans NEUMANN]: Mitteilungen – Filmfragen, in: BA, 7. Jg. Heft 2 (März 1936).

MEIER, Rud.: Der Film in der Gewerkschaftsarbeit, in: BA, 12. Jg. Heft 3 (Juni 1940).

N.N.: Aus der Tätigkeit der SABZ 1933, in: BA, 6. Jg. Heft 2 (März 1934).

N.N.: Der Film in der Bildungsarbeit, in: BA, 2. Jg. Heft 4 (Juli 1930).

NEUMANN, H.[ans]: Der Film im Dienste der Arbeiterschaft, in: BA, 5. Jg. Heft 1 (Januar 1933).

NEUMANN, Hans: Der Film im Dienste der Arbeiterschaft, in: BA,, 5. Jg. Heft 1 (Jan. 1933).

WEIMANN, Richard: Ist eine Organisation der Filmbesucher möglich? BA, 1. Jg. Heft 2 (März 1929).

AEPPLI, Hans: Was verlangt der Arbeiter vom Film?, in: FN, Nr. 26, 15. Oktober 1942.

N. N.: Aus unserm Filmbetrieb, in: FN, Nr. 24, 20. März 1942.

N. N.: Zur neuen Filmsaison, in: FN, Nr. 6, 17. November 1937.

N.N.: Aufgaben im Filmwesen, in: FN, Nr. 20, 12. Mai 1941.

N.N.: Durch den Film: Aufklärung über Spanien – Hilfe für Spanien, in: FN, Nr. 5, 10. August 1937.

N.N.: Eine vorbildliche und folgenreiche Filmveranstaltung mit einem Schweizerfilm, in: FN, Nr. 16, 20. November 1940.

N.N.: Ist der Film bloss ein Zeitvertreib für Analphabeten?, in: FN, Nr. 46, 10. März 1949.

A.4 Gedruckte Quellen

EHRISMANN, Albert; [FRÜH, Kurt]: *Der neue Kolumbus: Eine dramatische Erzählung*. Zürich 1939.

GERO, Marcel: *Film*, in: LA39 *Die Schweiz im Spiegel*, Bd. 2, S. 577-579.

HOFFMANN, Hans: *Gestaltung der Landesausstellung*, in: LA39 *Die Schweiz im Spiegel* Bd. 2., S. 595-609.

HUBER, Max: *Der Höhenweg*, in: LA39 *Die Schweiz im Spiegel*, Bd. 1, S. 63-66.

HÜRLIMANN, Martin: *Landi – eine Legende?* in: NAEF *Landi*, S. 5-10.

- MARBACH, Fritz: Das aktuelle Lohnproblem. Schriftleitung Robert Bratschi. Bern 1933.
- MARBACH, Fritz: Gewerkschaft, Mittelstand, Fronten. Zur politischen und geistigen Lage der Schweiz. Bern 1933.
- MARBACH, Fritz: Gewerkschaften und Schweizervolk. Schriften des Föderativverbandes des Personals öffentlicher Verwaltungen und Betriebe. Bern 1934.
- MEYENBURG, Marta von: Die Soziale Aufgabe und ihre Lösung, in: LA39 Die Schweiz im Spiegel, Bd. 1, S. 133-136.
- N.N.: Kulturbotschaft des Bundesrates, in: Bundesblatt 90, 1938, Bd. 2, S. 985-1033.
- NAEF, Robert: Landi. Zürich 1989.
- NEUMANN, Hans: Film und Volk. Aufgaben und Gefahren des Filmwesens. Hg. von der Pro Helvetia. [Zürich], [1948].
- OPRECHT, Hans: Der Zweite Weltkrieg und die schweizerische Arbeiterschaft. Hg. von der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz. Zürich 1941.
- SABZ: 50 Jahre SABZ. Jubiläumsschrift und Bericht über die Tätigkeit von 1956-1962. Bern 1963.
- SCHALLER, Hedi: 50 Jahre Dienst am guten Film, in: SABZ 50 Jahre Jubiläumsschrift, S. 29-40.
- SCHWEIZERISCHE LANDESAUSSTELLUNG (LA39): Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung. Zürich 1939.
- WEBER, Max: 50 Jahre Schweizerische Arbeiterbildungszentrale, in: SABZ 50 Jahre Jubiläumsschrift, S. 7-14.

A.5 Interview-/ Video-/ Internet-Quellen

- SCHWEIZERISCHES SOZIALARCHIV: *Filmen ohne einen roten Rappen: Robert Risler über seine Filme*. Erzähler: Robert RISLER. Autorin & Produzentin: May B. BRODA. Zürich, 2001.
- Schweizerische Bundesverfassung auf: <http://www.admin.ch/ch/d/sr/c101.html>.
- Telefoninterview vom 22.3.2005 mit Robert RISLER, Filmvorführer in der Ostschweiz und Betreuer von SABZ-Operateurkursen.

B Sekundärliteratur

B.1 Internet

B.1.1 Aufsätze

ACKERMANN, Ewald: *Zur Mitgliederentwicklung der Gewerkschaften im Jahr 2003*. Dossier 31, Bern 2004. Online: <http://www.sgb.ch/d-download/08-31d-ea-Zur%20Mitgliederstat03.pdf>.

GROSCHOFF Horst: *Deutsche Einigung: Ende einer verstaatlichten Arbeiterbewegungskultur*, auf: <http://www.horst-groschopp.de/Arbeiterkultur/Staatsarbeiterkultur.html>.

KAMPLING, Rainer: *Vom Licht der Herrlichkeit: Zur Lichtmetaphorik in der jüdisch-christlichen Überlieferung*, in: Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin, auf: <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2003/09.html>.

B.1.2 Allgemeines

<http://www.kiez-ev.de/film/kuhle-wampe.htm>: Informationen zum Film *Kuhle Wampe*.

<http://www.lexhist.ch> (auch: <http://www.dhs.ch>): Das *Historische Lexikon der Schweiz* online.

<http://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/russian.html>: Informationen zum Film *Stalingrad*.

<http://www.movendo.ch>: Die Homepage der ehemaligen SABZ.

<http://www.shoa.de>: Informationsportal zu Holocaust und zur NS-Diktatur. Informationen zum Film *Der ewige Jude*.

<http://www.sozialarchiv.ch/Aktuell/01Cohen.html>: Informationen zum sozialdemokratischen Propagandaspezialisten Victor N. COHEN.

<http://www2.unil.ch/cin>: Homepage der Section d'histoire et d'esthétique du cinéma an der Faculté des lettres, Universität Lausanne.

B.2 Nachschlagewerke und Lexikonartikel (auch Online)

SCHNEIDER, Wolfgang; DIPPER, Christof: Propaganda, in: BRUNNER Geschichtliche Grundbegriffe (Bd. 5, Pro – Soz: 1975) S. 69-112.

BERRESSEM, Hanjo: Das Erhabene, in: NÜNNING Metzler Literatur- und Kulturlexikon, S. 148f.

BRUNNER Otto [et al.]: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1972-1997.

BUSSMANN, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 2002.

KOPP, Peter F.: Schweizerkreuz, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, auf: <http://www.dhs.ch/externe/protect/textes/d/D10104.html>.

LUKNER, Andreas: Evidenz, in: SANDKÜHLER Enzyklopädie Philosophie, S. 364.

NÜNNING, Ansgar (Hg.): Metzler Literatur- und Kulturlexikon. 2. Auflage, Stuttgart, Weimar 2001.

SANDKÜHLER, Hans-Jörg (Hg.): Enzyklopädie Philosophie. Hamburg 1999.

SIMONIS, Anette: Mentalitätsgeschichte, in: NÜNNING Metzler Literatur- und Kulturlexikon, S. 423-425.

VOEGELI, Yvonne: Geschichte des Frauenstimmrechts, in: <http://www.lexhist.ch/externe/protect/textes/d/D10380.html> [besucht am 14.5.2005].

VOLKMANN, Laurenz: Kitsch, in: NÜNNING Metzler Literatur- und Kulturlexikon, S. 305f.

B.2 Zeitungsartikel

KNELLWOLF, Thomas: Hitlers williger Helfer, in: Weltwoche, Nr. 25, 2005 (www.weltwoche.ch/artikel/?AssetID=7981&CategoryID=60).

N.N.: Zum Tod des Filmproduzenten Adolf Forster, NZZ 20.12.1977, Cinémathèque Suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Produzenten-Dossier „For“.

STALDER, Helmut: Antreten zur Rütli-Vereinnahmung, in: Tages-Anzeiger, 18.7.2005.

B.4 Literatur

ALBERSMEIER, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1984.

ALTHAUS, Thomas: Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewusstseins. Tübingen 2001.

ANDERSON, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. 2. Erweiterte Auflage, Frankfurt a. M. 2005.

ANGST, Kenneth; CATTANI, Alfred (Hg.): Die Landi. Vor 50 Jahren in Zürich. Erinnerungen – Dokumente – Betrachtungen. Zürich 1989.

ASSMANN, Aleida; FREVERT, Ute: Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart 1999.

BÁLINT, Anna: Die Entstehung der Historiengemälde „Einmütigkeit (I)“ und „Einmütigkeit (II)“ im Spiegel der Korrespondenz zwischen dem Schweizer Maler Ferdinand Hodler und der Hannoverschen Stadtverwaltung von 1911 bis 1913, in: Hannoversche Geschichtsblätter, Bd. 47 (1993), S. 1-56.

BAUER, Ingrid; NEISSL, Julia (Hg.): Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung. Innsbruck [et al.] 2002.

BAUMANN, Werner: Von der Krise zur Konkordanz – Die Rolle der Bauern, in: GUEx Krisen und Stabilisierung, S. 97-113.

- BAUR, Ingrid: Frauengeschichte, Männergeschichte, Geschlechtergeschichte – Geschlechtersensible Geschichtswissenschaft, in: BAUER/ NEISSL Gender Studies S. 35-66.
- BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 2003 (Orig. erschienen in: Zeitschrift für Sozialforschung, Jg. 5, 1936).
- BOVERI, Walter [et al.] (Hg.): Morgarten kann nicht stattfinden – Lazar Wechsler und der Schweizer Film. Zürich 1966.
- BRANDT, Hans-Jürgen: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans. Tübingen 1987.
- BRÜTSCH, Mathias [et. al.] (Hg.): Kinogefühle: Emotionalität und Film. Marburg 2005.
- BUTLER, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt a. M. 1997 (Originalausgabe: New York, 1993).
- CHRISTEN, Gabriela: Von Helden und Weibern – Bilderstreit und Unendlichkeit im Werk von Ferdinand Hodler, in: SLM Erfindung der Schweiz, S. 214-223.
- CINOPTIKA: Cinéma et mouvement ouvrier, in: STUDER/ VALLOTTON Histoire sociale et mouvement ouvrier, S. 187-222.
- CONRAD, Christoph; KESSEL, Martina: Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart 1994.
- COSANDEY, Roland: Cinéma politique suisse 1930-1938: un coin du puzzle, à droite, in: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs. Studien und Quellen. Nr. 20. Bern 1994, S. 143-217.
- DANIEL, Ute; SIEMANN, Wolfram (Hg.): Propaganda: Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789-1989. Frankfurt a. M. 1994.
- DEGEN, Bernhard: Sonderfall Schweiz im Bereich der Arbeitswelt? 50 Jahre Friedensabkommen als nationales Jubiläum, in: Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs. Studien und Quellen 24. Bern/ Stuttgart/ Wien 1998, S. 171-192.
- DEGEN, Bernhard; KÜBLER, Markus: Die Gewerkschaften zwischen Integration und Ausgrenzung, in: GUEX Krisen und Stabilisierung, S. 127-143.
- DEJUNG, Christof: Landigeist und Judenstempel: Erinnerungen einer Generation 1930-1945. Zürich 2002.
- DEJUNG, Christof; STÄMPFLI, Regula: Armee, Staat und Geschlecht. Die Schweiz im internationalen Vergleich (1918-1945). Zürich 2003.
- DIEDERICHS, Helmut H. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt a. M. 2004.
- DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul (Hg.): Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics. Brighton 1982.
- DUMONT, Hervé: Geschichte des Schweizer Films. Spielfime 1896-1965. Lausanne 1987.

- EISINGER, Angelus; SCHAAD, Nicole: Die Rolle der Gewerkschaften im Zweiten Weltkrieg. Arbeitsbericht im Auftrag des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes. Zürich 1997.
- EVANS, Richard J.: Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1998 (Original erschienen: In defence of history, London 1997).
- FOUCAULT, Michel: Afterword – The Subject and Power, in: DREYFUS/ RABINOW Michel Foucault, S. 208-227.
- FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens. 14. Auflage, Frankfurt a. M. 2002 (frz. Orig. Paris 1969).
- FREI, Norbert: Journalismus im Dritten Reich. München 1999.
- GERHARDT, Ute; LINK, Jürgen; SCHULTE-HOLTEY, Ernst (Hg.): Infographiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften. Heidelberg 2001.
- GILG, Peter: Die Arbeiterschaft: Zusammenschluss mit Vorbehalten, in: ANGST/ CATTANI Die Landi, S. 136-140.
- GILOMEN, Hans-Jörg; GUEX, Sébastien; STUDER, Brigitte (Hg.): Von der Barmherzigkeit zur Sozialversicherung. Umbrüche und Kontinuitäten vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Zürich 2002.
- GRIERSON, John: Leistungen des Dokumentarfilms, in: HARDY Grierson und der Dokumentarfilm, S. 183-229.
- GROSSENBACHER, Silvia: Familienpolitik und Frauenfrage in der Schweiz. Grösch 1987.
- GSCHWEND, Rolf [et al.]: Zusammen lernen, gemeinsam erkennen, solidarisch handeln. 75 Jahre Schweizerische Arbeiterbildungszentrale. Bern 1987.
- GSCHWEND, Rolf B.: Die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale: Gründung, Entwicklung, Organisation und internationale Einflüsse 1912-1927, in: GESCHWEND Zusammen lernen, S. 10-52.
- GUEX, Sébastien [et al.] (Hg.): Krisen und Stabilisierung. Die Schweiz in der Zwischenkriegszeit. Zürich 1998, S. 127-143.
- GUTH, Nadia; HUNGER, Bettina: Reduit Basel. Basel 1989.
- HALBLÜTZEL, Peter; SCHWAAR, Karl: Klassenbewusstsein und nationale Identität – Arbeiterbildung und Arbeiterkultur als Faktoren der politischen Integration der Schweiz im 20. Jahrhundert. Nationales Forschungsprogramm 21: Kulturelle Vielfalt und nationale Identität. Basel 1991.
- HALBWACHS, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1985.
- HALBWACHS, Maurice: La mémoire collective. Paris 1997 (Original: Paris 1950).
- HALL, Stuart: Ideologie und Ökonomie. Marxismus ohne Gewähr, in: HALL Ideologie, Identität, Repräsentation, S. 8-33.

- HALL, Stuart: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hg. von Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg 2004.
- HARDMEIER, Benno: Aus der Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung. Bern 1970.
- HARDY, Forsyth: Grierson und der Dokumentarfilm. Gütersloh 1947.
- HATTENDORF, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Close Up, Bd. 4. Stuttgart 1994.
- HAUSEN, Karin: Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere" - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: CONZE, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1977, S. 363-293.
- HAYER, Gianni: Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945). Lausanne 2003.
- HETTLING, Manfred [et al.]: Eine kleine Geschichte der Schweiz. Frankfurt a. M. 1998.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence: The Invention of Tradition. 12. Auflage, Cambridge 2004.
- HOGENKAMP, Bert: Deadly parallels: Film and the left in Britain 1929-1939. London 1986.
- HÖRL, Patrick: Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson. München 1996.
- IM HOF, Ulrich: Mythos Schweiz. Zürich 1991.
- IMHOF, Kurt; JOST, Hans-Ulrich: Geistige Landesverteidigung: helvetischer Totalitarismus oder antitotalitärer Basiskompromiss? in: SLM Die Erfindung der Schweiz. Zürich 1998, S. 364-380.
- ISAKSSON, Folke: Politik und Film. Ravensburg 1974.
- JONES, Stephen G.: The British Labour Movement and Film, London. New York 1987.
- JORIS, Elisabeth: Krieg, Propaganda, Geschlecht, in: DEJUNG/ STÄMPFLI Armee, Staat und Geschlecht, S. 229-248.
- JORIS, Elisabeth; WITZIG, Heidi: Frauengeschichte(n). Dokumente aus zwei Jahrhunderten zur Situation der Frauen in der Schweiz. Zürich 1986.
- JUNGE-GENT, Hendrike: "Gute Kunst" im Haus! Auflagegraphik als Wandsschmuck im kleinbürgerlichen Interieur, in: ALTHAUS Kleinbürger, S. 197-219.
- KANZOG, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. Reihe: Diskurs Film – Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 4. München 1991.
- KERBS, Diethart [et al.] (Hg.): Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36: die Gleichschaltung der Bilder. Ausstellung des Bundes Deutscher Kunsterzieher, Berlin, 30.9.-4.11.1983. Berlin 1983.
- KÖNIG, Mario: Politik und Gesellschaft im 20. Jahrhundert – Krisen, Konflikte, Reformen, in: HETTLING Eine kleine Geschichte der Schweiz, S. 21-90.

- KREIS, Georg: Glanz und Elend der Moderne, in: Schweizer Monatshefte, Jg. 96, Heft 4 (April 1989), S. 267-270.
- KREIS, Georg: Mythos Rütli. Geschichte eines Erinnerungsortes. Mit zwei Beiträgen von Josef Wiget. Zürich 2004.
- KÜBLER, Markus: Integration des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes in das politische System der Schweiz in den Jahren 1908 bis 1939. Bern 1998.
- KÜBLER, Markus: Integration des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes in das politische System der Schweiz in den Jahren 1908 bis 1939. Dissertation. Bern 1998.
- LANG, Josef: Ist Revolution etwas Unschweizerisches? – Wie die verpasste Fusion von Kulturkampf und Klassenkampf vom Dissens zum Konsens führte, in: Traverse, 8. Jg., Nr. 3 (2001), S. 101-117.
- LEDIG, Elfriede (Hg.): Der Stummfilm – Konstruktion und Rekonstruktion. Diskurs Film – Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 2. München 1988.
- LEJEUNE, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt a. M. 1994 (Originalausgabe Paris 1975).
- LEPP, Nicola; ROTH, Martin; VOGEL, Klaus (Hg.): Der Neue Mensch: Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit 1999.
- LEZZI, Otto: Zur Geschichte der schweizerischen Arbeiterbewegung. Schriftenreihe des SGB. Bern, Zürich 1990.
- LINK, Jürgen: Normativität versus Normalität, in: STINGELIN Biopolitik und Rassismus, S. 184-205.
- LINK, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Opladen 1997.
- LOVELL, Terry: Pictures of reality: aesthetics, politics, pleasure. London 1980.
- MAGNIN, Chantal: Der Alleinernährer. Eine Rekonstruktion der Ordnung der Geschlechter von 1945 bis 1960 in der Schweiz, in: GILOMEN Von der Barmherzigkeit zur Sozialversicherung, S. 387-400.
- MAIHOFER, Andrea: Geschlecht als Existenzweise. Frankfurt a. M. 1995.
- MAIHOFER, Andrea: Was wandelt sich im aktuellen Wandel der Familie? in: BEERHORST, Joachim; DEMIROVIC, Alex; GUGGENMOS, Michael: Kritische Theorie im gesellschaftlichen Strukturwandel. Frankfurt a. M. 2004, S. 384-408.
- MESMER, Beatrix (Hrsg.): Die Verwissenschaftlichung des Alltags: Anweisungen zum richtigen Umgang mit dem Körper in der schweizerischen Populärpresse 1850-1900. Zürich 1997.
- MOOSER, Josef: „Die Geistige Landesverteidigung“ in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur der Zwischenkriegszeit, in: Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte, Nr. 47 (1997), S. 685-708.

- MORANDI, Pietro: Krise und Verständigung. Die Richtlinienbewegung und die Entstehung der Konkordanzdemokratie 1933-1939. Zürich 1995.
- NIKOLOW, Sybilla: Die Nation als statistisches Kollektiv. Bevölkerungskonstruktionen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, in: VOGEL Wissenschaft und Nation, S. 235-259. Oder auf: <http://www.uni-bielefeld.de/iwt/wmo/publikationen/nation.pdf>.
- NIKOLOW, Sybilla: Der statistische Blick auf Krankheit und Gesundheit. ‚Kurvenlandschaften‘ in Gesundheitsausstellungen am Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland, in: GERHARDT Infographiken, Medien, Normalisierung, S. 223-241.
- OPPELT, Ulrike: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart 2002.
- PERROUD, Gérard: Le cas du mouvement ouvrier: analyse d'un film neuchâtelois de 1930, in: Revue suisse de sociologie, 13. Jg., Nr. 3 (1987), S. 391-401.
- PERROUD, Gérard: Le mouvement ouvrier au risque du cinéma. Commentaires du film sur La vie d'un ouvrier dans les Montagnes neuchâtelaises. Musée neuchâtelois 4 (oct.-déc. 1995), S. 201-221.
- PRONAY, Nicholas; WILSON Keith: The political re-education of Germany and her allies after World War II. London, Sydney 1985.
- REEVES, Nicholas: The Power of Film Propaganda: Myth or Reality? London 1999.
- RIESCHER, Gisela: „Das Private ist politisch“ – Die politische Theorie und das Öffentliche und das Private, in: BAUER/ NEISSL Gender Studies, S. 53-56.
- ROSSET, Henry: La censure cinématographique en Suisse . St. Saphorin 1979.
- ROTZLER, Willy; WOBMANN, Karl: Politische und soziale Plakate der Schweiz. Zürich 1985.
- RUCK, Michael: Bibliographie zum Nationalsozialismus. Darmstadt 2000.
- RUPPERT, Wolfgang (Hg.): Die Arbeiter: Lebensformen, Alltag und Kultur von der Frühindustrialisierung bis zum ‚Wirtschaftswunder‘. München 1986.
- SARASIN [et al.]: Imagination. Eine Einleitung, in: SLM Die Erfindung der Schweiz, S. 16-31.
- SARASIN, PHILLIP: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt a. M. 2004.
- SCHAUDIG, Michael: Abbildungsvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion, in: KANZOG Einführung in die Filmphilologie, S. 163-183.
- SCHILDT, Axel: Bürgerliche Gesellschaft und kleinbürgerliche Geborgenheit – Zur Mentalität im westdeutschen Wiederaufbau der 50er Jahre, in: ALTHAUS Kleinbürger, S. 295-312.
- SCHNEIDER, Ute: Die Macht der Karten: eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute. Darmstadt 2004.

- SCHWAAR, Karl; KÜBLER, Markus: 100 Jahre Kampf um soziale Gerechtigkeit und Menschenwürde, in: SMUV Unsere Zukunft hat Geschichte, S. 88.
- SCHWAAR, Karl: Isolation und Integration. Arbeiterkulturbewegung und Arbeiterbewegungskultur in der Schweiz 1920-1960. Basel 1993.
- SCHWAAR, Karl: Krise, Krieg und Konjunktur: Die SABZ zwischen 1930 und 1960, in: GSCHWEND Zusammen lernen, S. 53-80.
- SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM (SLM) (Hg.): Bildentwürfe einer Nation – Die Erfindung der Schweiz 1848-1998. Zürich 1998.
- SCOTT, Joan W.: Sprache, Geschlecht und Geschichte der Arbeiterklasse, in: CONRAD/ KESSEL Geschichte schreiben in der Postmoderne, S. 283-309 (Orig. New York 1988).
- SKINNER, James M.: The cross and the cinema. The legion of decency and the national catholic office for motion pictures, 1933-1970. Westport (Conn.) [et al.] 1993.
- SCHWEIZERISCHER METAL- UND UHRENARBEITERVERBAND (SMUV) (Hg.): Unsere Zukunft hat Geschichte. Ein Jahrhundert im Gewerkschaftskampf gegen materielle Not, für Gerechtigkeit und Menschenwürde. SMUV 1888-1988. Bern 1988.
- SOMMER, Manfred: Evidenz im Augenblick: eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt a.M. 1996.
- STÄMPFLI, Regula: Von der Grenzbesetzung zum Aktivdienst. Geschlechterpolitische Lösungsmuster in der schweizerischen Sozialpolitik (1914-1945), in: GILOMEN Von der Barmherzigkeit zur Sozialversicherung, S. 373-386.
- STINGELIN, Martin (Hg.): Biopolitik und Rassismus. Frankfurt a. M. 2003.
- STÖCKL, Hartmut: Die Sprache im Bild - das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden. Berlin 2004.
- STUDER, Brigitte: Neue Grenzziehungen zwischen Frauenarbeit und Männerarbeit in den Dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkriegs: Die Kampagne gegen das ‚Doppelverdienertum‘, in: WECKER Die schutzbedürftige Frau, S. 83-106.
- STUDER, Brigitte; WECKER, Regina; ZIEGLER, Béatrice (Hg.): Frauen und Staat. Itinera Fasc. 20. Basel 1998.
- STUDER, Brigitte; VALLOTTON, François (Hg.): Histoire sociale et mouvement ouvrier – Un bilan historiographique/ Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung – Eine historiographische Bilanz: 1848-1998. Lausanne, Zürich 1997.
- STÜRNER, Felix: Quand le mouvement ouvrier se fait son cinéma. Politique, discours et réalisations cinématographiques de la Centrale suisse d'éducation ouvrière 1918-1937. Lausanne 1994. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit.

- TAN, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film – Film as an Emotion Machine*. Mahwah (NJ) 1996.
- TANNER, Jakob: *Historische Anthropologie – Zur Einführung*. Hamburg 2004.
- VERTOV, Dziga: ‚Kinoglaz‘ (1924), in: ALBERSMEIER *Texte zur Theorie des Films*, S. 39-41.
- VERTOV, Dziga: *Kinoki-Umstruz* (1923), in: DIEDERICHS *Geschichte der Filmtheorie*, S. 227-233.
- VISMANN, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*. 2. Auflage, Frankfurt a. M. 2001.
- VOGEL, Jakob; JESSEN, Ralph (Hg.): *Wissenschaft und Nation in der europäischen Geschichte*. Frankfurt a. M. 2002.
- VOGELSANGER, Peter: *Max Huber – Recht, Politik, Humanität und Glauben*. Frauenfeld 1967.
- VOLLI, Ugo: *Semiotik – Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen, Basel 2002.
- WECHSLER, David: *Kulturpolitik mit Geheimdossiers – Die Praesens-Film AG im Zweiten Weltkrieg*, in: BOVERI *Morgarten kann nicht stattfinden*, S. 62-93.
- WECKER Es war nicht Krieg! *Die Situation der Schweiz 1939-1945 und die Kategorie Geschlecht*, in: DEJUNG/ STÄMPFLI *Armee, Staat und Geschlecht*, S. 29-46.
- WECKER, Regina: ‚Schweizer machen‘: *Einbürgerungskonzepte und ihre Praxis 1798-1998*, in: SLM *Die Erfindung der Schweiz*, S. 126-137.
- WECKER, Regina: *Eugenik – individueller Ausschluss und nationaler Konsens*, in: GUEX *Krisen und Stabilisierung*, S. 165-179.
- WECKER, Regina; STUDER, Brigitte; SUTTER, Gaby: *Die schutzbedürftige Frau: zur Konstruktion von Geschlecht durch Mutterschaftsversicherung, Nachtarbeitsverbot und Sonderschutzgesetzgebung*. Zürich 2001.
- WEISSENBERGER, Patrick: *Die Evakuationsfrage in Basel*, in: GUTH *Reduit*, S. 19-23.
- WHITE, Hayden: *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*, in: CONRAD/ KESSEL *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, S. 123-157.
- WIDER, Werner: *Richard Schweizers Schweizerfilm*, in: WIDER/ AEPPLI *Schweizer Film*, Bd. 1, S. 613-638.
- WIDER, Werner; AEPPLI, Felix: *Der Schweizer Film 1929-1964 – Die Schweiz als Ritual*. 2 Bde., Zürich 1981.
- WILDMANN, Daniel: *Begehrte Körper – Konstruktion und Inszenierung des ‚arischen‘ Männerkörpers im ‚Dritten Reich‘*. Würzburg 1998.
- WYSS, Stefan: *Auch Historiker müssen im Bilde sein. Vom Nutzen audiovisueller Quellen für die Geschichtswissenschaft*, in: *Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs. Studien und Quellen* 26. Bern [et al.] 2000, S. 299-336.

ZIEGLER, Béatrice: „Der gebremste Katamaran“ – Nationale Selbstdarstellungen der schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, 2 Vol. 51, 2001, S. 166-180.