

# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	<b>2</b>
<b>1. Filmpolitisches Umfeld</b> .....	<b>5</b>
1.1 Die Zensur .....	6
1.1.1 Zensur von Schweizer Filmen .....	8
1.1.2 Zensur von ausländischen Filmen .....	11
1.2. Die Propaganda .....	13
1.2.1 Deutsche gegen Schweizerische Propaganda .....	15
1.2.2 Exkurs: Der Propagandafilm im amerikanischen Kino .....	18
1.3 Der Schweizer Spielfilm .....	22
<b>2. Die Geschichte der SFWs</b> .....	<b>28</b>
2.1 Filmkammer, Stiftung und Redaktion .....	31
2.2 Ab 1944 .....	37
2.2.1 Das Handwerk .....	42
2.2.2 Probleme am Röstigraben .....	44
2.2.3 Die gescheiterte Reform .....	46
2.3 Kooperationen .....	50
2.4 Die materiellen Bedingungen .....	54
<b>3. Die Analyse der Filmbeiträge</b> .....	<b>58</b>
3.1 Der journalistischer Stil .....	62
3.1.1 Politisches Engagement .....	62
3.1.2 Sorge um Natur und Landschaft .....	65
3.2 Das moderne Leben .....	67
3.2.1 Der Lebensstil der Oberschicht .....	68
3.2.2 Die Rolle der Frau .....	69
3.3 Technische Innovationen – Inhalte, Muster, Entwicklungen .....	72
3.3.1 Erfindungen .....	73
3.3.2 Swissair und SBB: Die 1. und 2. Klasse des Fortschritts .....	76
3.3.3 Das Auto .....	81
3.3.4 Neue Medien .....	88
3.3.5 Muster: Grösser, präziser und aufwändiger .....	91
3.3.6 Muster: Alt und neu .....	95
3.3.7 Entwicklung: Personifizierung und Prominenz .....	97
3.3.8 Entwicklung: Vom `Aktualitätenbericht` zum `Mini-Dokumentarfilm` .....	100
3.4 Die filmtechnische Umsetzung .....	101
3.4.1 Das Bild .....	103
3.4.2 Licht und Farbe .....	108
3.4.3 Die Montage .....	109
3.4.4 Der Ton .....	111
<b>4. Die Wirkung der SFWs</b> .....	<b>115</b>
4.1 Die Rezeption durch die Presse .....	116
<b>5. Schluss</b> .....	<b>120</b>
<b>Bibliografie</b> .....	<b>121</b>

# Einleitung

Vor rund einem Jahr machte ich mich auf die Suche nach einer eigenständigen visuellen Oberfläche, welche in einem bestimmten Zeitabschnitt und in geografisch geschlossenem Raum grosse Verbreitung fand. Ich hatte mich in einer früheren Untersuchung mit der Bilderwelt der Marke `Calida` auseinandergesetzt.<sup>1</sup> Was mich dabei beeindruckt hatte, ist die interdisziplinäre Erschliessbarkeit von populären Bildquellen. Nachdem ich die Option `Briefmarke` verworfen hatte, stiess ich auf die Schweizer Wochenschau (SFWs) und damit auf eine wunderbare, auf der inhaltlichen Ebene und noch kaum erforschten Quelle. Die SFWs ist als historische Quelle vor allem deshalb interessant, weil sie, von den filmtechnischen und politischen Rahmenbedingungen über die Produktion bis zur Rezeption, durch eine schier grenzenlose Menge an Sekundärquellen auf den unterschiedlichsten Ebenen erschliessbar ist. Die kurzen Reportagen und Dokumentationen der Wochenschau fanden, vor allem während dem Krieg und in der Nachkriegszeit, eine für audiovisuelle Quellen einmalige Verbreitung. Die Wochenschau war bis zum Aufkommen des Fernsehens das einzige audiovisuelle Medium.

Ziel dieser Untersuchung ist eine dichte Beschreibung der SFWs der 40er und 50er Jahre.<sup>2</sup> Die Fragestellung, von der ich ausgehe, gilt dem Aspekt `Fortschritt`. Wie manifestieren sich die gesellschaftspolitischen Veränderungen und der technische Fortschritt auf der Inhaltlichen, filmtechnischen und ästhetischen Ebene?

Um diese Frage beantworten zu können griff ich, dem heterogenen Quellenmaterial entsprechend, auf unterschiedliche methodische Ansätze zurück. Neben den gedruckten Quellen, bei denen sich ein heuristisches Vorgehen anbot, bezog ich auch Methoden der `Oral History` in die Untersuchung mit ein. Dabei griff ich neben eigenen Interviews auf Zeitzuginterviews zurück, welche der Verein `Memoriav` 1999 unter der wissenschaftlichen Leitung von Eva Suter mit ehemaligen Mitarbeitern der SFWs führte.<sup>3</sup> `Memoriav` ist es auch zu verdanken, dass die Filmwochenschau heute auf Beta-Videokassetten und durch eine Recherche-Datenbank erschlossen im Bundesarchiv zugänglich ist. Weil die wichtigsten Exponenten der SFWs, die beiden Chefredakteure aus jener Zeit, mittlerweile verstorben sind, waren diese Interviews unentbehrlich für das Gelingen meiner Arbeit. Die Basis für die Inhaltsanalyse der SFWs-Beiträge bildet ein Korpus

---

<sup>1</sup> Die Arbeit liegt auf [www.hot-mandarine.net/bildergeschichte](http://www.hot-mandarine.net/bildergeschichte)

<sup>2</sup> vgl. zum Konzept der `dichten Beschreibung`: Geertz, 1994

<sup>3</sup> Das Begleitprojekt ist mittlerweile im Bundesarchiv greifbar. BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250

von 574 Beiträgen, die sich explizit mit Aspekten der technischen und gesellschaftlichen Modernisierung auseinandersetzen.<sup>4</sup>

In den meisten Publikationen zum Schweizer Film und zur Geistigen Landesverteidigung während und nach dem zweiten Weltkrieg wird die SFWs überhaupt nicht oder nur am Rande erwähnt.<sup>5</sup> Auch in Abhandlungen zur Schweizer Filmzensur in der Zeit des Dritten Reiches wird sie höchstens am Rande erwähnt.<sup>6</sup> Einer der frühesten wissenschaftlichen Texte, die sich in grösserem Umfang auch mit der SFWs befasst, ist ein Artikel von Bernhard Gasser aus dem Jahr 1979. Darin geht er auch auf die Geschichte der ersten, privatwirtschaftlich produzierten, schweizerischen Filmwochenschau ein, die in den 20er und 30er Jahren über die heimischen Kinoleinwände knatterte.<sup>7</sup> Die zeitlich an diesen Beitrag anschliessende Lizentiatsarbeit von Laurent Knubel von 1997 informiert über die Umstände, unter denen die SFWs nach dem Krieg weitergeführt wurde.<sup>8</sup> Den vollen zeitlichen Rahmen von den Anfängen 1940 bis 1975 umfasst der Film "Ciné-Journal Suisse au féminin" Von Anne Cuneo (u.A.) aus dem Jahr 1980. Sie analysiert die Wochenschau und das darin propagierte Frauenbild aus feministischer Perspektive. Die Ergebnisse des wissenschaftlichen Begleitprojektes liegen in gedruckter Form in der Zeitschrift `Travelling` vor.<sup>9</sup> Roberta Mazzola veröffentlichte die Ergebnisse ihrer Lizentiatsarbeit, in der sie sich ganz auf das erste Jahr der SFWs konzentriert, 1992 in der Zeitschrift `Exinoxe`.<sup>10</sup> Rebekka Fränkel schliesslich befasst sich in ihrer Lizentiatsarbeit mit der SFWs während der Zeit des kalten Krieges. Und arbeitet vor allem den Wandel der Produktionsbedingungen heraus.<sup>11</sup> Seit die SFWs auf Video-Kassetten kopiert und im Bundesarchiv zugänglich ist, kann sie auch inhaltlich besser erforscht werden. Fast ausschliesslich auf das Programm der SFWs konzentrierte sich Katharina Gerber in ihrer Lizentiatsarbeit aus dem Jahr 2002. Es ist eine linguistische Annäherung an die Technikbeiträge der 50er und 60er Jahre, bei der sie sich vor allem auf die Ebene des Kommentars konzentriert.<sup>12</sup> Diese Arbeit ist eine schöne

---

4 Die entsprechende Filmliste kann beim Autor bezogen werden

5 vgl. Lasserre, 1992  
Perrig, 1993  
Kramer, 1994

6 vgl. Pfister, 1982  
Roth, 1980

7 Gasser, 1979

8 Knubel, 1997

9 Cuneo u.A., 1980

10 Mazzola, 1992

11 Fränkel, 2003

12 Gerber, 2002

Bestätigung der geäußerten These, dass sich die Filmwochenschau als Quelle zur Auseinandersetzung in unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven lohnt. Die vorliegende Arbeit nähert sich, gleich einem Zoom, über die filmpolitischen Rahmenbedingungen, die Geschichte der Filmwochenschau und ihren Inhalten an die filmische Oberfläche der Wochenschau an. Dabei geht sie auf alle fünf Aspekte ein, an denen sich nach Harold D. Lasswells griffiger Formel das wissenschaftliche Forschungsfeld rund um ein Medium aufspannen lässt:<sup>13</sup>

Who ?

says what ?

in which channel ?

to whom ?

with what effect ?

---

13 Lasswell, 1948. 42 - 51

# 1. Filmpolitisches Umfeld

Die Rahmenbedingungen, unter denen in der Schweiz Filme gedreht, produziert und abgespielt wurden, veränderten sich in der Vorkriegszeit und während des Krieges entscheidend. Einerseits wurde wie im übrigen Europa in der Schweiz zu dieser Zeit scharf Zensur geübt. Zudem herrschten während dem Krieg zum Teil auch Erschwernisse beim Import von ausländischen Filmen und für die Filmproduktion notwendigem Rohmaterial. Schließlich fielen auch die ersten zaghaften Versuche zu einer staatlichen Filmförderung in diese Zeit. Die Filmpolitik der 40er Jahre muss innerhalb des Konzeptes der `Geistigen Landesverteidigung` gesehen werden. Mit diesem Begriff wird die von den 30er bis in die 60er Jahre dauernde politisch-kulturelle Bewegung bezeichnet, welche die Stärkung von als schweizerisch deklarierten Werten zum Ziel hatte. Sie wandte sich gegen faschistische, nationalsozialistische und kommunistische Totalitarismen und bezog über die Landesverteidigung hinaus auch nichtmilitärische Bereiche aus Wirtschaft und Kultur mit ein.<sup>14</sup> Ihren wirkungsvollsten Ausdruck fand die Geistige Landesverteidigung in der Landesausstellung von 1939, als die Schweiz vom so genannten `Landgeist` erfasst wurde. Die Schweizerische Filmproduktion dieser Zeit und die Filmwochenschau im Besonderen müssen deshalb aus diesem Kontext betrachtet werden.

Im ersten Teil dieser Untersuchung sollen die filmpolitischen Rahmenbedingungen nachgezeichnet werden, welche die Wochenschau in dieser Form erst ermöglichten. Außerdem soll untersucht werden, wie sich der herrschende Zeitgeist und die Filmpolitik auf das Angebot an Schweizerischen und ausländischen Filmen in den rund 350 Kinos mit total um die 123`000 Plätzen auswirkten.<sup>15</sup>

## Der Einfluss von Verbänden und Staat

Die zwei Zweige des Filmgewerbes, Verleiher und Kinobetreiber, waren so organisiert, dass Monopolstellungen von einzelnen Verbänden bestanden. Für Produzenten, beziehungsweise Verleiher war die Mitgliedschaft im Schweizerischen Filmverleihverband (SFV) praktisch Voraussetzung. Dasselbe gilt für Kinobesitzer und den Schweizerischen Lichtspieltheaterverband (SLV), für dessen Westschweizer Pendant, der Association Cinématographique Suisse Romande (ACSR), sowie für die Tessiner `Assoziaione die

---

<sup>14</sup> <http://www.lexhist.ch>

<sup>15</sup> Diese Werte beziehen sich auf das Jahr 1941 und sind entnommen aus: Lasserre, 1989. 147

Cinematografi della Svizzera Italiana (ACSR). Nicht nur die Neueröffnung eines Kinos, sondern überhaupt jede Vorführung von Filmen im 35mm-Format, hing von der Zustimmung des jeweiligen Lichtspielverbandes ab. Die Monopolstellung der Verbände war im Jahre 1935 durch den so genannten `Interessensvertrag`, den der SLV und der SFV untereinander geschlossen hatten, noch weiter verstärkt worden.<sup>16</sup> Diese Vereinbarung beinhaltete die Abmachung, dass die Verleiher ihre Filme nur an Mitglieder des SLV abgeben durften. Die Kinobetreiber andererseits durften die Filme, die sie im Kino spielen wollten, nur bei den Verbandsverleihern beziehen. So hatten sich die beiden Verbände mit diesem Vertrag gegenseitig eine Monopolstellung zugesichert.

Die Kontrolle über die Filmeinfuhr aus dem Ausland lag hingegen seit 1938 beim Bund. Jeder Verleiher durfte pro Jahr nur ein vom Bund bestimmtes Kontingent an Filmen aus dem Ausland einführen.<sup>17</sup> Diese Kontingentierung war Sache der eidgenössischen Filmkammer, die dem Eidgenössischen Departement des Innern unterstand. Durch das Ineinandergreifen der Kontrollfunktionen von Staat und Verbänden gestaltete sich die Realisation von Filmproduktionen wie auch jeder anderen Innovation im Kinobereich ziemlich umständlich. Die Filmkontingentierung durch den Staat ist trotz Kritik von den verschiedensten Seiten als Relikt aus der Zeit der Geistigen Landesverteidigung bis heute beibehalten worden.

## 1.1 Die Zensur

Nach Ausbruch des Krieges und der Kriegsmobilmachung wurden sämtliche Medien einer strengen Aufsicht unterstellt. Für den Schutz und die Sicherheit des Landes verfügte der Bundesrat im September 1939 eine verschärfte Kontrolle aller ausländischen und schweizerischen Filme. Mittels des Bundesratsbeschlusses `Über den Schutz der Sicherheit des Landes im Gebiet des Nachrichtendienstes` führte er neben der Pressezensur auch die `Allgemeine Filmzensur` ein, der sämtliche schweizerische und ausländische Filme unterstellt wurden.<sup>18</sup> Die Informationskontrolle oblag dabei der Armee und innerhalb dieser der Abteilung `Presse und Funkspruch` (APF), die neben Presse, Buch, Radio, Post und Telekommunikation auch eine separate `Sektion Film` (SK) beinhaltete. Die Zensurpolitik stand von Anfang an unter dem Eindruck der geistigen Landverteidigung und sollte die Vorführung von Filmen verhindern, welche die «interne oder externe Sicherheit» gefährdeten

---

<sup>16</sup> Aeppli, 1976. 24

<sup>17</sup> Amtliche Sammlung 54, 1938. 686ff. Hier zitiert aus: Aeppli, 1981. 96f

<sup>18</sup> Roth, 1980. 23

bzw. die helvetische Neutralität oder die Armee angriffen. Ferner sollten alle Filme mit Sanktionen belegt werden, die in ` nicht erlaubter Art und Weise die Haltung der Schweizer Bevölkerung beeinflussen` wollten.<sup>19</sup>

Die SK umfasste acht Mitglieder, vor allem Vertreter der Filmbranche und Leute aus Informationsmedien. Verantwortlicher war von 1939-1942 Werner Sautter, Chef der Zürcher `Columbus-Film` des größten Schweizer Filmverleihs. Sein Nachfolger war Kurt Schibli, ein Kinobesitzer aus Olten. Die SF sollte als Verbindung zwischen Kinogewerbe und politischen bzw. militärischen Instanzen dienen.<sup>20</sup> Zwischen der SF und der `Schweizerischen Filmkammer` bestanden durch eine Vielzahl informeller Kontakte recht enge Verbindungen. Wenn sich die Sektion täglich im `Splendid` in Bern traf, das damals noch ein beeindruckender Kinopalast war, hatte sie schon rein vom zu begutachten Filmmaterial her einen gewaltigen Aufwand zu leisten. Neben sämtlichen eingeführten Filmen und allen Schweizer Produktionen mussten auch die Drehbücher zu allen noch nicht gedrehten Schweizer Filmen überprüft und gegebenenfalls zensuriert werden. In den sechs Jahren zwischen 1939 und 1945 inspizierte die SF insgesamt 17'855 Filme aller Art. Anstandslos passierten dabei 94% davon. 2,3% wurden an einer oder mehreren Stellen geschnitten und 1,3% oder 233 Filmbeiträge wurden gar verboten. Nicht mitgezählt sind hier zudem die 2266 Ausgaben von schweizerischen und ausländischen Filmwochenschauen.<sup>21</sup>

Die bundesrätliche Vorgabe, nach der sie zu verfahren hatte, war das "Reglement über die Durchführung der Filmzensur", das am 2. November 1940 erlassen wurde, sowie die "Allgemeine Vorschrift über die Zensur von kinematographischen Filmen", vom 20. September.<sup>22</sup> Die Mitglieder der neu geschaffenen `Filmzensurkommission` wurden vom APF gewählt und setzten sich vor allem aus Offizieren und Journalisten zusammen. Ein eigentlicher Filmfachmann gehörte der Kommission bis zu ihrer Auflösung 1944 nie an.<sup>23</sup> Auch im Juni 1944, als die staatliche `Filmzensurkommission` wieder aufgelöst wurde, blieben einzelne, vor allem militärische Bereiche vor der filmischen Abbildung geschützt. Ende desselben Jahres wurde schliesslich die Sektion `Heer und Haus` (H&H), der die Filmzensurkommission unterstanden hatte, wieder aufgelöst.<sup>24</sup>

---

19 Haver/Moeschler, 1998. ASCIIITXT, CJS, AII 3.txt

20 ebd.

21 Ebd.

22 BAR E 4450, ANr. 5805 (APF)

BBI, 1939. Bd. II. 399f

23 Aepli, 1981. 81

24 Lasserre, 1989. 421

### 1.1.1 Zensur von Schweizer Filmen

Bei den Schweizer Filmen war es in erster Linie die `allgemeine Vorschrift über das Filmen bei der Truppe und von Objekten mit militärische Bedeutung` von 6. November 1940, die immer wieder zur Anwendung kam.<sup>25</sup> Als `Objekt mit Militärischer Bedeutung` waren auch `zusammenhängende übersichtliche Geländeteile` definiert.<sup>26</sup> Aus diesem Grund wurden etwa auch einzelne Beiträge über die Tour de Suisse in der Schweizer Filmwochenschau gekürzt. Auch die Montage des für die Geistige Landesverteidigung wichtigsten Filmes `Landammann Stauffacher` von Leopold Lindberg, in dem die Landschaft eine wichtige Rolle spielt, konnte 1941 nicht ohne die `Hilfe` der Leute von der APF abgeschlossen werden.<sup>27</sup> David Wechsler, der Sohn von Lazar Wechsler, des erfolgreichsten Filmproduzenten der Zeit, schreibt in seiner Abhandlung über die `Praesens-Film AG` im zweiten Weltkrieg, dass die Kontrolle des Filmmaterials durch die Zensur sehr oft auch über das sachlich notwendige hinausging und im Einzelfall einen rein schikanösen Charakter annehmen konnten.<sup>28</sup> Während des Krieges war auch das Filmen von Internierten verboten– etwa für einen Wochenschau-Beitrag. Hans Laemmel, ab 1944 Chefredaktor der SFWs, erinnert sich an ein besonders bizarres Beispiel von Militärzensur in der Nachkriegszeit: In einem dokumentarischen Beitrag wurden fröhliche Soldaten gezeigt und diese Bildern von der steiferen Atmosphäre bei den Offizieren kontrastiert. Der Beitrag musste neu geschnitten werden. Das Argument lautete, der Kurzfilm mache in dieser Form das Militär lächerlich.<sup>29</sup> Eine im Bezug auf die Filmzensur besonders mühselige Zangengeburt stellte Ende des Krieges der Praesens-Film `Die letzte Chance` dar. So wurde 1944 bereits das Exposé von Richard Schweizer der Zensurbehörde zu einer `freiwilligen Vorzensur` vorgelegt, die den Standpunkt einnahm, dass der Film zu diesem Zeitpunkt – noch vor Kriegsende nicht in Angriff genommen werden könne. Sollte Deutschland den Krieg noch gewinnen, könnte ein solches Werk, das sich mit dem unmittelbaren Zeitgeschehen befasst, nicht in der Schweiz gedreht werden.<sup>30</sup> Der Film, der sich eine minimale Kritik an der Schweizer Flüchtlingspolitik erlaubte, konnte schließlich durch Leopold Lindtberg realisiert werden. Als er 1945 in die Kinos kam, gewann er mit dem `Preis der New Yorker Filmkritiker`, einem `Golden Globe`

---

25 BAR E 4450, A. Nr. 38 (APF)

26 Wider, 1981. 211

27 Wider, 1981. 210f

28 Wechsler, 1966. 62ff

29 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: B: 23

30 BAR E 4450, 5814 I



sowie dem am Filmfestival Cannes verliehenen `Internationalen Friedenspreis` zwei wichtigen internationalen Preise. Zusammen mit dem ebenfalls durch Lindtberg realisierten Film `Marie-Louise` läutete er die Phase des international ausgerichteten `Humanismus-Filmes` der Praesens-Film AG ein.<sup>31</sup>

## **Verbotene Sujets**

Von der Presse ist bekannt, dass der Druck der Nationalsozialisten auf die Pressefreiheit bereits 1934 so massiv geworden waren, dass der Bundesrat ein `Pressenotrecht` schaffte, das ihn ermächtigte, gegen Printmedien, welche die Außenbeziehungen gefährdeten, mit Warnungen und Verboten vorzugehen. Es war eine konsultative Pressekommission gegründet worden, deren Aufgabe die Beobachtung der Presse war. Insbesondere sollte die Beleidigung ausländischer Staatsführer verhindert werden, um die diplomatischen Beziehungen nicht völlig zu untergraben.<sup>32</sup> Das Schweizer Satiremagazin `Nebenspalter`, der 1938 noch 54 Hitlerkarikaturen abbildete, brachte es in den folgenden fünf Jahren noch auf insgesamt acht Darstellungen.<sup>33</sup> Die Karikaturisten, die durch das Bundesrätliche Dekret einem faktischen Verbot gegenüberstanden, sahen es als ihre Aufgabe, ihren Lesern dies weiter zu vermitteln.<sup>34</sup> Dabei behelfen sie sich mit raffinierten Tricks. So bildeten sie Hitler etwa von hinten ab, erkennbar durch den Habitus und die stark karikierte Frisur wie auf der Karikatur, die auf der nächsten Seite links oben abgebildet ist. Oder als Foto eingefügt in eine raffinierte Zeichnung, welche die Zwänge dieser Zensur illustrierte. Indem Bundesrat Motte als ein ängstlich auf ein sympathisches Abbild Hitlers bedachter Zeichnungslehrer dargestellt wurde, welcher den Karikaturisten überwacht. Wie auf der rechts abgebildeten Karikatur.

---

31 Aepli, 1981. 361ff

32 Rings, 1990. 267

33 ebd. 274

34 Knobel, 1974. 140f



Karikatur aus: Der Nebelspalter, Nr 31, 1934. 8



Karikatur aus: Der Nebelspalter, Nr 46, 1938. 28

Für den Dokumentar- und Spielfilm sind neben größeren Landschaftsteilen keine solchen explizit `verbotene Sujets` bekannt. Hitler und der Nationalsozialismus waren aber etwa für die `Schweizer Filmwochenschau` Tabu. Dass die beiden Begriffe in keinem einzigen Kommentar vorkamen ist erstaunlich für dieses Medium, das ja zum Zwecke der geistigen Abwehr gegen die Propaganda-Maschinerie des Nationalsozialismus produziert wurde. Ganz verboten wurden in den 30er und 40er Jahren nur gerade zwei Schweizer Filme. 1938, als die `Filmzensurkommission` noch nicht existierte, betraf dies den antikommunistischen Propagandafilm `Die Rote Pest`. Dieser von der von Alt-Bundesrat Jean-Marie Musy präsidierten `Schweizerischen Aktion gegen den Kommunismus` produzierte Hetzfilm erzählte von einer angeblichen Strategie Moskaus, die Schweiz als Keil zwischen die "antikommunistischen Weltmächte" zu treiben.<sup>35</sup>

Zu einen komplexeren Fall für die Filmzensur wurde 1940 der ideologisch indifferente und künstlerisch missglückte Film `De acht Schwyzer` von Oskar Wälterlin. Das Schlagwort des `acht Schwyzers`, auf das er zurückgriff, war an der Landesausstellung von 1939 geprägt worden und meinte jeden achten Schweizer, der laut Statistik eine Ausländerin heiratet.<sup>36</sup> Der Film wurde letztendlich verboten, weil sich seine Botschaft, dass der Heirat zwischen

<sup>35</sup> Wider, 1981. 321

<sup>36</sup> Wider, 1981. 329

Schweizern und Ausländern nichts Heimatverräterisches anhafte, erst ganz am Schluss und nicht sehr eindeutig manifestierte. Der Rest des Filmes ist gemäss der Zensurkommission dazu angetan, "eine fremdenfeindliche Bewegung heraufzubeschwören, die mit den aussenpolitischen Interessen der Schweiz nicht zu vereinbaren ist."<sup>37</sup> Die Mitglieder der Zensurkommission stiessen sich an den unterschiedlichen `nicht-neutralen` Darstellungen der einzelnen Ausländer, "[...] wobei zum Beispiel der Deutsche gegenüber der jungen Französin weniger vorteilhaft dargestellt wird. [...]"<sup>38</sup>

### 1.1.2 Zensur von ausländischen Filmen

In der Zensurpraxis der APF, dem keine Film-Fachleute angehörten, lässt sich die selbe neutralistische Anpassungspolitik nachweisen, wie sie Bruno Knobel auch für die Zensur der gedruckten Presse feststellt.<sup>39</sup> Man war sehr bemüht, keiner der Kriegsparteien zu stark auf die Füße zu treten. Dies bedeutete, dass, wenn ein Film eines Landes der alliierten zensuriert wurde, der nächste Zensurfall wahrscheinlich einen deutschen Titel betraf.<sup>40</sup>

Zensuriert wurden praktisch ausschließlich eigentliche Propaganda-Filme. Einzelne antisemitische Machwerke, die in Deutschland sehr erfolgreich waren, wurden in der Schweiz verboten. Prominentestes Beispiel dafür ist der Film `Jud Süß`. Im deutschen Reich zusammen mit `Triumph des Willens` eine der erfolgreichsten Produktionen überhaupt. Insgesamt sahen ihn mehr als die – auch für heutige Verhältnisse unglaubliche Menge – von zwanzig Millionen Leuten.<sup>41</sup> Die Geschichte um den Bankier Joseph Süß Oppenheimer, der Privatsekretär und Finanzberater am Württembergischen Hof war, griff auf raffinierte Weise auf historische Vorgänge aus dem 18. Jahrhundert zurück. Süß wird darin als Prototyp des umtriebigen und skrupellosen Juden geschildert.<sup>42</sup> Vom NS-Regime wurde der Film mit den Prädikaten "staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll" sowie "jugendwert" ausgezeichnet.<sup>43</sup> Damit war er von der Vergnügungssteuer befreit. Was bedeutete, dass er zu reduziertem Eintritt gezeigt werden konnte. Wie beim oben erwähnten Dokumentarfilm

---

37 BAR E 4450, 5815 F

38 BAR E 4450, 5815 F. Protokoll der Sitzung der Rekurskommission, 28. 12. 1940

39 Knobel, 1974. 140

40 Pfister, 1982. 88

41 Kleinhans, 2003. 131

42 Kramer, 1994. 99f

43 Zimmermann, 2003. 70

von Leni Riefenstahl wurden an vielen Orten ganze Schulklassen verpflichtet, den Film am Vormittag in Spezialvorstellungen anzuschauen.<sup>44</sup>

In der Schweiz wurde der Film verboten. Als Begründung steht dazu in der entsprechenden Zensurverfügung: „`Jud Süß` ist nicht ein Spielfilm, sondern ein Propagandafilm. Er will nicht nur unterhalten, sondern, und zwar in erster Linie, für den Antisemitismus werben. Die aus der Literatur bekannte Figur `Jud Süß` wird einseitig in den Dienst des in einem Teil des Auslandes zur Herrschaft gelangten Antisemitismus gestellt. Handlung und Darstellung sind sehr eindrucksvoll so gestaltet, dass dem Publikum der Träger der Titelrolle als verabscheuenswürdig erscheinen muss. Es wird mit so geschickten Mitteln die Stimmung des Zuschauers gegen den Juden Süß und weiter gegen die Juden überhaupt aufgestachelt. Ein solcher Film erscheint für die Schweiz unzulässig. Ein Film darf nicht zum Instrument ausländischer Propaganda werden. Das ist er aber in ausgeprägter Weise, wenn er für eine Rassentheorie ausländischer Herkunft wirbt und mit hemmungslosen Mitteln Stimmung zu machen sucht, gegen eine kleine Minderheit, der in der Schweiz die gleichen Rechte zukommen wie den andern Bürgern. Daran ändert auch die behauptete historische Grundlage des Filmes nichts. Die Darstellung ist so einseitig antisemitisch, dass die einleitende Bemerkung, die geschilderten Ereignisse beruhten auf geschichtlichen Tatsachen, höchstens die Propagandawirkung des Filmes verstärken kann, nicht aber zur Rechtfertigung einer Vorführung in der Schweiz herangezogen werden darf.“<sup>45</sup> Die Vorführung des Filmes `Jud Süß` ist in der Schweiz bis heute nur für geschlossene Vorstellungen mit einführendem Referat erlaubt!<sup>46</sup>

Filme, die sich subtileren Formen der Propaganda bedienten, entgingen der in kinematographischen Fragen eher unkundigen Behörde meist. Unterschieden wurde grob zwischen `politischen` und `unpolitischen` Filmen, weshalb etliche deutsche Komödien und Heimatfilme, die aus heutiger Sicht relativ unverhüllt ein faschistisches Weltbild transportierten, den Weg in die Kinosäle fanden.<sup>47</sup> Der Deutsche Film war in den Schweizer Kinos in der Zwischenkriegszeit und während des Krieges von allen ausländischen Produktionen am stärksten vertreten. Dies war auch nach dem Krieg nicht anders, als die Zensur gelockert und die Deutsche Filmwoche ab 1944 wieder abgeschafft wurde.<sup>48</sup>

---

44 Kleinhans, 2003. 131

45 BAR E 4450. Zensurverfügung Nr. 11199. 14. 3. 1941

46 Prodolliet, 1999. 137

47 Pfister, 1982. 88

48 Lasserre, 1989. 374

## 1.2. Die Propaganda

Die Präsenz von Filmen aus Deutschland in den Schweizer Kinos nahm vor allem in der Vorkriegszeit und in den ersten Kriegsjahren rapide zu. Die Nationalsozialisten hatten den Film bereits früh als Propagandainstrument entdeckt. Nicht nur die Deutsche Wochenschau konnte ab 1940 mit nahezu unbeschränkten Mitteln arbeiten. Auch die Produktion von deutschen Spielfilmen wurde forciert.



**Geistige Landesverteidigung tut not!**

Karikatur aus: Der Nebelspalter, Nr 44, 1937.14

Damit konnte die Propaganda auch in der Schweiz subtiler und sehr oft von der Zensur unbemerkt unters Volk gebracht werden. Betrachtet man die absoluten Zahlen zum eingeführten Zelluloid, stellt man fest, dass vor allem 1940 die Zunahme der Präsenz von Filmen aus den faschistischen Nachbarländern Deutschland und Italien in den Schweizer Kinos massiv zunahm. Zwischen Herbst 1939 und Im Herbst 1940 wurde mehr als dreimal soviel belichtetes Zelluloid aus den beiden Nachbarländern eingeführt als ein Jahr zuvor. Total entsprach die Länge des importierten Zelluloids nur im vierten Quartal 1940 rund 294`000 Stunden. Dabei sind allerdings alle Kopien enthalten.

Die propagandistische Gefahr wurde von den Behörden ernst genommen. So sprach der Leiter der APF im April 1941 von einer "planmäßigen Invasion des ausländischen Films",

welche "eindeutige Maßnahmen erfordere".<sup>49</sup> Veranschaulicht wird diese "Invasion" von deutschem und italienischem Film durch die folgende Zusammenstellung.

**Film-Importe in Metern** (1`000 Meter = ca. 35 Minuten)

	<b>4. Quartal 1939</b>	<b>4. Quartal 1940</b>
Deutsche Filme	69 365	276 340
Italienische Filme	60 328	111 026
Deutsche Wochenschau	30 837	116 187

Quelle: Lasserre, 1989. 147

## Film und andere Propaganda-Instrumente

Neben der ab August 1940 wöchentlich produzierten "Schweizer Filmwochenschau" unterhielt H & H auch andere zivile Propaganda-Instrumente, mit denen man dem vor allem im dritten Kriegsjahr drohenden Defätismus in Volk und Armee begegnen wollte. In Ihrem Tätigkeitsbericht aus dem Jahr 1941 schreibt die Sektion dazu: „Die Bürger müssen wissen, was sie zu verteidigen haben und wie sie es verteidigen können.“<sup>50</sup> Zu diesen Instrumenten, mit welchen man für einen starken ideologischen Zusammenhalt zwischen Armee und Zivilbevölkerung sorgen wollte, gehörte der so genannte "Konferenzdienst". Dessen Zweck war es, regelmäßig etwa 150 bis 200 Bürger aus allen Gesellschaftsschichten zu Kursen anzubieten, um ihnen dort von Fachleuten aus Militär und Verwaltung Informationen zu aktuellen Themen zu vermitteln.<sup>51</sup> Von 1941 bis 1945 wurden von diesen Kursen insgesamt 100`334 Personen direkt erfasst.<sup>52</sup> Einem Zellsystem folgend sollte so über interpersonale Kommunikation auf mehreren Stufen nach und nach immer weitere Kreise erreicht werden. Manch weitere innovative Idee für weitere Propaganda-Instrumente wurde zwar in den ersten Jahren des Krieges formuliert, aber letztendlich doch nicht in Tat umgesetzt. So etwa ein Propagandablatt für alle Angehörigen der Armee, dessen Gründung der Chef der APF im September 1939 plante. Diese Gratiszeitung sollte sich nicht tief

<sup>49</sup> Zitiert aus: Lasserre, 1989. 147

<sup>50</sup> Tätigkeitsbericht von H&H für das 2. Quartal 1941. 16f. BAR E 27/14902. Bd. 2

<sup>51</sup> Lasserre, 1989. 57f

<sup>52</sup> ebd. 58

schürfenden Analysen widmen, sondern vielmehr auf für den einfachsten Soldaten verständliche Art nationale Kollektivbilder vermitteln. Das Blatt wurde schließlich nicht realisiert.<sup>53</sup>

### 1.2.1 Deutsche gegen Schweizerische Propaganda

Von den Nationalsozialisten wurde der Film bereits sehr früh zu Propagandazwecken eingesetzt. Adolf Hitler und Joseph Goebbels hatten schon lange vor dem Krieg erkannt, dass dieses Medium, vor allem seit der Erfindung des Tonfilmes in den 20er Jahren, ein enormes propagandistisches Potential besitzt. Auf dem Weg zu einer nationalsozialistischen Filmindustrie schaltete Reichsminister Goebbels 1936 die bisherige Filmkritik außer Kraft. Bisherige Filmkritiker wurden entweder zu `Schriftenleitern` umfunktioniert oder, wie etwa Siegrfried Kracauer, mit einem Berufsverbot belegt.<sup>54</sup> Filmkritik sollte neu nicht mehr auf persönlicher Wertung beruhen, sondern auf eindringlicher Beschreibung eines Kunstwerks und dem Nachspüren der künstlerischen Intention. Die NZZ überschrieb die entsprechende Neuigkeit mit den Worten "Vom Kunstrichter zum Kunstdiener" und schloss, dass damit die NSDAP zum obersten Kunstbetrachter geworden war.<sup>55</sup>

Um die Arbeit der SFWs während des Krieges in eine Relation setzen zu können, muss auch betrachtet werden, mit welchem Auftrag - sowie personellen und materiellen Ressourcen ihre schärfste Konkurrentin im Kinosaal, die `Deutsche Filmwochenschau`, produziert wurde. Die bisherigen vier deutschen Wochenschauen - Bavaria-Wochenschau, Ufa-Wochenschau, Tönende Wochenschau und Deulig-Tonwoche - wurden 1940 zur Deutschen Wochenschau gleichgeschaltet.<sup>56</sup> Diese wurde personell und finanziell äußerst reichhaltig ausgestattet und war zusammen mit dem Radio das nationalsozialistische Propaganda-Werkzeug mit der größten Reichweite. Die speziellen Propagandakompanien in eigenen blauen Uniformen, die für Produktion und Promotion dieser Filme gebildet wurden, umfassten bis zu 14`000 Mann. Die Filmwochenschau war das ideale Medium, um Aktualitäten aus dem Kriegsgeschehen auch in die Provinz zu tragen. Dies wurde mit bis zu 2`500 Kopien einer einzelnen Deutschen Wochenschau getan.<sup>57</sup> Die entsprechenden Zahlen von der Schweizer

---

53 Lasserre, 1989. 36

54 Kracauer, 1974. 5f

55 NZZ, 8. 12. 1936, Blatt 1, Morgenausgabe

56 Kleinhans, 2003. 146

57 Dieser Wert bezieht sich auf das Jahr 1943. Die Zahlen stammen aus: Kleinhans, 2003. 148f

Filmwochenschau (SFWs), die ab dem 1. August eine wöchentliche Ausgabe produzierte, gestalteten sich im Vergleich dazu sehr bescheiden. Sie wurde, vom Chefredaktor bis zur Sekretärin, von einem rund sechsköpfigen Team produziert. Einige weitere Kameramänner wurden als freie Mitarbeiter bei Bedarf für einzelne Aufträge engagiert.<sup>58</sup> Paul Ladame beschreibt den Kampf gegen die ausländischen Filmwochenschauen im ersten Betriebsjahr der SFWs denn auch als *„une lutte comme avec un pistolet de bouchon contre les tanks.“*<sup>59</sup> Als wie wichtig die Deutsche Wochenschau vom NS-Regime eingeschätzt wurde, zeigt sich daran, dass sich Reichspropagandaminister Goebbels persönlich in die Programmgestaltung einmischte. So wachte er über die Montage und schrieb zum Teil auch die gesprochenen Kommentare selbst. Außerdem mischte er sich auch in technische Fragen ein und bestimmte die Sprecher.<sup>60</sup> Die erfolgreichste deutsche Wochenschau war noch vor der Gleichschaltung eine UFA-Tonwoche zu Hitlers vierzigsten Geburtstag im Frühling 1939 gewesen. In Deutschland hatte dieser Kurzfilm ein rekordverdächtiges Publikum von mehr als 40 Millionen Menschen gefunden. Damit hatten diese Wochenschau praktisch alle erwachsenen Deutschen gesehen!<sup>61</sup> Einem solch großen Publikum hatte sich der Führer bis zu diesem Zeitpunkt noch nie gleichzeitig gezeigt. Hitler war im Film meist aus Untersicht gezeigt worden. Diese Perspektive hatte Leni Riefenstahl bereits vier Jahre vorher in *„Triumph des Willens“* ihrem Dokumentarfilm über den Reichsparteitag 1934 als die dem kleingewachsenen Führer angemessene etabliert.<sup>62</sup> Der Film, der vor allem auf die Wirkung in der Provinz gezielt hatte, hatte 1936, als er in die Kinos gekommen war, erstmals die enorme Breitenwirkung des populären Kinos als Instrument der staatlichen Propaganda aufgezeigt. In Deutschland war die Machtergreifung der NS denn auch mit einer ausgedehnten Filmpropaganda-Tätigkeit einhergegangen, bei der das Kino von Anfang an eine wichtige Rolle gespielt hatte. Zum Kinobesuch wurde durch Presse- respektive Rundfunkbesprechungen und feierliche Rahmenprogramme immer wieder angeregt. Mit dem Ziel, eine möglichst große Mehrheit der Bevölkerung zu *„erfassen“*. Die absoluten Kino-Besucherzahlen waren schon vor dem Krieg innerhalb von nur zwei Jahren von 21`767`784 im Jahr 1935 auf 37`475`739 im Jahr 1937 gestiegen.<sup>63</sup>

---

58 Suter, 1999. CDR 08: B: 27

59 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 35

60. Kleinhans, 2003. 140ff

61 Hoffmann, 1988. 196

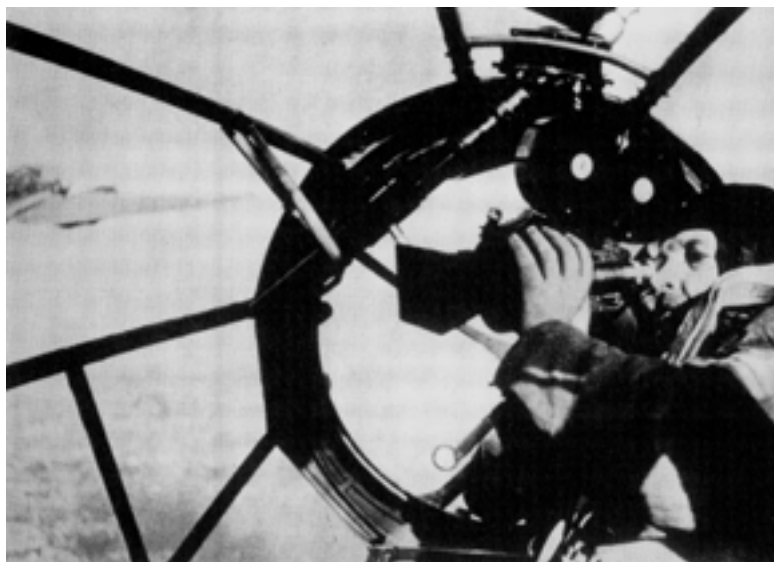
62 Kleinhans, 2003. 117

63 Denzer, 1970. 144



Die `Deutschen Wochenschau` wurde in der Schweiz in modifizierter Form gezeigt. Etwa angereichert mit schweizerischen Folklore. Auch wurde mit Propaganda zu einzelnen deutschen Waffengattungen zum Teil gezielt auf entsprechende Beiträge in Schweizer Filmwochenschauen reagiert. Einzelne Teile aus den deutschen Filmwochenschauen wurden auch von der Zensur entfernt.<sup>64</sup> Die Beschreibung des Themen-Mixes der `Deutschen Wochenschau`, wie sie in der Schweiz gezeigt wurde, wird in einem Bericht von `H & H` so beschrieben: „[...] einmal Riesenbomber, die Bombardierung von Städten und Bahnhöfen, der `Zibelemärit` in Bern und darauf Angriffe mit Riesentanks; ein andermal Unterseeboote im Angriff, das Knabenschiessen in Zürich und Sturzkampfflieger [...]“<sup>65</sup>

Die oftmals martialischen Titel wie `Wir schlagen den Feind, wo immer wir ihn treffen` oder `Im Toben der Entscheidungsschlacht` machen bereits deutlich, dass die Deutschen Filmwochenschauen in weitaus aggressiveren Ton als die schweizerischen für ihre Sache warben.<sup>66</sup> Auch durch die handwerkliche Machart wurde der aggressive actionorientierte Stil dieser Kurzfilme betont. An der Front wurde vorzugsweise mit der Wackelkamera und aus der Perspektive des Soldaten gefilmt. Spektakuläre und gefährliche Aktionen, etwa Kameramänner, die sich auf der Jagd nach spektakulären Bildern aus den Bombenschächten von Flugzeugen stürzten, waren keine Seltenheit. Im Vorspann der Filme wurde zum Teil eine Liste mit den Namen der im Einsatz für das Reich gefallenen Kameraleute gezeigt.<sup>67</sup>



Kameramann der `Deutschen Wochenschau` in Aktion. Aus: Hoffmann, 2003. 313

64 Lasserre, 1989. 147

65 zitiert aus: Fritschi, 1972. 174

66 zitiert aus: Kleinhans, 2003. 149

67 Kleinhans, 2003. 151f

ein Grossteil der `Deutschen Wochenschauen` kann auf [www.wochenschau-archiv.de](http://www.wochenschau-archiv.de) in voller Länge und mit Ton betrachtet werden

Die Schweiz wurde in der Deutschen Wochenschau neben den obligaten Reportagen über internationale Sportveranstaltungen, während der Kriegszeit praktisch nie erwähnt. Wenn doch, dann ging es etwa um eine Zugreise durch die schöne Landschaft oder es wurde ein alter Brauch wie die Basler Fastnacht vorgestellt. Die politische oder wirtschaftliche Schweiz existierte in der Deutschen Wochenschau überhaupt nicht.<sup>68</sup>

### **1.2.2 Exkurs: Der Propagandafilm im amerikanischen Kino**

Ein Blick nach Amerika und auf den dortigen Propagandafilm zeigt vor allem wie duckmäuserisch die Schweizer Filmpolitik vor allem auch mit der Filmwochenschau zu jener Zeit war. Der populärste Anti-Nazifilm überhaupt ist sicherlich Charly Chaplins `The great dictator` von 1940. Als Chaplin 1939 diesen Film plante, wusste er allerdings noch nichts von den KZ-Zuständen und den Judenvergasungen. Der Film baut optisch auf der äusserlichen Ähnlichkeit von Hitler und Chaplin auf. Chaplin spielt darin eine Doppelrolle. Einmal Hitler, der in großtuerischem Ton die Massen bearbeitet, als Kontrast dazu einen ruhig beobachtenden jüdischen Friseur, ein `Tramp` mit gesundem Menschenverstand. Es war Chaplins erster Tonfilm welcher von der Montage her betrachtet als für jene Zeit sehr modern bezeichnet werden kann. Während der Dreharbeit erhielt Chaplin Drohbriefe deutschfreundlicher Amerikaner und Warnungen, dass der Film die Zensur nicht bestehen würde. In den US-Kinos wurde er 1940 mit grossem Erfolg aufgenommen. In Europa sah die Situation für diese bissige Komödie bezüglich der Zensur etwas anders aus. So konnte der Film, obschon dessen Handlung im Vergleich mit dem, was zu der Zeit in Deutschland vor sich ging ziemlich harmlos war, erst 1945 gezeigt werden, nach dem Ende des Krieges. In die deutschen Kinos kam er gar erst 1958.<sup>69</sup> Trotzdem dass seine Handlung im Vergleich mit dem, was zur gleichen Zeit in Deutschland vor sich ging ziemlich harmlos ist.

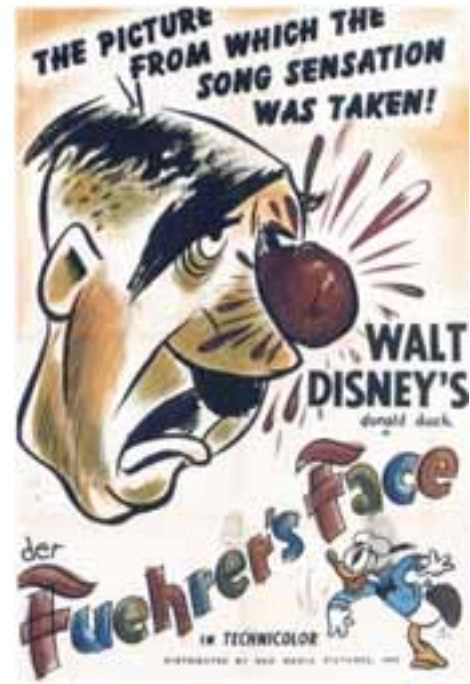
---

68 vgl. [www.wochenschau-archiv.de](http://www.wochenschau-archiv.de)

69 Auf: <http://www.eva-a.de/service/download/Chaplin.pdf>, 21.2.2004



Chaplin in seinem Film `The great dictator` aus dem Jahr 1940.  
Aus: Senn/Cortesi, 1995, 139



US-Kinoplakat zur Disney- Produktion  
`Der Führers Face` aus dem Jahr 1943 <sup>70</sup>

Auch Walt Disney produzierte während des Krieges einige in Amerika äusserst populäre Propagandafilme gegen den deutschen Nationalsozialismus. Das eher unpolitische Image seiner populärsten Figuren `Mikey Mouse` und `Donald Duck` wurde zeitweilig verändert. Walt Disney schickte die beiden Figuren in den Propaganda-Krieg gegen den Nationalsozialismus. Der Zeichentrickfilm «Der Führers Face» von 1943 inszeniert einen Alptraum der Figur Donald Duck, in dem sich diese als Arbeiter in einer Nazi-Munitionsfabrik wieder findet.<sup>71</sup> Populär wurde der Film in Amerika vor allem durch sein Titelstück, einem ironischen Spottlied auf Hitler, dessen Verse wie folgt lauten:<sup>72</sup>

When Der Fuehrer says, "We ist der master race"  
We HEIL! HEIL! Right in Der Fuehrer's face  
Not to love Der Fuehrer is a great disgrace  
So we HEIL! HEIL! Right in Der Fuehrer's face

When Herr Gobbels says, "We own der world und space"  
We HEIL! HEIL! Right in Herr Gobbels face  
When Herr Goring says they'll never bomb this place  
We HEIL! HEIL! Right in Herr Goring's face

<sup>70</sup> Auf: [http://www.c1n3.com/donald01p/caratulas\\_de\\_donald\\_duck\\_02.htm](http://www.c1n3.com/donald01p/caratulas_de_donald_duck_02.htm), 21.2.2004

<sup>71</sup> Walt Disney Productions. Der Führers face. USA, 1943

<sup>72</sup> Auf: <http://www.duckfilm.de/song/dffsong.htm>, 13.4.2004

Are we not the supermen  
Aryan pure supermen  
Ja we ist der supermen  
Super-duper supermen

Ist this Nutzi land not good?  
Would you leave it if you could?  
Ja this Nutzi land is good!  
Vee would leave it if we could

We bring the world to order  
Heil Hitler's world New Order  
Everyone of foreign race will love Der Fuehrer's face  
When we bring to der world disorder

Es gab zu dieser Zeit auch staatlich finanzierte - von der Machart her den Filmwochen-schauen verwandte - Propagandafilme, mit denen die Regierung ihre Politik bei den Bürgern verkaufte. Etwa den 10 Minuten langen Propagandastreifen `Japanese relocation`.<sup>73</sup> Dieser Film handelt von einem der dunkelsten Kapitel der amerikanischen Geschichte des Zweiten Weltkrieges. 1942, als die Gefahr eines Einfalls der japanischen Armee an der Amerikanischen Pazifikküste latent war, wurden damals über 100`000 Japaner, die in den USA lebten und als mögliche Sicherheitsgefahr betrachtet wurden, gezwungen, ins Landesinnere, in Internierungslager umzuziehen. Der Film zeigt die Deportation als eine Notwendige Aktion, welche jedoch von den Japanern selbst, die plötzlich Gefangene in ihrem eigenen Land waren und ihre Häuser und Geschäfte zurücklassen mussten, gutgeheissen wurde. Er zeigt zuversichtliche Japaner, die mit einem Zug in ihre Lager fahren und dort, in Idaho und Arizona, Gemüseanbau betreiben. Den Auftrag, die offizielle Politik in diesem problematischen Kapitel der amerikanischen Geschichte zu legitimieren, setzte der Regisseur, dessen Namen nicht bekannt ist, ohne wenn und aber um.

Auch für den internen Gebrauch in der Us-army wurden Propaganda-Filme mit sehr klarem Auftrag produziert. `Your Job in Germany` aus dem Jahr 1945 ist ein besonders kantiges Beispiel dafür. Ein Meisterwerk der kompromisslosen emotionalen Infiltration. Das Bildmaterial des rund viertelstündigen Filmes, der vom Frank Capra Film Unit produziert wurde und bei dem Capra selbst Regie führte, ist ein `Found Footage`. Das heisst, die Bilder sind von überallher `zusammengeklaut`. Aus Riefenstahls `Triumph des Willens` und

---

73 Frank Capra Film Unit. Japanese Relocation. USA, 1942

anderen SS-Propagandafilmen stammen die Bilder mit den im Gleichschritt marschierenden Soldaten. Andere Bilder, die eine Deutsche Idylle mit Tanz und bäuerlichem Handwerk und Folklore zeigen, stammen aus deutschen Heimatfilmen. Dazwischen gibt's Kartenausschnitte. Im Kommentar werden die Amerikanischen Soldaten, die mit diesem Film auf ihren Einsatz im besiegten Deutschland vorbereitet wurden, ausdrücklich davor gewarnt, dort Freundschaften zu schliessen. Capra verurteilt das deutsche Volk als Ganzes, nicht bloss ihre Führer, wie dies in anderen Filmen üblich war. Als Gesamtheit macht er sie für drei Grosse Kriege verantwortlich und behauptet, dass die Aggressionen und der Wille, andere zu beherrschen, tief im deutschen Wesen verankert sei. Mit Sätzen wie "Don't trust any of them!" oder "They're not sorry because of the war – they're only sorry because they have lost it." Die amerikanischen Soldaten – so die unmissverständliche Message des Filmes – sollten ihren Auftrag als ein reines Aufpassen begreifen, dass die Deutschen keinen dritten Weltkrieg anzetteln. Nur so würden diese eines Tages vielleicht von ihrer Krankheit kuriert werden können.<sup>74</sup>

Interessant ist der Vergleich dieses Filmes mit dem ebenfalls von Capra produzierten Streifen "Our job in Japan" von 1946. Auch hier ging es darum, wie der eben besiegte Feind durch die US-Besatzungstruppen zu "erziehen" sei. Der Eigenart der Japaner, die auch durch die Religion begründet wird, begegnet der Film mit deutlich mehr Verständnis als "Your job in Germany" der Deutschen; Die Japaner, so die Hauptaussage, müssten mit viel Geduld gebildet werden, um die Überlegenheit des amerikanischen "way of life" verstehen zu können.<sup>75</sup> So weit der Exkurs über Propaganda im amerikanischen Kino.

---

74 Frank Capra Film Unit. Your job in Germany. USA, 1945

75 Frank Capra Film Unit. Our job in Japan. USA, 1946

### 1.3 Der Schweizer Spielfilm

Die Schweizerische Spielfilmproduktion in der Vorkriegs- und Kriegszeit stand ganz unter dem Zeichen der geistigen Landesverteidigung. Besonders ausgeprägt war dies bei den Filmen der Fall, die Leopold Lindberg für die `Praesens` realisierte. `Füsilier Wipf`, der in der Zeit der Mobilisation 1914 spielt und Bezüge zur aktuellen Zeit und dem drohenden Krieg herstellt, war 1938 *der`Gesinnungsfilm`* schlechthin. Er passte so genau zum Zeitgeist, dass der Kinobesuch mancherorts als patriotische Demonstration inszeniert wurde. Auch von Schulklassen wurde der Film rege besucht. Eine ähnliche Wirkung konnte drei Jahre später, als rund um die Schweiz der Krieg wütete, auch ein anderer Lindtberg-Film erzielen. `Landammann Stauffacher` griff zu diesem Zweck noch etwas weiter in die eidgenössische Geschichte zurück; Auf die Vorgeschichte der Schlacht gegen die Habsburger bei Morgarten. Ebenfalls im Soldatenmilieu spielten die beiden komödiantischen Filme `S Margritli und d`Soldate` von 1940/ 41 und `Gilberte de Courgenay` aus dem Jahr 1941. Als letzterer im Kino anlief, schrieb die NZZ begeistert:

"[...] Es ist ein grundsauberer Film, und in der Grundhaltung von einer Anständigkeit, die viele beglücken wird."<sup>76</sup>

Unmittelbar nach dem Krieg bewegte man sich bei der `Praesens` erst einmal vom dramaturgisch einfach konstruierten Heimatfilm weg und spezialisiert sich auf internationale Themen, die auch im vom Krieg geschädigten Ausland Erfolg verhiessen. Prominentestes Beispiel dafür ist `die Vier im Jeep` der 1951 in die Kinos kam. Darin wird am Beispiel von vier Soldaten die Möglichkeit einer friedlichen Koexistenz der vier Alliierten gezeigt.<sup>77</sup> Als der Film in die Kinos kam, erwies sich der darin propagierte Glaube an eine Verständigung zwischen der Sowjetunion und dem Westen aber als bereits überholt. Die Berliner Blockade und der eben losgebrochene Koreakrieg lieferten keine gute Werbung für den Streifen. Von der Kritik wurde der Film dennoch begeistert aufgenommen. Er gewann einige internationale Preise und wurde gar für den `Oscar` als bester nichtamerikanischer Film nominiert.<sup>78</sup>

---

76 NZZ, 18.4.1941, Abendausgabe. Blatt 5

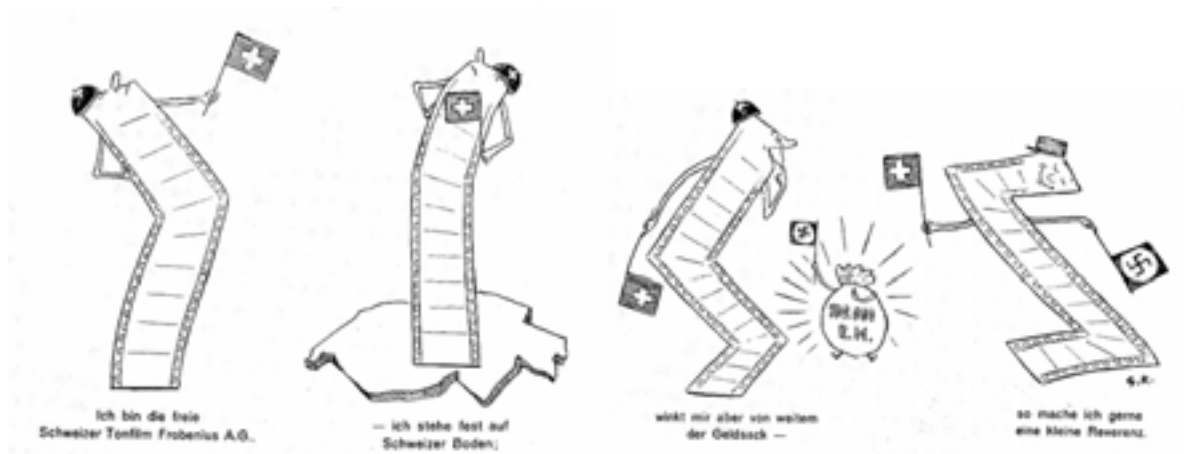
77 Kramer, 1994. 181

78 Wider, 1981. 375

Was als `Schweizerfilm` zu gelten und damit Anspruch auf die entsprechenden Rechtsvorteile, oder gar auf eine Risikogarantie des Bundes habe, definierte die `Schweizerische Filmkammer` 1939 im Fachorgan Schweizer Film Suisse durch die folgenden sechs Kriterien:<sup>79</sup>

1. Der Film muss Ausdruck schweizerischer Wesensart sein.
2. Der Film muss in künstlerischer und kultureller Hinsicht wertvoll sein.
3. Die an seiner künstlerischen Gestaltung maßgebend beteiligten Personen müssen nach Möglichkeit Schweizer sein.
4. Die Produktionsgesellschaft muss schweizerisch sein und in der Schweiz ihren Sitz haben.
5. Die Innen- und Außenaufnahmen müssen nach Möglichkeit vollständig in der Schweiz gedreht und fertig erstellt werden.
6. Die Mehrheit der im Film aufgewendeten Finanzmittel muss der schweizerischen Volkswirtschaft zugute kommen.

Einen Skandal gab es 1938 um den von der `Schweizer Tonfilm Frobenius AG` produzierten Film `Die Frau und der Tod`. Bei den Dreharbeiten verlangte der deutsche Verleiher nicht nur wie üblich von den Deutschen, sondern von allen Schauspielern einen Arier-Nachweis.<sup>80</sup> Die französische Equipe reiste darauf hin ab und der Schweizerische Nebelspalter nahm den Vorfall zum Anlass für diese bissige Karikatur.



Karikatur aus: Der Nebelspalter, Nr. 7, 1938. 21

<sup>79</sup> zitiert aus: Schweizer Film Suisse, Nr. 80, 1.10.1939. 3

<sup>80</sup> Wider, 1981. 319

## Nach dem Krieg

Der Schweizer Spielfilm der Nachkriegszeit wurde auf der Seite der Produktion praktisch ausschließlich von den beiden Marktführern `Praesens-Film` und `Gloria-Film` geprägt. Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war die Praesens-Film AG die einzige einheimische Produktionsgesellschaft, die noch immer regelmäßig Spielfilme produzierte. 1947 kam mit `Matto regiert` acht Jahre nach dem Riesenerfolg von `Kommissar Studer` auch der zweite nach einer Romanvorlage von Friedrich Glauser gedrehte Kriminalfilm um den knorrigen Berner Kommissar in die Kinos. Der düstere Film, der im Umfeld einer psychiatrischen Klinik spielt, wurde von der Kritik kritischer aufgenommen als der erste. In den Kinosälen lief er aber mit beachtlichem Erfolg und wurde unter dem Titel `§ 51 – Seelenarzt Dr. Laduner` auch in Deutschland erfolgreich aufgeführt.<sup>81</sup> Danach gab es während einigen Jahren keinen wirklich großen neuen Schweizer Film mehr. Im Jahr 1950 schließlich, kam überhaupt kein neuer einheimischer Film in die Kinos.<sup>82</sup>

## Vom Schalten und Walten der Kinovögte

Nach dem Ende des Krieges wurde die Organisation des einheimischen Filmgeschäftes mit der Starken Position der beiden Filmverbände immer wieder und von unterschiedlicher Seite kritisiert. So zog etwa Anfang der 50er Jahre ein Proteststurm durch die Presse, als die SFWs nicht mehr länger auf 16mm-Film kopiert wurde. Weshalb die meist auf dem Land gelegenen kleineren Kinos, die nicht über 35mm-Projektoren verfügten, ihrem Publikum den wöchentlich neuen Schweizer Bilderbogen nicht mehr zeigen konnten. Bei diesem Anlass beklagte insbesondere die sozialdemokratische Presse die zu grosse Macht des Lichtspieltheaterverbandes, welche dieser auf selbstherrliche Art missbrauche: „[...] Ohne von der Gnadensonne des Lichtspieltheaterverbandes beschienen zu werden, kann niemand ein Kinotheater führen; er bekommt ganz einfach keine Filme. [...]“<sup>83</sup>

Unter der Überschrift “Vom Schalten und Walten der Kinovögte“ druckte die `Seeländer Volksstimme` am 24. März 1952 einen Brief ab, in dem die SFWs auf die Bestellung einer 16-Millimeter-Kopie der SFWs für ein kleines Kino mit diesen Worten reagierte: „[...] als alle Schweizer Kinobesitzer die Verpflichtung hatten, die Schweizer

---

81 Kramer, 1994. 180

82 Aepli, 1976. 23

83 BAR J2 143 (-). 1975/61. 13. Freie Innerschweiz, 16.2.1952



Filmwochenschau auf Grund des Bundesratsbeschlusses vom 16. April 1940 ausnahmslos vorzuführen, konnten wir unsere Filmwochenschau an Jedermann liefern. Seit der Abschaffung dieses Bundesratsbeschlusses ab 16. Januar 1946 mussten wir freiwillig angenommene Verträge mit den Lichtspieltheater-Verbänden abschliessen. [...]"<sup>84</sup>

Kritisiert wurde auch das Machtkonzentrat des Bundes, der durch die Beibehaltung der Kontingentierung auch nach dem Krieg immer noch die absolute Kontrolle über die Filmeinfuhr besaß. Diese Film-Kontingentierung, die vor Ausbruch des Krieges als Schutzmassnahme gegen die faschistische Propaganda eingeführt wurde, hat als anachronistisches Element der geistigen Landesverteidigung bis zum heutigen Tag alle Abschaffungs-Versuche überlebt.

Beginnend in den 50er Jahren und unter dem Eindruck der Korea-Krise nahmen die schweizerischen Filmverbände geschlossen eine anti-kommunistische Haltung ein, und ließen sich vor diesem Hintergrund zum Teil zu übersteuerten Reaktionen hinreißen. So bat der Vorstand des SLV seine Mitglieder in einem Rundschreiben kurz nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen im November 1956 in Ungarn eindringlich, keinen Meter kommunistischen Films laufen zu lassen und sich zu vergegenwärtigen, dass auch Filme, inbegriffen Kultur- und Dokumentarfilme, die anscheinend keine kommunistische Tendenz aufweisen, trotzdem geeignet schienen, das Erdreich für die kommunistische Ideologie aufzulockern.<sup>85</sup> Der komödiantische Kurzfilm `Läppli am Zoll` des vom Kleintheater her bekannten Kabarettisten Alfred Rasser wurde mancherorts vom Programm abgesetzt. Grund dafür war das Bekanntwerden von Einladungen aus Peking und Moskau, welchen der Regisseur folge geleistet hatte. Dies stellte zu der Zeit für manche Kreise offenbar bereits einen Fall von Landesverrat dar.<sup>86</sup>

---

84 BAR J2 143 (-). 1975/61. 13. Freie Seeländer Volksstimme, 24. 3.1952

85 zitiert aus: Schweizer Film Suisse, Nr. 11.1956. 5

86 Aepli, 1976. 24

## Die 50er: Grosstadtromantik und der neue alte Heimatfilm

In den nächsten Jahren ändert die `Praesens` ihre Politik wieder und kehrt zum konservativen Heimatfilm zurück. Mit den Filmen `Heidi` von 1952 und `Heidi und Peter` von 1954, den Verfilmungen des weltbekannten Kinderbuchs von Johanna Spyri, ging sie kaum ein wirtschaftliches Risiko ein. Beide Filme wurden mit großem Erfolg auch international wahrgenommen. `Heidi und Peter` von Franz Schnyder war zudem der erste Schweizer Spielfilm, der ganz in Farbe gedreht wurde.

Auch die `Gloria-Film`, die gewichtigste Konkurrentin der `Praesens`, die während einigen Jahren überhaupt keine Spielfilme produzierte, setzte nun auf die Verfilmung von bewährter Heimat-Literatur. Vor allem `Uli der Knecht`, 1953 ebenfalls durch den jungen Regisseur Franz Schnyder verfilmt, wurde zu einem großen Erfolg an den Kinokassen. In Zürich lief der Film nach der Premiere während 15 Wochen.<sup>87</sup> Ein Jahr später bescherte Schnyder der Gloria-Film mit `Uli der Pächter`, den er mit den gleichen Schauspielern einspielte, gleich noch einmal volle Kassen. All diese Filme transportieren unter Rückgriff auf alte, längst vergangene Zeiten noch stärker das gleiche bäuerliche Schweizer Selbstverständnis wie die Heimatfilme der frühen 40er Jahre. Auch der pädagogische Ansatz ist ein ähnlicher. Es geht um die kleinen Probleme des Alltags, die mit etwas mehr Großzügigkeit zu aller Zufriedenheit gelöst werden können. Durch die meisten dieser Filme weht, egal in welcher Jahreszeit sie spielen, ein dezent weihnächtlicher Geruch. Während die Schweiz dank ihrem unversehrten Produktionsapparat vor einem enormen wirtschaftlichen Aufschwung steht, Autobahnen geplant und gebaut werden und vor allem die städtische Bevölkerung rasch wächst, bieten diese Filme dem Schweizer Bürger eine Fluchtmöglichkeit in vergangene Zeiten. Prägendes Element ihrer Bilderwelt sind prächtige, vom Fortschritt unberührte Landschaften sowie bäuerliches Handwerk und Folklore.

Der Versöhnung versprechende weihnächtliche Geruch weht auch durch die Filme von Kurt Früh, die im meist grosstädtischen Kleinbürgermilieu spielen. Früh, der sich ab 1944, nach seiner Kündigung bei der Schweizer Filmwochenschau, ganz dem Spielfilm widmete, drehte zusammen mit Franz Schnyder beinahe sämtliche kommerziell erfolgreichen `großen` Schweizer Kinofilme der 50er Jahre. 1955 bringt er für Gloria-Film mit dem pflichtbewussten `Polizischt Wäckerli` den ersten von Schaggi Streuli gespielten idealen Schweizer Charakter auf die Leinwand. Ein Jahr später folgt `Oberstadtgass`, in dem der gleiche Schaggi Streuli, wohl der bekannteste Schauspieler dieser Epoche, einen Briefträger spielt, der als guter Geist

---

<sup>87</sup> Wider, 1981. 273

zu seinem Quartier schaut. Einen ähnlich gutmütigen und überaus schweizerischen Leinwandcharakter verkörpert Streuli auch 1957 in der `Praesens`-Produktion `Taxichauffeur Benz` von Werner Düggelin. Weitere Kleinbürger-Filme von Früh sind `Bäckerei Zürrer` von 1957 und `Hinter den sieben Geleisen` aus dem Jahr 1959.



`Hinter den sieben Geleisen` von Kurt Früh, 1959. Aus: Kramer, 1994. 212

Den erfolgreichsten Schweizer Film aller Zeiten bringt Franz Schnyder 1958 mit seiner eigenen Produktionsgesellschaft und seiner dritten Gotthelf-Adaption `Die Käserei in der Vehfreude` in die Kinos. Ein Drittel der Schweizer Gesamtbevölkerung oder 1,8 Millionen Schweizer sehen sich diesen Film an, der bei der Kritik nicht die besten Noten erhält. In der Bundesrepublik Deutschland läuft er unter dem reißerischen Verleih-Titel `Wildwest im Emmental`.<sup>88</sup> Im gleichen Jahr wird auch der einzige erfolgreiche Schweizer Film dieses Jahrzehnts gedreht, der etwas mit der Rückwärtsgewandtheit all dieser Produktionen bricht. Der Film `Es geschah am helllichten Tag` basiert auf einem Drehbuch von Friedrich Dürrenmatt und läuft mit beachtlichem Erfolg im Kino. Soweit die Ausführungen zur Schweizer Spielfilmproduktion und zur Filmpolitischen Großwetterlage in jener Zeit, in der die `Schweizer Filmwochenschau`, um die sie im Folgenden gehen wird, ihr größtes Publikum gefunden hat.

---

88 Aepli, 1976. 25

## 2. Die Geschichte der SFWs

Unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Filmpolitik begann sich auch die Schweizer Regierung im Verlauf der 1930er Jahre verstärkt für den Film zu interessieren. In seiner "Botschaft an die Bundesversammlung über die Schaffung einer Schweizerischen Filmkammer" vom 13. Juli 1937 hielt der Bundesrat fest, dass der Film "[...] zu einem kulturpolitischen und propagandistischen Faktor ersten Ranges [...] geworden sei.<sup>89</sup> Die Landesregierung erklärte damit die Filmpolitik zu einer nationalen Angelegenheit. Vor allem die verschiedenen deutschen Filmwochenschauen die damals noch privatwirtschaftlich produziert wurden als Gefahr erkannt.<sup>90</sup> Der Bundesrat forderte deshalb von der neu zu bildenden "Schweizer Filmkammer" als vordringliche Aufgabe die Schaffung einer schweizerischen Filmwochenschau.<sup>91</sup>

Bereits Jahre früher, zwischen 1923 und 1934, war in der Westschweiz ein "Ciné-Journal Suisse" (CJS1) produziert worden.<sup>92</sup> Die vom "Office Cinématographique" in Lausanne produzierte Wochenschau hatte ohne Bundessubventionen einige Jahre wunderbar funktioniert. Bis zum Siegeszug des Tonfilmes gegen Ende der 20er-Jahre, der das Filmhandwerk und auch die Rezeption von Filmen grundlegend verändert hatte. Als Anfangs der 30er Jahre im Ausland die ersten Filmwochenschauen mit Ton erschienen waren, hatte auch das CJS1 bald auf Tonfilm umgestellt. War dann aber 1937 an den hohen Kosten für die Vertonung und an der zunehmenden und preistreiberischen Konkurrenz gescheitert. Bis die erste offizielle und staatlich subventionierte "Schweizer Filmwochenschau" (SFWs) über die Leinwand knattern konnte, gingen nach der Bundesrätlichen Botschaft und der Schaffung der Filmkammer noch rund drei Jahre ins Land. In dieser Zeit wurden verschiedene Projekte konzipiert und aus unterschiedlichen Gründen wieder verworfen. Im Frühling 1940, während die Schweizer Lichtspielhäuser weiter mit immer aggressiverer deutschen Propaganda bespielt wurden und nachdem das aussichtsreichste Projekt am Veto des Westschweizerischen ACSR gescheitert war, stand man vor einer äußerst delikaten Situation. Der Umstand, dass die Kinobetreiber aller drei Sprachregionen je in einem separaten Lichtspieltheater-Verband organisiert waren, sollte auch in den folgenden Jahren noch zu einigen Schwierigkeiten führen.

---

89 BBI 1937 II. 479

90 vgl. zu den deutschen Wochenschauen: Kapitel "Filmpropaganda und Zensur"

91 BBI 1937 II. 514

92 vgl. zu den Ausführungen über das CJS1: Gasser, 1979. 17ff

## Ein Artikel für die Film-Propaganda

Auf Antrag der Filmkammer kam es am 16. April 1940 zu einem historischen Bundesratsbeschluss, der die Macht der drei Verbände einschränkte und sie fest in die staatliche Filmpropaganda einband. Der Bundesrat verpflichtete angesichts der politischen Ausnahmesituation per Beschluss alle Kinobetreiber dazu verpflichtet, die neue Filmwochenschau vorzuführen.<sup>93</sup> Dabei stützte er sich auf den ` Bundesbeschluss über Maßnahmen zum Schutz des Landes und zur Aufrechterhaltung der Neutralität` vom 30. August 1939, welcher der Landesregierung die entsprechende Vollmacht verliehen hatte.<sup>94</sup> Der Bund bezahlte rund vierzig Prozent der Produktionskosten an die neue ` Schweizer Filmwoche`. Den Rest mussten die Kinobesitzer berappen. Den Protesten, die vor allem aus der Westschweiz kamen zum Trotz. Es musste aber nicht jeder Kinobetreiber die vollen dreißig Franken Abonnements-Gebühren pro Wochenschau bezahlen. Dieser Betrag galt nur für die Aktualitätenkinos in den großen Städten. Kleine Landkinos konnten sich mit einer Vorführung einer acht Wochen alten Filmwochenschau begnügen. Dafür bezahlten sie nur einen Franken.<sup>95</sup>

Um die Reihenfolge der Abspielstätten zu erstellen, richtete sich die Filmkammer nach der Größe der Kinos und deren Besucherzahlen. Es war nicht unbedingt so, dass alle Kinobetreiber eine möglichst neue Filmwochenschau zeigen wollten. Das geht aus einer Beschwerde hervor, die ein Dr. Liatowitsch am 11. April 1944 im Namen der ` Select-Cinena AG` in Basel gegen die Schweizerische Filmkammer erhob. Da das Cinéma Palace seit jeher mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen habe und sich deshalb trotz seiner Größe nicht als Ort zur Erstaufführung von Wochenschauen nicht eignen würde, schieb Liatowitsch, solle dieses Lichtspielhaus nicht mehr weiter ein Premierenkino für die SFWs sein. Die rechtlichen Auseinandersetzungen mit dem Kinobetreiber zogen sich über den ganzen Frühling 1944 hin.<sup>96</sup> Wie bedacht man im EDI darauf war, solche Dinge nicht publik werden zu lassen, illustriert ein Zitat aus einem Brief an das Sekretariat der SFWs. Darin steht: „Wo würde es hinführen, wenn man in der öffentlichen Verwaltung einzelne Fälle derart aufbauschen würde? Sogar ein Professor hat einen übereifrigen Jünger im juristischen Seminar anlässlich

---

93 AS 1940. 56. 30f

94 AS 1939. 55. 769

95 Aepli, 1995. 38

96 BAR E 3001 (B) -/1, Bd. 49. XIV. 8.1.18

der Behandlung eines bestimmten Falles einmal gemahnt, nicht alle Hasen aufzujagen, die um den Kohl herum liegen.“<sup>97</sup>

Die Regelung, nach der die Lichtspieltheater zur Vorführung der Filmwochenschauen verpflichtet wurden, war auch innerhalb der Landesregierung nicht unumstritten. Dies belegt ein Brief vom 24. November 1942, den ein Beamter des Justiz- und Polizeidepartements an BR Philipp Etter adressierte, der in diesem Jahr Bundespräsident war. Darin nahm er im Namen des Justiz- und Polizeidepartements kritisch Stellung zum Bundesratsbeschluss, der seit etwa zweieinhalb Jahren in Kraft war und den er für juristisch nicht über alle Zweifel erhaben betrachtete.<sup>98</sup>

Eine Gesetzeslücke meinten die Westschweizer Kinobetreiber ausgemacht zu haben, welche die Filmwochenschau ab September 1941 zwar weiter bezogen, sie aber nicht mehr bezahlten. Im Wortlaut des Bundesbeschlusses von 1940 war bloß die Vorführung der SFWs als obligatorisch erklärt worden. Dass sich das Obligatorium auf das Abonnement bezog, war nicht explizit erwähnt worden. So musste der Bundesrat am 12. März 1941 einen zusätzlichen Beschluss fällen, in dem er in unmissverständlicher Weise bestimmte, dass neben der Vorführpflicht – auch rückwirkend ab den 1. 8. 1940 - eine Zahlungspflicht der Kinobetreiber bestehe.<sup>99</sup> Die Schweizer Filmkammer verfügte außerdem, dass die Kinobetreiber die jeweils neueste SFWs im gleichen Vorprogramm wie die ausländischen Filmwochenschauen zeigen mussten.<sup>100</sup>

---

97 BAR E 3001 (B) -/1, Bd. 49. XIV. 8.1.18

98 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV.1.9

99 AS 1943 59. 208f

100 BAR E3011 (A), 1979/105, Bd. 13. Weisungen der Schweizerischen Filmkammer  
betreffend Produktion und Verwertung von Filmwochenschauen vom 7. Juli 1942. Ziffer 5

## 2.1 Filmkammer, Stiftung und Redaktion

Am ersten August 1940 wurde die erste Ausgabe der SFWs in den Premierekinos gezeigt. Sie hatte eine Länge von bloß 100 Metern Zelluloid, was rund dreieinhalb Filmminuten bedeutete.<sup>101</sup> Bald aber hatte die Wochenschau die doppelte Länge. Als Chefredaktor amtierte Paul Ladame, ein 30-jähriger Akademiker aus der Westschweiz mit dem militärischen Dienstgrad eines Korporals.<sup>102</sup>

Ladame war er ein klassischer Schöngest aus einer bildungsbürgerlichen Familie. Sein erster, auch von den Eltern begrüßter Berufswunsch sei Kunstmaler gewesen, sagt er im Interview.<sup>103</sup> Seine journalistischen Erfahrungen machte er im Print-Bereich. Er war vorher Chefredaktor der Familien-Zeitschrift `La Patrie Suisse` gewesen und hatte mitgeholfen, eine Frauenzeitschrift zu lancieren. Als er im Sommer 1940 als Chefredaktor der SFWs engagiert wurde, hatte er bei `Radio Cité` in Paris gerade die ersten Schritte in die elektronischen Medien getan.<sup>104</sup> Für die ersten SFWs-Ausgaben, erinnert sich Ladame, habe er außer der Länge von 100 Meter Zelluloid, die nicht überschritten werden durfte, keine vorgegebenen Leitplanken gehabt, was Form und Inhalt dieses neu zu schaffenden Mediums betrifft.<sup>105</sup> Für den jungen Chefredaktor war die neue Aufgabe nach eigenen Angaben mit einem großen Prestige-Gewinn verbunden.<sup>106</sup>

Paul Ladame hatte zwar von Anfang an die Verantwortung für die Filmbeiträge und bestimmte über die Themen. Die Dreharbeiten wurden aber in der Anfangszeit von der Firma `Cinégram` durchgeführt. Die Zusammenarbeit mit der `Cinégram` war laut Ladame sehr angespannt. Die Gebrüder Masset, welche die `Cinégram` leiteten, hätten sich lange Zeit nicht recht damit abfinden können, dass sie bloß Partner für die Entwicklung und Kopie des Filmmaterials waren. Es sei in dieser Zusammenarbeit auch zu kleinen Sabotagen gekommen.<sup>107</sup>

Diese komplizierte Situation und die Tatsache, dass die Filmwochenschau auch nach eineinhalb Jahren noch keine rechtliche Form hatte führten dazu, dass am 14. Januar 1942

---

101 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV 8. 1. 9

102 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview-Liste

103 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 10

104 ebd. CD-R 03: 15

105 ebd. CD-R 03: 58

106 ebd. CD-R 03: 17

107 ebd. CD-R 03: A: 46

die `Stiftung Schweizer Filmwochenschau` gegründet wurde.<sup>108</sup> Die Stiftung unterstand direkt der Filmkammer und bestand aus einer gutschweizerisch ausgewogenen Mischung von Beamten, Politikern, Intellektuellen, Künstlern und Industriellen. Vier Deutschweizer, vier Romands und ein Tessiner. Unter den Männern, welche die Stiftungsurkunde unterschrieben und damit für drei Jahre nominiert waren, befanden sich auch ein paar bekanntere Figuren. Wie der Komponist Paul Sacher oder der Alt-Nationalrat Riccardo Rossi aus dem Kanton Tessin. Präsiert wurde die Stiftung von Grossrat Antoine Vodoz aus dem Kanton Waadt.<sup>109</sup> Der direkteste Einfluss auf das Produkt `SFWs` kam aber dem Delegierten Edmond Moreau zu, einem Industriellen aus Genf, der auch der `Filmkammer` angehörte und als kommunikatives Bindeglied zwischen der Stiftung und der Chefredaktion dienen sollte. Auf die Arbeit der Filmwochenschau nahm die Stiftung bei Ihrer Sitzung vom 7. Juli zum ersten Mal direkt Einfluss, indem sie bestimmte, dass die von der SFWs jeweils eingesparten Zelluloid-Meter so nutzen soll, `dass von Zeit zu Zeit ein kulturell und nationalpolitisch wichtiges Thema besonders ausgebaut wird`<sup>110</sup> Vorbild für die so genannten `Leitsujets` war die Reihe `March of time` aus der britischen Wochenschau.<sup>111</sup> Die Aufträge für diese Leitsujets sollten, so die Weisung der Filmkammer, in Anbetracht des Krieges an wirtschaftliche Not leidende Kameramänner vergeben werden.<sup>112</sup> Damit sich die Fremdbeiträge auch stilistisch mit der Filmwochenschau verträgen, sollte allerdings der Einfluss der Redakteure gewahrt bleiben. Dass die Forderung, Aufträge wenn möglich an wirtschaftliche Not leidende Filmer zu vergeben vom Stiftungsrat umgesetzt wurde, lassen die Absage-Briefe an freie Filmer vermuten, welche regelmässig mit konkreten Filmprojekten an die Stiftung herantraten.<sup>113</sup>

Der Auftrag, einen neuen Titelvorspann für die Filmwochenschauen anzufertigen war 1941 nicht an externe Produzenten, sondern an die SFWs selbst vergeben worden. Bei der Sitzung der Filmkammer am 18. Juni konnte aber keiner der ausgearbeiteten Vorschläge befriedigen, weshalb die Kommissionsmitglieder selbst Vorschläge formulierten. Und den Vorschlag, der

---

108 BAR E3011 (A), 1979/105, Bd. 19

109 ebd. Stiftungsurkunde

110 BAR E3011 (A), 1979/105, Bd. 13

Schweizer Filmkammer betreffend Produktion und Verwertung von Filmwochenschauen vom 7. Juli 1942. Ziffer 1

111 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 55

112 BAR E3011 (A), 1979/105, Bd. 13. Weisungen der Schw. Filmkammer

betreffend Produktion und Verwertung von Filmwochenschauen vom 7. Juli 1942. Ziffer 1

113 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV 8. 1. 9



auf die breiteste Zustimmung stieß, zur Verwirklichung an die SFWs weitergaben. Ein 1. August-Höhenfeuer.<sup>114</sup>

Wie viele Köche aus den unterschiedlichen Hierarchieebenen bei der Gestaltung des Programms mitmischten, für das letztendlich Paul Ladame verantwortlich war, zeigt die Korrespondenz der SFWs, der `Stiftung SFWs` der Filmkammer sowie einzelnen Mitarbeitern des EDI. Dort findet sich zum Beispiel ein Briefwechsel mit dem Präsidenten des `Eidgenössischen Sängervereins`, der sich 1942 mit der Bitte an die SFWs wandte, anlässlich des 100-Jahre-Jubiläum des Sängervereins und den entsprechenden Feierlichkeiten einen Beitrag zu gestalten.<sup>115</sup> Paul Ladame wies den Plan mit der Begründung zurück, dass die Filmwochenschau über keine geeignete Apparatur zur Aufnahme von Live-Ton verfüge. Der Präsident des Sängervereins schrieb zurück, dass man mit einem Stummfilm-Beitrag, wie er für die Filmwochenschau üblich sei, durchaus leben könne. Als er darauf keine Antwort erhielt, wandte er sich an die höchste Stelle – den Bundespräsidenten Philipp Etter. In seinem Brief betonte er die Wirkung einer solchen Beitrages und überhaupt des Schweizerischen Sängervereins für das gerade zum gegebenen Zeitpunkt überaus wichtige Projekt der `Geistigen Landesverteidigung`.<sup>116</sup>

Mit Erfolg: Im Sommer 1942 widmete die SFWs der Jubiläumsveranstaltung des Schweizerischen Sängervereins eine Sondernummer. Der Beitrag war zudem eine der ersten Ausgaben der SFWs überhaupt mit mehr oder weniger originalem Ton.<sup>117</sup> Mit Pfeifen und Trommlern. Beim Gesang und den entsprechenden Bildern sieht man allerdings deutlich, dass die Synchronisation von Bild und Ton noch nicht sehr präzise war. Und die Ansprache von BR Philipp Etter, der an der Jubiläumsveranstaltung auch zugegen war, kommt in der altbekannten musikalisch untermalten Stummfilm-Version daher.<sup>118</sup>

Dass Vertreter von gemeinnützigen Organisationen direkt an den Bundesrat herantraten, um ihr Anliegen von der Filmwochenschau vertreten zu lassen, kam immer wieder vor. So etwa im Fall der `Pro Infirmis`, deren Anliegen 1942 vom EDI in Form einer `Empfehlung` an den Chefredaktoren Ladame weitergegeben wurde.<sup>119</sup>

---

114 BAR E3011 (A), 1979/105, Bd. 13. Sitzung der Schweizerischen Filmkammer vom 18. Juni 1941 in Lausanne

115 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV 8. 1. 7.

116 ebd.

117 Vgl. zu den Komplikationen bei der Realisation von Tonfilmen: Kapitel 3.4.4

118 SFWs 101. 3.7.1942. 100-Jahr-Jubiläum Eidgenössischer Sängerverein

119 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV 8. 1. 5

## Die täglichen Arbeitsabläufe

Die Redaktion der SFWs produzierte ab 1942 pro Woche nur rund sieben Minuten Film. Ab und zu wurde auch eine ganze Wochenschau mit einem bereits produzierten Fremdbeitrag gestaltet. Doch die tägliche Arbeit war nicht so ruhig und stressfrei, wie die geringe Anzahl an Filmminuten vermuten lässt. In einem Brief an den Präsidenten der Stiftung Schweizer Filmwochenschau, Eugen Dietschi, beschreibt Paul Ladame am 16. Januar 1942 sehr anschaulich, wie eine normale Arbeitswoche der Redaktion aussah, während der eine SFWs mit vier bis sechs Beiträgen produziert wurde.<sup>120</sup> Das Team der SFWs bestand in diesen ersten Jahren aus bloß vier Leuten: Ladame, dem Chef-Kameramann Juri Alexath, dem späteren Spielfilmregisseur Kurt Früh, der für die Montage zuständig war und Mademoiselle Becker, der Sekretärin.<sup>121</sup>

Ladame bestimmte die Themen, überwachte die Montage der SFWs, die er zum Teil auch selbst machte und schrieb den Kommentar. Den französischsprachigen sprach er auch selbst. Außerdem begleitete er seinen Kameramann Georges Alexath oft bei den Aufnahmen.<sup>122</sup> Der größte zeitliche Stress fiel jeweils zwischen Sonntagabend und der Nacht von Montag auf Dienstag an. Während dieser kurzen Zeit wurde das belichtete Filmmaterial belichtet, montiert, mit Musik unterlegt und dreisprachig besprochen. Das bis Sonntagabend belichtete Material wurde jeweils am Montagmorgen entwickelt. Für die Montage – ohne Vertonung – blieb nur der Montagnachmittag. Der Dienstag war für den Musikteppich reserviert. Und vor allem für die Formulierung und die Aufzeichnung der Kommentare. Alexath, der bei Ladame sehr viel Vertrauen genoss, realisierte manchmal auch einen Beitrag von den Filmaufnahmen über den Schnitt bis zur Vertonung komplett selbst. Bloß die Formulierung des Kommentars überließ er seinem Chef.

Das Programm war anfangs Woche jeweils so gedrängt, weil das Filmmaterial spätestens am Dienstag in den frühen Morgenstunden nach Bern abgeschickt werden musste, wo gegen Mittag im Kino Bubenbergr die Zensur tagte. Ladame wandte sich in im oben erwähnten Brief mit der Bitte an den Präsidenten der Filmkammer, die Zensur in Zukunft nach Genf zu verlegen.<sup>123</sup> Dies zu einem Zeitpunkt, in dem die Filmkammer gerade nicht mehr dem EMD, sondern neu dem Justiz- und Polizeidepartement unterstand. Neben dem Stress mit dem

---

120 ebd. Betrifft: Verlegung der Vorzensur nach Genf. 16. Januar 1942

121 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 42

122 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 23

123 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. Betrifft: Verlegung der Vorzensur nach Genf. 16. Januar 1942

allwöchentlichen Warten auf den Entscheid aus Bern, der die ganze Montagearbeit wertlos machen konnte und der zunehmend die Gesundheit der Redaktionsmitglieder angreife, beklagte Ladame auch, dass die FWS durch das Prozedere weniger aktuell berichten könne.<sup>124</sup> Am 2. Februar 1942 wandte sich Ladame mit einem schriftlichen Gesuch um Verlegung der Vorzensur direkt an den Bundespräsidenten Philipp Etter. Welcher dem Anliegen entsprach und die Zensur nach Genf verlegte. Als im Sommer des gleichen Jahres von der Abteilung Presse und Funkspruch in Erwägung gezogen wurde, die Zensur wieder in Bern walten zu lassen, setzte sich der Bundespräsident dafür ein, dass sie in Genf blieb.<sup>125</sup> Der Gang vor die Zensur blieb ein Faktor, der, wie sich Ladame erinnert, die tägliche Arbeit beeinflusste.<sup>126</sup> Man schreckte vor der Möglichkeit zurück, das fertig gedrehte Filmmaterial noch einmal auseinander schneiden, neu montieren und kommentieren zu müssen. Ladames Nachfolger Hans Laemmel, der die neuen SFWs auch nach dem Krieg noch wöchentlich zwei Beamten von der Militärzensur vorlegen musste, behauptet:

„Wenn ich nicht Selbstzensur geübt hätte, wäre ich ein schlechter Redaktor gewesen“<sup>127</sup>

Zensur an der SFWs übten jede Woche die gleichen Männer. Während Ladames Zeit als Chefredaktor waren dies der frühere Chefredaktor des `Journal de Genève`, der Präsident des Roten Kreuzes sowie der Chefredaktor der `Basler Nachrichten`. Laut Ladame hatten diese Herren nur selten etwas an den Themen der Wochenschau zu bemängeln. Einzelne Einstellungen seien aber schon kritisiert worden, und hätten aus der fertigen Wochenschau herausgeschnitten müssen. Ein oder zweimal sei auch für ein paar Tage eine Kamera konfisziert worden, aber das seien jeweils einfach Schikanen gewesen, mit der die Zensurbehörde ihre Autorität unterstreichen wollte.<sup>128</sup>

---

124 ebd.

125 BAR E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV 8. 1. 11.

126 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 66

127 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 15

128 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 66

## **Dauerbrenner `Aktualität`**

Die Frage nach dem Grad der angestrebten Aktualität der SFWs, die Ladame in seinem Brief an die Filmkammer anschnitt, sollte fast bis zu deren Ende in den 70er Jahren ein Dauerbrenner bleiben. In den 40er und 50er Jahren wurde sie immer wieder und in unterschiedlichen Zusammenhängen aufgeworfen. Die Redaktion musste den Umstand, dass die Wochenschau aufgrund ihrer langen Laufzeit von zwei Monaten nicht tagesaktuell sein konnte mit `langsameren` Aktualitäten zu kompensieren. Von jeder Ausgabe kamen nur 40 Kopien in Umlauf, die in den ersten Kinos gezeigt werden konnten. Andere, mehrheitlich in kleinen Städten und auf dem Land gelegene Lichtspielhäuser zeigten die Wochenschauen erst in den Wochen zwei bis acht nach der Fertigstellung. Dass die Inhalte der SFWs nicht brandaktuell sein mussten, kam den Mitarbeitern eher entgegen. Weil manchmal schlicht nichts Berichtenswertes vorlag, wurden einzelne Beiträge auch von den Operateuren selbst ausgeheckt. Boeniger etwa realisierte aus eigenem Antrieb mal einen Beitrag über eine Mondfinsternis. Bei dem aus Einzelbildern zusammengesetzten Zeitraffer-Effekt konnte er sich ohne Anspruch auf Aktualität seinen filmtechnischen Ambition hingeben und versuchen, jedes Einzelbild genau gleich zu belichten.<sup>129</sup>

Mitte der 50er Jahre kam das Thema erneut auf, weil der Aktualitätsanspruch der SFWs von der schneller produzierenden `Tagesschau` des Fernsehens in Frage gestellt wurde. Endgültig beerdigt wurde die Aktualitäts-Diskussion erst 1973, zwei Jahre vor dem Ende der SFWs, mit dem Wechsel zum thematisch und stilistisch offenen Magazinformat. das Kapitel `Filmwochenschau` mit der Auflösung der Stiftung Geschichte wurde.<sup>130</sup>

## **Der `Krieg der Wochenschauen`**

Eine Neuerung gab es Anfangs 1942, als erstmals auch amerikanische und englische Filmwochenschauen in die Schweiz importiert wurden. Die amerikanischen Wochenschauen waren mit vier und die englischen mit fünf Kopien in den Kinos vertreten. Im Propagandakrieg, den sie damit auslösten, waren sie allerdings gegenüber Deutschland und Italien nur eine kleine Macht. So wie auch die wöchentlich mit rein schweizerische Sujets erscheinende SFWs, die mit einem sehr bescheidenen Budget haushalten musste und wegen ihrer inhaltlichen Harmlosigkeit von der Presse immer wieder kritisiert wurde. Auch innerhalb

---

<sup>129</sup> Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

<sup>130</sup> Fränkel, 2003. 38

von H & H war sie aus diesem Grund ständiger Kritik ausgesetzt.<sup>131</sup> 1944, mit der Befreiung der französischen Grenze verschwand die Deutsche Wochenschau aus dem Kino.<sup>132</sup>

Erstaunlich ist, dass René Boeniger, der bis zum Kriegsausbruch 1939 in Berlin und damit inmitten der nationalsozialistischen Filmindustrie gewirkt hatte, bevor er neben dem Aktivdienst als freier Mitarbeiter für die SFWs zu arbeiten begann, wegen seiner Tätigkeit in der faschistischen Filmindustrie bei seiner Arbeit keinerlei Anfeindungen zu ertragen hatte. Laut Boeniger war man zu dieser Zeit sowohl bei der SFWs wie auch bei der `Condor-Film`, wo er nach dem Krieg eine feste Anstellung bekam, einfach froh, dass er das filmische Handwerk verstand, das er ja zu einem guten Teil in Deutschland gelernt hatte.<sup>133</sup>

## 2.2 Ab 1944

Im August 1944 kündigte der Romand Paul Ladame seinen Posten als Chefredaktor bei der SFW. Allerdings, wie noch zu sehen sein wird, nicht ganz freiwillig.<sup>134</sup>

Wie stark sein Verhältnis zum Stiftungsrat sich in den letzten Monaten verschlechtert hatte, zeigt etwa ein Brief vom Februar desselben Jahres an den Präsidenten des Stiftungsrates der SFW, Antoine Vodone. Auf fünf Schreibmaschinenseiten schilderte er den wachsenden Druck, den der Stiftungsrat auf ihn ausübe. Und forderte von Vodone eine sachliche Diskussion über seine Tätigkeit.<sup>135</sup> Die Zusammenarbeit mit dem Stiftungsrat stelle für ihn mittlerweile eine "source de démolarisation croissante" da.<sup>136</sup> An der letzten Sitzung habe jedes Mitglied des Stiftungsrates irgendwelche Kritiken an seiner Arbeit geäußert, wobei sich die Vorwürfe gegenseitig widersprochen hätten. Andere seien so grundsätzlicher Art gewesen, dass es unmöglich sei, sich von ihnen für die tägliche Arbeit befruchten zu lassen. Auch die zwei sich ständig wiederholenden Vorwürfe führte er auf: Die Vorbereitung der Sujets lasse zu wünschen übrig und Ladames Kommentare seien zuwenig originell.<sup>137</sup> Schließlich kam er

---

131 Lasserre, 1989. 275

132 ebd. 374

133 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

134 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 110, Procés-Verbal du Conseil de Fondation du CJS, 14.4.1944

BAR E 3001 (B) -/2, Bd. 79, Rapport du Conseil de Fondation sur l'exercice 1944

135 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 110. Lettre de Paul Ladame au Président du Conseil de Fondation, Antoine Vodoz du 3.2.1944

136 ebd. 1

137 ebd. 1

zum Schluss, die Sitzungen des Stiftungsrates seien "plus un proce-verbal, c'est le point final d` un réquistoire."<sup>138</sup>

Im Protokoll der folgenden Stiftungsratssitzung vom 14. April in Lugano, bei der Ladame nicht dabei war, wurde festgehalten, dass man im Prinzip entschlossen sei, Paul Ladame zu kündigen.<sup>139</sup> Man diskutierte auch bereits, wer als Nachfolger in Frage kommen könne, wobei als einziger Name derjenige von Hans Laemmel fiel.<sup>140</sup> Einem Vollblut-Journalisten aus der Deutschschweiz, der zu jener Zeit vor allem als Filmkritiker tätig war. Nachdem er telefonisch über das Ergebnis der Sitzung informiert worden war, reichte Ladame seine Demission auf den 1. September 1944 ein.<sup>141</sup> Und kam so einer höchst wahrscheinlichen Kündigung von der anderen Seite zuvor.

Im Stiftungsrat einigte man sich, dass nach den "experiences faite avec un romand" nun die Zeit für einen Chefredaktoren aus der Deutschschweiz gekommen sei. Vorerst wurde der Kandidat getestet. Er sollte zusammen mit dem Kameramann René Boeniger einen Beitrag über die Zürich-Bibel realisieren. Dabei musste er mit der für die SFWs wichtigsten Einschränkung fertig werden: Der Beitrag durfte höchstens zweieinhalb Minuten Lang werden. Und nicht zehn, wie sich das Laemmel anfangs vorstellte.<sup>142</sup>

Boeniger, der immer Wert darauf gelegt hatte, sich nicht zu stark an den Arbeitgeber zu binden, schätzte an seinem Neuen Chef vor allem dessen im Vergleich zu seinem Vorgänger klarere und konkretere Art: „Mit Laemmel als Chefredaktor war ich sicher, welchen Auftrag ich zu erfüllen hatte. Ladame beschäftigte sich vermutlich zu wenig mit der Realisierung. Laemmel konnte klar denken, in Bildern denken, er konnte schreiben, und er konnte klar formulieren, was er wollte.[...] Ladame war sehr jovial, aber man wusste nicht so recht, was er wollte“.<sup>143</sup>

Der 34-jährige Hans Laemmel wurde nicht einfach aufgrund von Ressentiments gegenüber der Westschweizer Mentalität gewählt. Er war schlicht der journalistisch am besten profilierte Kandidat. Bei seinem Eintritt als Chefredaktor hatte er weit größere Erfahrung im Metier als sein Vorgänger bei dessen Antritt vier Jahre vorher. Eine eigentliche Ausbildung im Filmhandwerk gab es damals noch nicht. In seinen früheren Tätigkeiten – etwa Auftragsfilmen für die `Pro Juventute`, hatte er aber bereits Drehbücher verfasst, Kamera-

---

138 ebd. 4

139 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 110. Procès-verbal de la séance du conseil de Fondation du CJS vom 14. 4. 1944

140 ebd.

141 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 110. Letre de R. Vodoz à L. Huelin du 28.4.1944

142 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom vom 22. April 2004

143 BAR. J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von Eva Suter mit René Boeniger. CDR 07: B: 11

Anweisungen gegeben und Filme montiert.<sup>144</sup> Als freier Journalist konnte er außerdem bereits einige Jahre Mitarbeit in den Ressorts `Inland` und `Ausland` des Zürcher Tages Anzeigers und der NZZ zurückblicken. bereits 1940 war er zusammen mit Ladame in die engste Wahl vorgestoßen, als es darum gegangen war, den ersten Chefredaktor der SFWs zu wählen. Ladame hatte aber damals laut Laemmel als Akademiker und Welscher einfach die besseren Karten gehabt.<sup>145</sup>

Zwischen der Stiftung und der Redaktion der Filmwochenschau hatte in der Kriegszeit, und noch mit Ladame noch Chefredaktor, ein gespanntes Verhältnis geherrscht. Der Stiftungsrat hatte sich auch immer wieder in die Programmgestaltung eingemischt.<sup>146</sup> Zu diesem Zweck war innerhalb der Stiftung von Anfang an eine Programmkommission gebildet worden. Diese Kommission bestand auch in den 50er-Jahren weiter, hatte aber kaum mehr Einfluss auf die Gestaltung des Programms. Hans Laemmel sagt im Interview, er habe nicht einmal gewusst, wer dort Mitglied gewesen sei.<sup>147</sup>

## Ein Umbruch ohne Folgen

1944 verließ nicht nur Paul Ladame, sondern auch der Filmmacher Kurt Früh die SFWs. Er war für die Montage zuständig gewesen und hatte der Filmwochenschau damit über Jahre einen unverkennbaren Stempel aufgedrückt. In welchem Verhältnis diese beiden Abgänge zueinander standen lässt sich aus den Archivalien nicht ermitteln. Neu zum Team stieß der Operateur Robert Garbade, der wesentlich pflegeleichter war als Juri Alexath.<sup>148</sup> Seine Kameraarbeit war sehr nüchtern und auf eine relativ simple Weise didaktisch. Das Team der SFWs, das nur sechs Personen umfasste, veränderte sich durch diese Wechsel natürlich grundlegend. Was die thematische Zusammensetzung des Programms und die handwerkliche Machart der Beiträge angeht, veränderte sich allerdings neben der etwas anderen Bildsprache praktisch nichts.<sup>149</sup>

Hans Laemmel scheint - wenigstens in den ersten Jahren - ein weit entspannteres Verhältnis zur `Stiftung SFWs` unterhalten zu haben als sein Vorgänger. Was unter Umständen auch

---

144 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 11

145 ebd. CD-R 08: A: 6

146 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 110. Procés-verbal de la séance du conseil de Fondation du CJS

147 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 15

148 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von Eva Suter mit René Boeniger. CDR 07: A: 19

149 vgl. dazu ausführlicher den zweiten Teil dieser Arbeit

mit dem Ende des Krieges und mit dem Wegfall des direkten Vergleiches mit der Deutschen Wochenschau zusammenhängt. Laemmel erinnert sich, dass es keine thematischen Vorgaben gegeben habe.<sup>150</sup> Auch über einen "Kampf gegen ausländische Filmwochenschauen", den es zu führen gelte, sei nie etwas im Pflichtenheft gestanden.<sup>151</sup> Anfangs Woche habe er ein Programm zusammenstellen müssen und dieses vom Stiftungsrat absegnen lassen. Nach dem Ende des Krieges sei aber von dieser Seite laut Laemmel nie ein Einwand gekommen. Oft habe er zum Leidwesen einiger Mitglieder des Stiftungsrates einfach "Aktualität" hingeschrieben.<sup>152</sup> Der Stiftungsrat hatte zwar eine Programmkommission, die aber nur hinter verschlossenen Türen tagte und den Chefredaktor nie zu ihren Sitzungen einlud. Weshalb sie letztlich wirkungslos blieben.<sup>153</sup>

## **Unterschiedliches Berufsverständnis**

Hans Laemmel übermittelte die Aufträge an die Kameraleute meist telefonisch. Um Filmmaterial zu sparen, waren diese Briefings oft bereits drehbuchartig.<sup>154</sup> Dem Kameramann, der aus Budgetgründen meist alleine arbeitete, sollte klar sein, welche Aufnahmen von ihm verlangt wurden. Vor Ort hatten er auch so noch alle Hände voll zu tun.

In der Anfangszeit, als die Routine von Kurt Früh bei der Montage fehlte und Laemmel noch nicht in das neue Handwerk eingearbeitet war, übernahm der Operateur Alexath neben seiner Kamera-Arbeit auch die Montage. Laemmel war erst froh um die Entlastung. Aber lange lief es mit dieser Rollenverteilung nicht gut. Alexath, der sich durch die Zusammenarbeit mit dem legereren Paul Ladame einige Freiheiten in der kreativen Arbeit gewohnt war, konnte mit dem autoritäreren Führungsstil Laemmels nicht umgehen. Er war nicht bereit, seine eigenen Beiträge über Gebühr zu kürzen und hatte auch immer wieder Ideen für szenische Beiträge, die nicht zu dem eher nüchternen Bild passten, das Laemmel von der Aufgabe der SFWs hatte. Laemmels Vorgänger Ladame hatte immer in den höchsten Tönen von Georges Alexath geschwärmt. Auch im Interview mit Laurent Huguenin nennt er ihn "un génie de la caméra" und den einzigen, auf dessen Meinung er bei seiner Arbeit

---

150 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: D: 5

151 ebd. CDR 08: A: 16

152 ebd. CD-R 08: A: 16

153 ebd. CDR 08: D: 10

154 ebd. CDR 08: D: 5



wirklich gehört habe.<sup>155</sup> René Boeniger urteilt, der frühere Chefredaktor und Alexath hätten ein Verhältnis vom Typ `Frère et Cochon` unterhalten, das für den allgemeinen Teamgeist abträglich gewesen sei.<sup>156</sup>

Für die journalistische Arbeit bei der Wochenschau unterscheidet Boeniger zwischen zwei modelltypischen Zugängen. Auf der einen Seite habe es die SFWs-Journalisten mit einer `Reporter-Seele` gegeben welche die Gegebenheiten möglichst objektiv darstellen wollten. Und auf der anderen Seite die `verhinderten Spielfilm-Regisseure` wie Alexath, welche alles irgendwie ästhetisierten.<sup>157</sup> Mit dem expressionistischen Stil Alexaths konnte Hans Laemmel wenig anfangen. im Interview mit Eva Suter schildert er anhand eines Beispiels, wie dieser immer versuchte, mehr Dramatik in die Wochenschau hinein zu bringen. Für einen Beitrag über die Gründung der Eidgenossenschaft habe er die Equipe am Vierwaldstättersee stundenlang auf einen Föhnsturm warten lassen, welcher die Seeoberfläche aufwühlen und so den Volkszorn der Eidgenossen symbolisieren sollte.<sup>158</sup>

Nach einigen inhaltlichen Auseinandersetzungen kündigte Hans Laemmel seinem Operateur. Dabei wusste er die Stiftung hinter sich.<sup>159</sup> Theoretisch wurden der Chefredakteur und die Techniker vom Stiftungsrat gewählt und bestimmt. In der Praxis aber, so Laemmel, sei die Einstellung von Operateuren Sache des Chefredaktors gewesen. Bloß das administrative Personal sei vom Stiftungsvorstand angestellt worden.<sup>160</sup> Die Redaktion der SFWs war ja ein ausgesprochen kleiner Laden: Der Chefredakteur, Zwei Operateure sowie Frau Monchini, die das Ton-Archiv betreute. Aus der administrativen Seite gab es eine Buchhalterin sowie einen Redaktionssekretär. Weitere Mitarbeiter wurden in Form von freien Kameramännern bei Bedarf beigezogen.<sup>161</sup>

Unter Hans Laemmel kam es zu einer ziemlich strikten Arbeitsteilung zwischen den Operateuren und der Chefredaktion. Themenwahl, Kommentar und Endmontage waren Sache des Chefredaktors. Vis-à-vis des Stiftungsrates saß Hans Laemmel fester im Sattel als sein Vorgänger und konnte seine Arbeit in einem ruhigeren Umfeld verrichten. Dies lässt sich anhand von diversen neuen Regelungen erahnen, die in Zusammenarbeit mit Laemmel

---

155 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 44

156 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter mit René Boeniger. CDR 07: B: 11

157 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

158 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: B: 05

159 BAR E3011 (A), 1979/105, Bd. 13. Weisungen der Schw. Filmkammer betreffend

Produktion und Verwertung von Filmwochenschauen vom 7. Juli 1942. Ziffer 2

160 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CDR 08: D: 14

161 ebd. CD-R 08: A: 5

realisiert wurden. Etwa die Regelung "Remplacement de M. Laemmel", die an der Stiftungsrats-Sitzung vom Sommer erstmals 1955 auftauchte und im selben Herbst getroffen wurde.<sup>162</sup> Damit wurde nicht etwa der publizistische Chef in Frage gestellt. Es ging vielmehr darum, ein Szenario zu entwickeln, das bei einem möglichen Ausfall zur Anwendung gekommen wäre. In den ersten 15 Jahren der SFWs hatte es keine solche Regelung für den Fall von Krankheit oder Unfall gegeben!

### 2.2.1 Das Handwerk

Der technische Vorgang der Montage veränderte sich bis Ende der 50er Jahre bloß, wenn einmal eine Aufnahme mit Originalton geschnitten wurde. Dies blieb aber die absolute Ausnahme.<sup>163</sup> Zuerst wurden die Filmaufnahmen ohne Ton geschnitten. Wie sein Vorgänger Ladame erledigte Laemmel die Montage zur Hauptsache selbst. Die einzelnen Sujets der vollständig geschnittenen Wochenschau wurden in einem ersten Schritt vermessen. Danach wurde der Musikteppich mit Hilfe von zwei bis drei Spulentonband-Geräten so wie Musik und Geräuschen aus dem Ton-Archiv sekundengenau den Bildern unterlegt. Für diese Arbeit war Frau Monchini zuständig. Dann wurden mit Hilfe der Stopp-Uhr die Kommentare gesetzt. Für die Übersetzung auf Französisch und Italienisch war noch einmal dasselbe Verfahren notwendig. Eine besondere Geduldsübung war schließlich die Arbeit des Sprechers. Dieser saß mit seinem Text im abgedunkelten Sprecher-Kämmerchen und bekam seine Einsätze durch Lichtimpulse. Dieser Vorgang war äußerst strapaziös für die Nerven, weil der Text einer ganzen SFWs ohne den kleinsten Versprecher in einem Durchgang aufgesprochen werden musste. Und andernfalls die Aufnahme wiederholt werden musste.

Schließlich wurde der Kommentar auf den Film abgestimmt. Mit der Montagemaschine konnten Filmsequenzen ausgemessen werden. Chefredaktor Hans Laemmel sass dann mit der Stoppuhr an seiner Schreibmaschine und suchte nach den richtigen Formulierungen, mit denen er die einzelnen Zeit-Einheiten belegen konnte. Bei der Aufnahme saßen die Sprecher mit ihren Manuskripten in der abgedunkelten Aufnahme-Kammer. Mit Lichtsignalen, wurden sie zeitlich durch die Aufnahme manövriert. Da die Aufnahme direkt unter den Film mit dem Musikteppich gemischt wurden, musste die ganze Prozedur im Falle eines Versprechers

---

162 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 110, Procès-Verbal du Conseil de Fondation du CJS, 1.6.1955. 7

ebd., 9.11.1955

163 vgl. zu SFWs und Tonfilm: Kapitel 3.4.4

wiederholt werden. Den deutschen Kommentar sprach Laemmel wie sein Vorgänger Ladame selbst. Am schwersten, berichtet Hans Laemmel, habe es jeweils der italienischsprachige Kommentator gehabt. Dessen Stelle wurde von einem Praktikanten eingenommen, der vom Italienischsprachigen Radio zur Filmwochenschau geschickt worden war, wo er auch als Redaktionssekretär wirkte.

Das kleine Kernteam der SFWs, das in Genf vor Ort tätig war und nicht wie die Operateure in der Schweiz herum reiste, arbeitete sehr eng zusammen. Regelmäßig musste bis spät in die Nacht hinein an etwas gefeilt werden. Es herrschte ein familiärer Tonfall. Im Lauf der Zusammenarbeit heiratete Chefredaktor Hans Laemmel Frau Monchini, die das Geräuscharchiv betreute und die einzige Frau im Team war.<sup>164</sup>

Die ganze Montage, vom Roh-Schnitt bis zur fertigen Filmwochenschau, dauerte jeweils von Dienstagmorgen bis Mittwochabend. Dann musste der Film fertig sein. In der Nacht auf den Donnerstag wurde er bei der Verleihfirma Cinégram kopiert und am Donnerstag früh bereits an die Kinos verschickt. Das Filmmaterial blieb einer der teuersten Posten. Die Länge des belichteten Materials durfte zum fertigen Beitrag höchstens in einem Verhältnis von eins zu vier stehen. Was sehr wenig ist angesichts von rund einminütigen Beiträgen mit vielleicht zwanzig Schnitten. Weil es immer wieder Überschreitungen gab, verlangte Laemmel von seinen Kameraleuten minuziöse Aufnahmeberichte.<sup>165</sup> Der kreative Spielraum für die Operateure wurde dadurch enorm klein. Die Arbeit gab eher organisatorisch viel zu tun. So war es zum Teil auch die Aufgabe der Operateure, die Geräuschkulisse auf Schallplatte zu organisieren.<sup>166</sup>

---

164 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

165 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 11

166 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

## 2.2.2 Probleme am Röstigraben

Die SFWs stand nach dem Krieg auch abgesehen von der neuen publizistischen Führung mitten in einem Umbruch. Dies vor allem deshalb, weil der Bundesbeschluss von 1940, nachdem die Kinos verpflichtet waren, die SFWs im Abonnement zu beziehen, auf den 31. Dezember 1945 außer Kraft gesetzt wurde.<sup>167</sup> Damit stand die Stiftung vor einer sehr unsicheren Zukunft, hatte sie doch rund die Hälfte ihrer Gelder aus den Abonnements bezogen. Der SLV, der für seine rund 300 Mitglieder an einem Obligatorium festhielt, sicherte der SFWs vorerst das Weiterbestehen.<sup>168</sup> Eberhard, der Präsident des Lichtspieltheater-Verbandes, war ein überzeugter Anti-Nazi. Er setzte bei den Mitgliedern in der deutschen und italienischen Schweiz durch, dass die Wochenschau von diesen in Form eines `freiwilligen Obligatoriums` weiterhin abonniert werden musste. Der welsche Verband verweigerte den Anschluss ans Obligatorium.<sup>169</sup>

Aus den Westschweizer Kinos verschwand das `Ciné Journal Suisse` (CJS), die französischsprachige Ausgabe der SFWs dadurch weitgehend. Als großer Kämpfer gegen die stark durch die Deutschschweiz geprägten Institutionen Filmkammer und SFWs wurde von den Zeitungen der Sekretär der ACSR bezeichnet, der Lausanner Advokat Rey Willer.<sup>170</sup>

In blossen Zahlen nahm sich die unterschiedliche Präsenz der Wochenschau in den einzelnen Landesteilen im Jahr 1950 so aus:<sup>171</sup>

<b>Deutschschweiz</b>	26 Kopien im Umlauf
<b>Romandie</b>	3 Kopien im Umlauf
<b>Tessin</b>	2 Kopien im Umlauf

Nicht dabei sind in dieser Zusammenstellung die Kopien, die von einzelnen Kinos von Fall zu Fall bezogen wurden, wenn der Inhalt der jeweiligen Ausgabe attraktiv genug war. Laut

---

167 Fränkel, 2003. 12

168 BAR J II, 143(-), 1975761, Bd. 107, Beschluss des SLV-Vorstandes betreffend SFWs, 7.12.1945

169 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 06

170 vgl. Basler Nachrichten, Abendblatt, 3.1.1951

La Suisse, 4.1.1951

NZZ, 19.1.1951

171 Tribune de Lausanne, 9.7.1950

Laemmel ist es deshalb „[...] eine reine Legende, dass die SFWs nach dem Ende des Obligatoriums in der Westschweiz nicht mehr gezeigt wurde.“<sup>172</sup>

Es war aber nicht so, dass Filmaktualitäten in der Westschweiz grundsätzlich weniger hoch im Kurs gestanden hätten. Neben internationalen Wochenschauen existierte in Lausanne seit dem 2. April 1938 das Aktualitätenkino `Cinéac`, das auch Eigenproduktionen zu Lokalereignissen realisierte. Das einstündige, von Charles Brönimann zusammengestellte Programm lief mit großem Erfolg durchgehend von 14 bis 23 Uhr. Es bestand aus 30 Minuten internationalen Aktualitäten und 30 Minuten Reportagen, Trickfilmen und Unterhaltungstreifen und der Eintritt kostete Fr. 1.10. Zu den erfolgreichsten Beiträgen gehörten während des Krieges offizielle Anlässe wie die Beerdigung von Bundesrat Giuseppe Motte im Februar 1940, oder die Vereidigung von General Guisan am 30. August 1939.<sup>173</sup>

Eine Wende im zum „Filmkrieg in der Westschweiz“ hochstilisierten Konflikt meinten manche Beobachter Anfangs 1951 konstatieren zu können, als Rey Willer als Sekretär der ACSR demissioniert.<sup>174</sup> Auf seinen Nachfolger, den Filmkritiker René Dasen, wurden von der schreibenden Presse zu beiden Seiten des Röstigrabens große Hoffnungen gesetzt. Die `Basler Nachrichten` schrieb im November desselben Jahres: „[...] Trotzdem hat sich seit kurzem auch im Welschland, wie die Leser der `Basler Nachrichten` wissen, vieles geändert: Das Kriegsbeil ist begraben; die welschen Kinobesitzer melden sich in wachsender Zahl als freiwillige Abonnenten. [...]“<sup>175</sup>

Die Frage blieb aber bis über die 50er-Jahre hinaus aktuell. Mit dem Wiederaufleben der Geistigen Landesverteidigung im neuen Kontext des kalten Krieges war der Westschweizer Boykot vielen ein Dorn im Auge. Im Juni 1955 lud das `paritätische Büro für filmkulturelle Fragen` aus Zürich zu einer Konferenz zur Verbreitung der SFWs in der welschen Schweiz. Die Präsidenten von Filmkammer, dem ASDC, der SFWs, ein Vertreter aus dem EDI und einiger weitere Regierungsvertreter konnten aber, als sie sich im Hotel Schweizerhof in Bern trafen auch nichts an der grundsätzlichen Situation ändern. Den Kinobesitzern der Romandie blieb es weiterhin freigestellt, die SFWs zu beziehen.<sup>176</sup>

---

172 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: B: 27

173 Farine, 1998. ASCII.TXT, CJS, AII 2.txt

174 zitiert aus : Basler Nachrichten, Abendblatt, 3.1.1951

175 Basler-Nachrichten, 24./25. November 1951

176 BAR J IIF. 143(-) 1975/61, Bd. 110, Conférence organisée par l' Association suisse pour le développement de la culture cinématographique, 15. 6. 1955

Um diese Zeit Mitte der 50er Jahre herum hatte das `Ciné Journal Suisse` in der Westschweiz dann tatsächlich wieder einige Abonnenten gefunden. Hinzu kamen diejenigen Kinos, welche gezielt einzelne CJS mit Westschweizer Themen oder Beiträgen zu grossen Ereignissen wie der Fussball-WM 1954 bezogen. Im Jahresbericht 1959 schrieb die SFWs, die französischsprachige Ausgabe sei in insgesamt 60 Kinos der Romandie gespielt worden. Und habe damit in etwa die gleiche Verbreitung gefunden wie in den beiden vorangegangenen Jahren. Im Vergleich mit den rund 300 Kinos in der Deutschschweiz und den 35 im Tessin war dies für die `Stiftung SFW` immer noch eine unbefriedigende Ausbeute.<sup>177</sup> Im selben redaktionellen Bericht hält Hans Laemmel fest, dass der Grund der anhaltenden Ablehnung des CJS durch die Kinobesitzer nicht, wie immer wieder kolportiert, im allzu offiziellen Tonfall oder einer gewissen formalen Schwerfälligkeit liege. Die Kinobesitzer wüssten vielmehr gar nicht mehr, was sie da eigentlich ablehnen, da sie ja die SFWs kaum je zu Gesicht bekommen würden. Für die Kameraleute vor Ort ergäbe sich, schliesst Laemmel den Jahresbericht, zunehmend eine `groteske Situation`, da sie in ihrer täglichen Arbeit praktisch kein direktes Feedback mehr bekommen würden.<sup>178</sup>

Derweil hatte das Cinéac in Lausanne weiterhin wachsenden Erfolg. 1946 zog es mitten ins Stadtzentrum. Besuchermassen hatten in am früheren Standort vor allem politische Ereignisse wie die Befreiung Frankreichs im September 1944 und der Sturz der italienischen Faschisten gebracht. Im Jahr 1947 wurde mit 260'000 Eintritten ein Rekord erzielt.<sup>179</sup>

### 2.2.3 Die gescheiterte Reform

Im Mai 1959 gelangte Hans Laemmel mit einem schriftlichen Antrag an den Delegierten der SFWs, Edmond Moreau. Darin schlug er diesem einige radikale Reformen für die SFWs vor. Vor allem wollte er die Position des Chefredaktors zu derjenigen eines Direktors ausbauen. Es gehe nicht an, dass er als Chefredaktor der SFWs keinen Einblick in die Administrativen Belange habe. Er verglich seine Aufgabe mit derjenigen eines Radio- oder TV-Direktors, welcher ganz selbstverständlich Einblick in die Buchhaltung ihres Betriebes habe. Zusätzlich zur Aufwertung des Chefredaktoren- zu einem Direktorenposten schlägt er vor, die ganze

---

177 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1958. 4f

178 ebd.

179 Farine), 1998. ASCII.TXT, CJS, All 2.txt

Administration nach Genf zu zügeln.<sup>180</sup> Bislang waren alle Ausgaben von Herrn Huelin, dem Buchhalter der Filmkammer in Bern abgesegnet worden.

Im Interview mit Eva Suter erzählt Laemmel von seiner damaligen Vision, die SFWs in ein nationales Dokumentarfilm-Zentrum umzubauen, welches auch das Ausland mit Bildern aus der Schweiz vorsorgen könnte. Angesichts der immer stärkeren Konkurrenz der Tagesschau und dem damit verbundenen abnehmenden Interesse der Kinobetreiber und des Publikums glaubte er nicht mehr an die Filmwochenschau, die seit ihren Anfängen in praktisch unveränderter Form weiter bestanden hatte.<sup>181</sup> Mit dieser Einschätzung stand der Chefredaktor zu diesem Zeitpunkt keineswegs alleine da. Bereits seit dem Ende des Krieges war in Zeitungsartikeln eine formale Neuorientierung gefordert worden.<sup>182</sup>

Mit der Idee, ein Zentrum für den einheimischen Dokumentarfilm aufzubauen, stand Hans Laemmel nicht völlig alleine da. 1951 hatte die NZZ unter dem Titel "verpasste Gelegenheiten" die Ansicht geäußert, dass die Schweiz das dokumentarische Filmmaterial besser vermarkten müsste und dass insbesondere im Tourismus einiges zu gewinnen wäre, wenn im Ausland auch mal gezeigt würde, " [...] dass es bei uns flaches Land mit wogenden Kornfelder gibt [...]"<sup>183</sup>

Der Stiftungsrat reagierte auf Laemmels Forderungen, indem er anlässlich einer Sitzung im Dezember 1959 beschloss, dem Chefredaktor einen Stellvertreter zur Seite zu stellen.<sup>184</sup> Als Reaktion darauf reichte Hans Laemmel seine Kündigung ein. Anlässlich der nächsten Sitzung des Stiftungsrates der SFWs vom 13. Januar 1960 schrieb Edmond Moreau, der Delegierte der Stiftung ein Exposé, worin er Laemmels Reformvorschläge vor allem als Mittel darstellte, sich unangreifbar zu machen und autonom entscheiden zu können.

"Je me rendais parfaitement compte, que M. Laemmel avait un complexe: In ne supporte pas la présence d`un délégué aynat le pouvoir de le contrôler. "<sup>185</sup>

Der Stiftungsrat wäre dadurch obsolet geworden. Eine solche Abhängigkeit von einer einzigen Person, befand Moreau, wäre bei einem staatlich subventionierten Unternehmen wie der SFWs schlicht nicht tragbar. Die administrativen und organisatorischen Fähigkeiten, die eine solche Aufgabe mit sich gebracht hätte, sprach er Laemmel ab. Hingegen hielt er

---

180 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 110, Procès-verbal de la séance du Conseil de Fondation

181 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: D: 5

182 vgl. dazu das Kapitel 5

183 NZZ, 23. 9. 1951

184 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 110, Procès-verbal de la séance du Conseil de Fondation

185 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 110, Séance du Conseil de Fondation du Ciné-Journal suisse, 13. Janvier 1960. 2

ihm zugute, dass er seine journalistische Aufgabe als Verantwortlicher für Themenwahl, Montage und Kommentar der Filmwochenschau gut erfülle.<sup>186</sup>

Nach einer Aussprache mit dem Delegierten und dem Stiftungsrat wurde ein neues Organisationsreglement ausgearbeitet.<sup>187</sup> Daraufhin zog Laemmel seine Kündigung wieder zurück.<sup>188</sup> Erreicht hatte er vor allem, dass ihm nun Einblick in die finanziellen Verhältnisse der Stiftung gewährt wurde. Außerdem erhielt er neu Zeichnungsberechtigung.<sup>189</sup>

## Der Abspann

Anfangs 1961 reichte Laemmel seine definitive Kündigung auf Ende August des gleichen Jahres ein. Was ihn schlussendlich dazu bewogen hat, geht aus dem Kündigungsschreiben nicht hervor.<sup>190</sup> Im Interview von 1999 begründet er den Schritt damit, dass er nicht mehr an die Form der Filmwochenschau geglaubt habe. Im Stiftungsrat sei aber die Konkurrenz des Fernsehens immer noch nicht richtig ernst genommen worden. Es habe die Meinung vorgeherrscht, dass kein Reformbedarf bestehe. Und dass sich die Filmwochenschau längerfristig gegen die `Tagesschau` durchsetzen werde.<sup>191</sup> Tatsächlich forderte 1960 auch der SFV von der Stiftung, die Wochenschau in ein zeitgemäßes Format mit Magazincharakter zu verwandeln. Der Stiftungsrat sah aber keinen Handlungsbedarf. Einen solchen hätte er nur gesehen, wenn sich die Pläne der SRG nicht zerschlagen hätten, die Tagesschau auch in den Kinos zu zeigen, hielt er in seiner Sitzung vom 12. Oktober 1960 fest.<sup>192</sup>

Nach dem Abgang von Hans Laemmel existierte die Filmwochenschau noch bis 1975 weiter. Bis Ende 1966 mit Charles Cantieni als Chefredaktoren. Und in den letzten achteinhalb Jahren unter der wechselnden publizistischen Leitung von vier weiteren Chefredaktoren, von denen Hermann Wetter noch am längsten im Amt war. Die Subvention durch den Bund wurde den 60er und 70er Jahren zweimal massiv aufgestockt und betrug im zweitletzten

---

186 ebd.

187 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 106, Berichterstattung über die Arbeit des Ausschusses für ein neues Organisationsreglement, 29.2.1960

188 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 110, Procès-verbal de la séance du Conseil de Fondation, 13. 1. 1960

189 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: D: 5

190 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 106. Demissionsschreiben von Hans Laemmel an Eugen Dietschi

191 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von E. Sutter und T. Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999, CD-R 08, D: 07

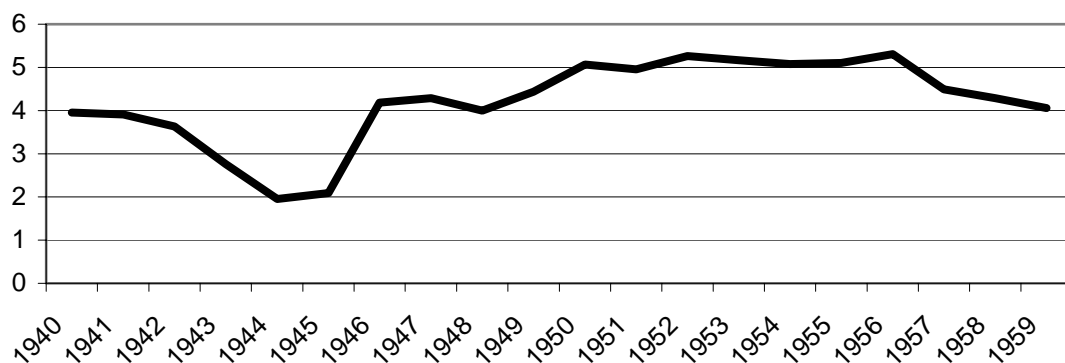
192 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 111, Séance du Conseil de Fondation du Ciné-Journal suisse, 12. 10 1960



Jahr eine Million Franken. Oder in absoluten Zahlen fünfmal so viel wie 1947.<sup>193</sup> Trotzdem ging der Abstieg der Filmwochenschau in die Bedeutungslosigkeit weiter. Die immer noch in schwarz/weiß gedrehten Filmchen wirkten im neuen, farbigen Kino-Umfeld reichlich antiquiert und wurde nicht mehr sehr oft gespielt. Die Anzahl Beiträge pro Wochenschau hatte Laemmel ab 1956 von fünf bis sechs auf durchschnittlich vier reduziert. Daneben änderte sich in den 60er Jahren nichts Wesentliches an Form und Inhalt der SFWs.<sup>194</sup>

Erst 1973 reagierte man auf das veränderte Umfeld wandelte die SFWs in ein wöchentliches monothematisches Magazin um.<sup>195</sup> Dadurch fand nun auch der kulturkritische Zeitgeist der 60er und 70er Jahre in die Wochenschau. Ein Magazin von 1975 beschäftigte sich etwa eingehend mit alternativen Lebensstilen.<sup>196</sup> Daneben wurden auch heikle Themen angesprochen. Sinn und Unsinn der Rekrutenschule oder die Antibaby-Pille und die Sexuelle Befreiung.<sup>197</sup>

**Beiträge pro Wochenschau**



Quelle: Daten generiert aus der SFWs-Datenbank der SRG idée Suisse. Zur Verfügung gestellt von `Memoriav`

193 Fränkel, 2003. 29

194 vgl. dazu: Fränkel, 2003

195 Fränkel, 2003. 37

196 SFWs 1640. 10.1.1975. Anders leben Pourquoi vivre en marge de la société?

197 Vgl. SFWs 1651. 27.3.1975. Die letzte Ausgabe der Schweizer Filmwochenschau...

## 2.3 Kooperationen

Ein Austausch mit ausländischen Filmwochenschauen fand auch nach dem Krieg kaum statt. Bloß sehr vereinzelt wurden Motive mit starkem Schweizer-Bezug eingekauft. So etwa der Film über die Luxuszüge in Mexiko, die in der Schweiz hergestellt und nach Mexiko exportiert wurden.<sup>198</sup> Oder aus der belgischen Wochenschau der Beitrag über das Batyscaphe des berühmten Waadtländer Erfinders Auguste Piccard. Eine Art Unterwasserballon.<sup>199</sup>

Einzelne Filmwochenschau-Beiträge aus der Schweiz wurden aber ins Ausland verkauft. Warum in diesem Punkt auch in den Jahren nach dem Krieg festgehalten wurde, bleibt ein Rätsel. Mitte der 40er Jahre konnte sich die SFWs nicht mehr als absolut notwendiges Mittel der Geistigen Landesverteidigung definieren. Eine Forderung nach stärkerem Austausch mit den ausländischen Wochenschauen findet sich aber weder auf Seiten der Politik noch auf Seiten der SFWs. Überhaupt war in dieser Übergangszeit trotz neuer Chefredaktion und neuen Mitarbeitern kaum etwas von einer Aufbruchstimmung zu spüren. Warum die Stiftung und die Redaktion diese freiwillige Isolation nicht als Mangel wahrnahmen, sondern gleich weiterarbeiten wollten, hatte laut Laemmel vor allem damit zu tun, dass man keine Vorauswahlen unter staatlicher Aufsicht treffen wollte.<sup>200</sup>

In den 50er Jahren wurden etwas mehr Sujets ins Ausland verkauft. 1959 waren es 330, von denen mehr als die Hälfte auch zur Ausstrahlung gelangte. 161 Beiträge wurden allein nach Frankreich und Deutschland verkauft. Außerdem gelangten auch sechs Schweizer Beiträge in amerikanischen Wochenschauen zur Aufführung.<sup>201</sup> Im Vergleich zu ausländischen Wochenschauen führte die SFWs auch nach dem Krieg ein sehr isoliertes Dasein.

### Leitsujets von externen Produzenten

Ab 1942 tauchten vermehrt Beiträge in der SFWs auf, die von unabhängigen Produzenten realisiert worden waren. Die so genannten `Leitmotive`, die aus dem eingesparten Zelluloid hergestellt wurden. Zum Teil stammten bei diesen Filmen auch die Themen von den externen Produzenten. Die Filmbeiträge wurden von der SFWs fixfertig übernommen und unter Nennung der Urheber gespielt. Dass sie zur Ausstrahlung gelangten hängt vor allem

---

198 SFWs 574. 15.5.1953. Schweizer Rollmaterial für Mexiko

199 SFWs 319. 12.12.1947. Professor Piccards Batyscaphe

200 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: C: 07

201 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959. 3

damit zusammen, dass die Redaktion dadurch entlastet werden konnte. Laut Laemmel waren diese Initiativen "im Grunde genommen ein Misserfolg". Den externen Produzenten – fast immer Deutschschweizern – hätte die Sensibilität für die welsche Mentalität meist völlig gefehlt.<sup>202</sup> Was auffällt an diesen Beiträgen ist die im Vergleich zur Filmwochenschau modernere Montage. Während die "hausgemachten" SFWs mit dem Anfangssignet und einem harten Schnitt beginnen, gibt's bei diesen Auftragswerken oft einen richtigen Vorspann wie man ihn damals bereits aus den Kinofilmen kannte. Also mit einer zum Teil unterschiedlich geschnittenen Bild- und einer Textebene, auf der die Namen der Techniker und des Regisseurs genannt wurden. Und als Abschluss des Vorspannes das Signet des Produzenten. Ein gutes Beispiel hierfür bildet die August Kern Produktion von 1945, der Anhand einer Sendung über klassische Musik den Schul-Rundfunk vorstellte.<sup>203</sup> Mit dem Armeefilmdienst arbeitete die Wochenschau bloß punktuell zusammen, indem einzelne Beiträge aus Lehrfilmen übernommen wurden. Anderes, wie etwa, wenn neue Flugzeuge oder Waffen angeschafft wurden, filmte man selbst.<sup>204</sup> Im "redaktionellen Rapport über das Jahr 1955" beklagte sich Hans Laemmel unter dem Punkt "Unerfreuliches" über die fehlende Unterstützung von Seiten des EMD-Pressedienstes. Die SFWs könne ihre Reportagen über Militärisches nur durch Überwindung "größter Hindernisse" realisieren. Was aber nichts mit der allfälligen Möglichkeit der Verletzung militärischer Geheimnisse zu tun habe, sondern einzig in der "Pressefeinlichkeit hoher militärischer Instanzen" begründet liege. Laemmels Klage gipfelt im Ausspruch "[...] für Gewisse Kreise ist die Presse geradezu der Feind Nummer eins."<sup>205</sup>

## Zusammenarbeit mit dem Fernsehen

Eine Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, dessen Operateure zu Beginn noch weit schlechter ausgerüstet waren als die Kameramänner der SFWs, drängte sich ab 1953 praktisch auf. Schließlich traf man an verschiedensten Anlässen immer wieder aufeinander. "Die Schweiz ist zu klein, dass wir uns auf diesem Gebiet und vor allem auf dieser Arbeitsstufe eine unkameradschaftliche und unfruchtbare Haltung leisten durften", erinnert

---

202 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CDR 08: D: 20

203 SFWs 255. 28.9.1945. Rundfunk und Schule

204 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CDR 08: D: 16

205 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1955. 5

sich Hans Laemmel.<sup>206</sup> Man teilte sich oft das Material – etwa die Beleuchtung - und bereitete zum Teil auch die Dreharbeiten vor.<sup>207</sup> Laemmel erinnert sich, dass für ihn die Themenwahl des Fernsehens eine weniger große Rolle gespielt haben als umgekehrt: „Die Konkurrenz zur Tagesschau entwickelte sich sehr langsam. Das war auf der ganzen Welt so. Entscheidend war ja vielmehr, was die Kinos spielten.“<sup>208</sup> Auf der Ebene der täglichen journalistischen Arbeit vor Ort sei es auch nach der langsamen Expansion des Fernsehens nie zu Unannehmlichkeiten gekommen, steht im Redaktionellen Bericht der SFW zum Jahr 1959.<sup>209</sup>

## Die Konkurrenz der Tagesschau



Fotograf unbekannt, 1953. Aus: Drack, 2000. 356

Gegen Ende der 50er Jahre verlor die SFWs vor allem durch die Konkurrenz des Fernsehens an Bedeutung. Ein anderer Grund lag darin, dass sie trotz Obligatorium auch in der Deutschschweiz längst nicht mehr überall regelmäßig gezeigt wurde. Zwar konnten die wöchentlich frisch produzierten Filmrollen weiterhin bei den Kinos abgeliefert werden. Viele Kinobetreiber spielten die Wochenschau, die im Gegensatz zu einem großen Teil des Programms immer noch in schwarz/weiß gedreht wurde, aber ganz einfach nicht mehr. Dies

---

206 ebd.

207 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959

208 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CDR 08: D: 20

209 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959. 4

hatte einerseits mit den immer gleichen Motiven und der im Vergleich mit der Tagesschau geringen Aktualität zu tun. Der hauptsächliche Grund lag aber darin, dass die Lichtspielhäuser wegen dem Fernsehen ihr Programm änderten. Sie gingen dazu über, das Vorprogramm knapp zu halten und den Hauptfilm bis zu viermal pro Tag zu zeigen. Um die Kinopolizeistunde dennoch einhalten zu können ließen sie die Wochenschau manchmal einfach weg oder spielten sie nur noch ab und zu.<sup>210</sup>

Hans Laemmel versuchte, die SFWs zu einer Dokumentarfilm-Zentrale auszubauen, die Schweizer Filmdokumente auch für das Ausland herstellen sollte. Mit dieser Idee stieß er aber beim Stiftungsrat auf wenig Resonanz. Dort herrschte trotz der mittlerweile bereits beinahe 500`000 Fernseh-Konzessionäre laut seinen Angaben auch 1960 weiterhin die Meinung vor, dass sich die Filmwochenschau als Aktualitäten-Sendung auf die Dauer gegen die Tagesschau des Fernsehens durchsetzen würde.<sup>211</sup> Die Diskussion einer Fusion von Filmwochenschau und Tagesschau, wie sie in der Herbstsession 1961 vom Nationalrat diskutiert wurde, versandete bald wieder.<sup>212</sup>

---

210 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: C: 09

211 Tanner, 1999. 112

BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: D: 12

212 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Postulat Jäckle

## 2.4 Die materiellen Bedingungen

Die Produktions- und Distributionskosten beliefen sich im ersten Jahr auf 280`000 Franken. Sie wurden zu 46,2% durch die Abonnemente der Kinobesitzer, zu 13,8 % durch Kino-Importsteuern, zu 1,6% aus Verkäufen durch Filmverkäufe ins Ausland und zu 38,4 % durch den Bund gedeckt.<sup>213</sup> Die Bundessubventionen konnten erst nach 1942, als die SFWs als Stiftung eine Rechtsform hatte, im Budget des Bundes verankert werden. Die Subvention wurde auf 300`000 Franken erhöht und machte nun rund 60% am Gesamtbudget der SFWs aus.<sup>214</sup> Mit einer zusätzlichen Quersubvention durch Film-Importsteuern und dem Verkauf von einigen Motiven konnte das Budget von rund einer halben Million Franken bis 1945 ausgeglichen gestaltet werden.<sup>215</sup> Im Frühling 1942 bewilligte der Bundesrat außerdem zusätzlich zum ordentlichen Budget einen Sonderkredit von 100`000 Franken zum Ankauf eines Vorrates an Rohfilmmaterial.<sup>216</sup> Die Schweiz bezog ihren Rohfilm vor allem aus den USA (Kodak) und aus Deutschland (Agfa). Beide Quellen drohten nun aus verschiedenen Gründen jederzeit zu versiegen. Die Zufuhr aus den USA litt unter Transportschwierigkeiten und das Material aus Deutschland wurde wegen der Kriegswirtschaft nicht mehr in den gleichen Mengen produziert wie in den 30er Jahren. Außerdem begann die Schweiz in diesem Punkt unter ihrer Nichtmitgliedschaft in der internationalen Filmkonferenz zu leiden. Dieses Gremium erwog 1942, eine Rohfilm-Importsperrre gegen Nichtmitgliedstaaten zu verhängen. Mit Verweis auf diese Gründe bewilligte der Bundesrat den Sonderkredit.<sup>217</sup> Ein dramatischer Einbruch des Budgets erfolgte Ende 1945. Grund dafür war, dass der Bezug der SFWs für die Kinobesitzer nicht länger obligatorisch war und der Bund per 31. Dezember 1945 seine Subvention auf 200`000 Franken kürzte.<sup>218</sup> Durch die freiwillige Erneuerung des Abonnements-Obligatoriums durch den SLV konnte die Wochenschau gerettet werden und, als direkte Folge der Subventionskürzungen ab Anfang 1946 nur alle 14 Tage eine neue Ausgabe produzieren. Dass bereits in den Jahren 1944 und 1945 nur sehr wenige Beiträge produziert wurden, hängt damit zusammen, dass damals viele Sondersendungen realisiert wurden. Zum ordentlichen Betrieb zurückkehren konnte man ab September 1947, als der

---

213 Fränkel, 2003. 26

214 Gasser, 1979. 28, 40f

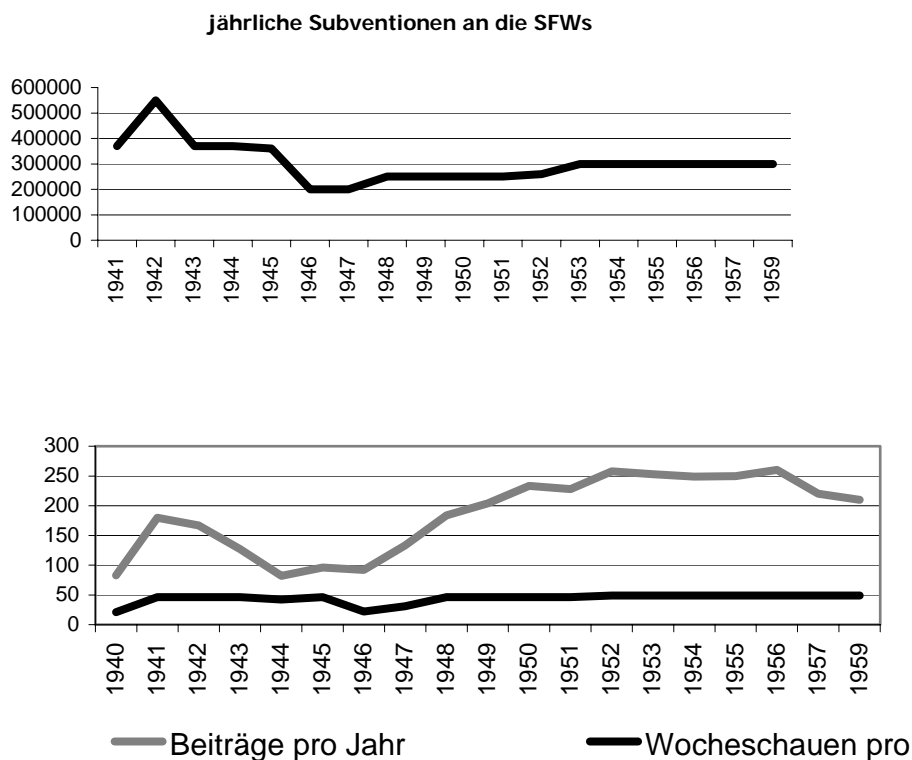
215 ebd.

216 E3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV . 8. 1. 3

217 BAR E 3001 (B) -/1, Bd. 48. XIV . 8. 1. 3

218 Knubel, 1997. 35

Bund seine Subventionen wieder um 50` 000 Franken erhöhte.<sup>219</sup> Bei der jährlichen Subvention von 250` 000 Franken blieb es dann bis 1952. Bis sich eine parlamentarische Kommission für die SFWs einsetzte und eine Erhöhung der Subventionen auf 300` 000 Franken beantragte.<sup>220</sup> Dabei blieb es dann bis 1963.



Zu finanziellen Belangen hatte der Chefredaktor der SFWs letztlich nichts zu sagen. Über Anschaffungen oder die Einstellung neuer Mitarbeiter entschied der Stiftungsrat autonom. Eigentlicher Chef über die finanziellen Belange war aber der Buchhalter Huelin von der Schweizerischen Filmkammer. Als oberste Instanz mussten sämtliche Ausgaben von ihm abgesegnet werden. Laut Hans Laemmel hatte er den Ehrgeiz, möglichst einen Überschuss auszuweisen, den er dann in den `Fonds de roulement` (Reserve) geben konnte.<sup>221</sup> Erst 1959 und nachdem er grundsätzlich Reformvorschläge präsentiert und ein erstes Mal gekündet hatte, wurde Hans Laemmel Einblick in die Buchhaltung gewährt.<sup>222</sup> Die Angestellten der SFWs hatten einen Vertrag, der keine Sozialleistungen einschloss.<sup>223</sup> Freie Operateure wie René Boeniger wurden in der Regel mit einhundert Franken

219 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 111, Procès-verbal de la séance du Conseil de Fondation du CJS, 13.5.1947

220 BAR J II. 143(-), 1975/61, Bd. 98, Rapport de gestion du Conseil de Fondation sur l'exercice 1952

221 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: B: 13

222 ebd. CD-R 08: C: 11

223 ebd. CDR 08: B: 11

Tagespauschale abgegolten.<sup>224</sup> Außerdem wurden ihnen Spesen vergütete und etwas zusätzliches Geld für ihr Arbeitswerkzeug. Die Kameraleute filmten meist mit ihren eigenen Kameras, da bei der SFWs zu wenig Material vorhanden war.<sup>225</sup> Für seine Reportage vom Gauligletscher, wo ein amerikanisches Militärflugzeug abgestürzt war, erhielt René Boeniger von Edmond Moreau, dem Delegierten der Stiftung, ein Gratulationsschreiben mit einer Sonderprämie von 200 Franken.<sup>226</sup>

## Die Wochenschau als PR-Apparat

Damit er auch internationale Beiträge produzieren konnte, spannte Laemmel mit Hilfsorganisationen wie der `Schweizer Spende` konnten nun Operateure ins Ausland schicken. Die Leitung der Organisationen unterstützte die Operateure finanziell, damit diese in Notleidende Gebiete in Europa reisen konnten.<sup>227</sup> Dadurch war eine regelmäßige Berichterstattung über die Verwendung der Gelder und dadurch für die Hilfsorganisationen eine normalerweise unbezahlbare PR-Arbeit gewährleistet. Durch die für damalige Verhältnisse einmalige Verbreitung und die für das Marketing zur Zeit der geistigen Landesverteidigung ideale Assozierung mit der quasioffiziellen SFWs lässt sich die Werbewirkung für Firmen und Organisationen kaum hoch genug veranschlagen. René Boeniger erinnert sich, dass es bei Industrie-Reportagen zum Teil etwa gewünscht wurde, den Schriftzug der Firma möglichst groß ins Bild zu rücken.<sup>228</sup> Einen besonders engen Draht zur SFWs hatte die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung (OSEC) die durch den Stiftungsrat Robert Campiche mit dem SFW verbunden war und so bedingt Einfluss aufs Programm nehmen konnte.<sup>229</sup> Wovon er etwa 1958 Gebrauch machte, als er einen aufwändigen Werbefilm zum Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel in Auftrag gab. Zu äußerst günstigen Bedingungen, wenn man bedenkt, dass die Verbreitung die OSEC keinen Rappen kostete. Als kleines Zuckerchen ermöglichte er damit der SFWs damit den ersten Beitrag in Farbe.<sup>230</sup> Auf ähnliche Formen der Kooperation war man wegen den hohen Material- und Entwicklungskosten angewiesen, wenn man mal einen Film in Farbe drehen

---

224 BAR. J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von Eva Suter mit René Boeniger. CDR 07: A : 26

225 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von E. Sutter und T. Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999, CDR 08: B: 9

226 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom vom 22. April 2004

227 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: C: 01

228 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom vom 22. April 2004

229 Fränkel, 2003. 25

230 SFWs 831. 22.8.1958. Schweiz an der Weltausstellung in Brüssel



wollte. Dass die SFWs als PR-Instrument der Privatwirtschaft zum Teil ganz konkreten Nutzen brachte, zeigt die Internet-Seite der Schweizer Firma HAG, die Modelleisenbahnen fabriziert. Dort steht, dass die Firma, die 1944 von den beiden Brüdern Hugo und Alwin Gahler mit bescheidenem Budget ins Leben gerufen worden war, ein Jahr später durch die Vorstellung in der SFWs mit einem Schlag in der ganzen Schweiz bekannt geworden sei. Und von da an entsprechend floriert habe.<sup>231</sup>

## Equipment

Gedreht wurde mit relativ schweren Kameras auf 35 Millimeter. Boeniger hatte ab 1941 privat die erste Handkamera von `Ariflex`. Es war zugleich eine der ersten Spiegelreflexkamera überhaupt. Er erinnert sich, wie er mit seiner neuen, viel leichteren Kamera von den anderen Kameraleuten belächelt wurde. Ein solch leichtes und kleines Ding, das mit 3000 Franken nur einen Bruchteil davon kostete, was man für eine `richtige` Filmkamera ausgeben musste, wurde eher als Spielzeug angesehen. "[...] Der Beruf eines Operateurs war früher derjenige eines Ehrenmannes. Da gehörte natürlich auch eine Menge Technik dazu."<sup>232</sup> Die Bilderjagd wurde mit vergleichsweise schalem Equipment in Angriff genommen. Die Redaktion der Filmwochenschau hatte in Zürich einen Posten Scheinwerfer gelagert. Stand ein Auftrag an, bei dem Kunstlicht benötigt wurde, konnte ein freier Mitarbeiter der SFWs, der ein Motorrad mit Seitenwagen hatte, verständigt werden, der das benötigte Material zum Bahnhof brachte und per SBB in die richtige Richtung losschickte. Der Kameramann reiste konnte so in einem anderen Zug mit seiner Kamera anreisen.<sup>233</sup>

---

231 <http://www.hag.ch>

vgl. dazu: SFWs 267. 21.12.1945. Spielsachen

232 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004.

233 ebd.

### 3. Die Analyse der Filmbeiträge

Schaut man sich einzelne Filmwochenschauen aus den 40er und 50er Jahre an und vergleicht sie untereinander, so fällt als erstes auf, dass sich die inhaltliche und formale Gestalt in diesen zwanzig Jahren kaum verändert hat. Im Vergleich mit der Deutschen Wochenschau, während des Krieges die direkte Konkurrentin im Vorprogramm der Kinos, fällt im Vergleich dazu die Harmlosigkeit von Inhaltliche formale der SFWs auf. Unmittelbar vor oder nachdem das Publikum mit der Deutschen Wochenschau das Kriegsgeschehen mit der Wackelkamera, teilweise und aus der Perspektive der Soldaten präsentiert bekam, wurde es von der SFWs zu einem kleinen Spaziergang durch die arbeitsame und schöne Schweiz mitgenommen.<sup>234</sup> Diese Harmlosigkeit war denn auch der hauptsächliche Kritikpunkt, der immer wieder gegen die SFWs vorgebracht wurde.<sup>235</sup> Der bis in die 60er Jahre meist ähnliche thematische Ablauf der Wochenschauen wirkte prägend und entwickelte sich zunehmend in die Richtung einer monoton repetitiven Bilderwelt.

Eröffnet wurde die SFWs meist mit einer Aktualität, einem `offiziellen` politischen Thema. Während der ersten Kriegsjahre ging es logischerweise immer wieder um Armeebelange. Danach kamen ein bis drei weitere Kürzest-Beiträge in beliebiger Reihenfolge. Etwa die Hälfte davon dauerte weniger als eine Minute. Abgeschlossen wurde die SFWs in der Regel mit einem Beitrag, der die schönen Seiten des Alltags zum Inhalt hatte und ohne belehrenden oder sonst wie moralisierenden Unterton auskam. Sondern einfach ein als reine Gratifikation für das Publikum gedachter Abschluss der Wochenschau.<sup>236</sup> Mit Vorliebe war die etwa eine Reportage über ein Fußballspiel oder eine Modeschau.

Siegfried Kracauer, der große deutsche Filmkritiker, der während der Nazi-Herrschaft mit einem Berufsverbot belegt wurde, beschrieb bereits 1931 die Filmwochenschauen von `UFA`, `FOX` und `Paramount` als das Abbild der Welt, welches übrig bleibt, wenn alle wichtigen Ereignisse daraus entfernt wurden. Eine immer neu zusammengestellte Ansammlung von `Prunkereignisse` wie Denkmaleinweihungen, Natur- und anderen `optisch attraktiven` Katastrophen, Expeditionen sowie Kinder- und Tiergeschichten. Einzige Absicht der wöchentlich neuen und doch gleichen Bilderorgien sei es, so Kracauer, von den

---

234 auf [www.wochenschau-archiv.de](http://www.wochenschau-archiv.de) kann ein Grossteil der `Deutschen Wochenschauen` in voller Länge betrachtet werden

235 vgl. zur Rezeption der SFWs durch die Zeitungen das Kapitel 5 dieser Arbeit

236 vgl. zur Gratifikations-Funktion der Medien: Mc Quail, 1983

waren Ereignissen abzulenken und dem Kinopublikum `Augen und Ohren zu stopfen`, damit diesem Hören und Sehen vergehe.<sup>237</sup>

Über weite Strecken kann auch das Programm der Schweizer Filmwochenschauen der 40er und 50er Jahre so beschrieben werden. Einzelne Motive, wie die von Kracauer als `Prunkereignisse` beschriebenen scheinen mindestens bis Ende der 50er Jahre fest zum Programm von allen Filmwochenschauen gehört zu haben. Nicht so die `Deutsche Wochenschau` die sich während der Kriegszeit auf die engere Kriegspropaganda konzentrierte und vor allem von den Kriegsschauplätzen berichtete.<sup>238</sup>

In der SFWs fehlt trotz dem hohen Politik-Anteil das internationale Geschehen praktisch ganz. Auch während des Krieges. Dies hat einerseits mit dem knappen Produktionsbudget zu tun. Andererseits mit der schweizerischen Neutralitätspolitik und der Aufgabe der SFWs, ein Gegengewicht zu den internationalen Wochenschauen zu bilden. Die Internationale Politik kommt während des Krieges praktisch nur im Rahmen von feierlichen Staatsbesuchen vor. Die Begriffe `Nationalsozialismus` oder `Faschismus` fallen überhaupt nie. Adolf Hitler wird 1975 in der letzten SFWs überhaupt zum ersten Mal in Wort und Bild erwähnt.<sup>239</sup> Was schon etwas erstaunt bei einem staatlich finanzierten Medium, zumal es als Instrument gegen die massive deutsche Propaganda entwickelt worden war.

## **Die Marke `Schweiz`**

Die Vermittlung des Schweiz-Bildes durch die SFWs funktioniert ähnlich wie die kommerzielle Bilderwelt einer Marke wie `Nike` oder `Marlboro`. Die Identität der Marke wird praktisch immer wieder über die gleichen Motive konstituiert. Das vordergründige Thema, `Segelflugmeisterschaften` oder `Alpenrundflug`, war oft reiner Vorwand, um einmal mehr die schöne Bergwelt zu zeigen. Hans Laemmel, der zwischen 1944 und 1961 als Chefredaktor der SFWs amtierte, begründet deren eher unpolitische Haltung mit der Erwartungshaltung des Publikums, denen die SFWs jeweils vor dem Hauptfilm gezeigt wurde: „[...] Die Leute gehen nicht ins Kino, um in der Filmwochenschau politische Themen auf der Leinwand zu sehen. [...]“<sup>240</sup> Der hohe Gratifikationsanspruch des Publikums an die SFWs führte wohl auch zu ihrem beschönigenden und harmoniesüchtigen Charakter.

---

237 Kracauer, 1974. 11ff

238 [www.wochenschau-archiv.de](http://www.wochenschau-archiv.de)

239 SFWs 1651. 27.3.1975. Die letzte Ausgabe der Schweizer Filmwochenschau

240 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von E. Sutter und T. Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999, CDR 08: A: 17

Durch welche Motive konstituiert sich nun aber die `Marke Schweiz`, wie sie durch die Filmwochenschau wöchentlich neu produziert wurde? Vergleicht man ihre Zusammensetzung der mit den von Kracauer beschriebenen Wochenschau-Charakteristika, so fällt auf, dass neben den `Prunkereignissen` auch Tierfilme sehr oft gezeigt wurden.<sup>241</sup> Das thematische Spektrum reichte von der Geburt eines Gorillajungen im Zoo über die jungen Bären im Berner Bärengraben bis zu Katzen-Ausstellungen. Naturkatastrophen und andere Unfälle kamen in der SFWs eher selten vor. Was wohl vor allem damit zusammenhängt, dass die Filmrollen in der Schweiz jeweils während acht Wochen ausgewertet wurden und das Ereignis dann trotzdem noch irgendeinen Neuigkeits-Wert haben musste. Außerdem wollte die SFWs seit den frühen 40er Jahren, als rundum der Krieg tobte, in erster Linie positive Bilder aus dem vorbildlich funktionierenden Mikrokosmos Schweiz transportieren. Die Berichterstattung über die Bundesbahnen und die `Swissair` sind praktisch völlig frei von kritischen Tönen. Die beiden Unternehmen wurden als Vorzeigebispiele für die tadellos funktionierende staatliche Infrastruktur präsentiert.

Unfälle mussten unter diesen Bedingungen schon sehr spektakulär gewesen sein, um als Stoff für die SFWs zu werden. Dies war etwa 1953 der Fall, als ein Auto in den Zugersee fuhr und in einer größeren Übung wieder geborgen werden musste. Was spektakuläres Bildmaterial ergab. Im Vordergrund des Berichts stand deshalb nicht der Unfall, sondern die Bergung des Autowracks.<sup>242</sup> 1946, als ein amerikanisches Flugzeug auf dem Gauligletscher abgestürzt war, erhielt der Kameramann René Boeniger, der die Unfallstelle mit der transportablen Kamera auf dem Rücken während zwei Tagen zu Fuß erwandert hatte, vom Präsidenten der Stiftung ein Extralob und eine zusätzliche Gratifikation.<sup>243</sup> Bei diesem Unfall waren die Kriterien für einen prächtigen Wochenschau-Beitrag auf ideale Weise gegeben: Er betraf ein ausländisches Flugzeug. Die schweizerischen Bergungsarbeiten konnten gezeigt werden und die prächtige Bergwelt. Über Bahnunfälle wurde sehr selten berichtet. Ausnahmen bilden Unglücksfälle, die wegen ihrem Ausmaß einen großen Nachrichtenwert hatten. Dies war etwa beim großen Eisenbahnunglück von 1941 bei Thun der Fall.<sup>244</sup>

---

241 Die Liste mit den diesen Ausführungen zugrunde liegenden Filmen kann beim Autor bezogen werden

242 SFWs 557. 16.1.1953

243 Interview von Christian Lüthi mit René Boeniger am 22. April 2004

SFWs 288. 29.11.1946

244 SFWs 61. 26.9.1941

## Belangloses zum möblieren

Das von Kracauer beschriebene Kinder-Motiv, das auf eine infantile Rezeption abzielt, kommt in der Schweizer SFWs der 40er und 50er Jahre auf diese Weise kaum vor. Die Beiträge, die sich hier um Kinder drehen sind zum größten Teil ernsthafter Natur und streichen das humanistische Engagement der Schweiz heraus. Sie befassen sich etwa mit den Flüchtlingskindern aus Frankreich und Ungarn. Von den rund 300`000 Flüchtlinge, die in der Schweiz aufgenommen wurden befasste sich die SFWs vor allem im Rahmen von kleinen Dokumentationen über die Schicksale der Kinde.<sup>245</sup> Auch das Pestalozzi-Kinderdorf, von dem der erfolgreiche Kinofilm `Unser Dorf` von 1953 erzählt, war ein beliebtes Sujet der SFWs.<sup>246</sup> Die Filmwochenschau produzierte Schweiz-typisches, gleichförmiges Filmmaterial, das dann in Zeiten mit wenig aktuellem Geschehen als Füller gebraucht werden konnte. Dieses Material orientierte sich zu einem Grossteil an schönen Landschaftsbildern. Die meisten dieser Beiträge, die sich nicht einer unmittelbaren Aktualität widmeten, transportierten eine für die SFWs charakteristische Zeitlosigkeit. Sie verwiesen eher auf eine Jahreszeit als auf ein konkretes Datum: blühende Apfelbäume für den Frühling und ein paar verschneite Hügel für den Anbruch des Winters. Auch dies lässt sich durch das bereits geschilderte Vorführmodell, das bis zum Ende der Schweizer Filmwochenschau beibehalten wurde, erklären. Die Wochenschau-Redaktion war in der täglichen Arbeit immer wieder auf solches Material angewiesen, um die einzelnen `mit Nebensächlichkeiten möblieren` zu können.<sup>247</sup> Diese Zusammensetzung blieb auch in der Nachkriegszeit und bis weit in die 60er Jahre praktisch unverändert. Wobei der Landesverteidigung auch nach dem Kriegsende unvermindert genügend Platz eingeräumt wurde.

---

245 Die Zahl von insgesamt 295`381 Flüchtlingen stammt aus: Ludwig, 1957

246 Unser Dorf. R: Leopold Lindtberg. Prod: Praesens Film-AG. Schweiz/GB, 1952

247 Interview von Christian Lüthi mit Jean-Louis Misar am 11. Mai 2004

### 3.1 Der journalistischer Stil

Während des Krieges war der Auftrag der Wochenschau durch die formulierten Ziele der geistigen Landesverteidigung durch Bundesrat Philipp Etter sowie der Konkurrenz der Deutschen Wochenschau relativ klar gegeben. Dabei waren Begriffe wie `Hitler` und `Nationalsozialismus` Tabu waren. Hans Laemmel, der Paul Ladame 1944 als Chefredakteur ablöste, erinnert sich, keinen Informationsauftrag von Seiten der Filmkammer oder der Stiftung gehabt zu haben: „[...] Ich wollte einfach die Schweiz auf der Leinwand darstellen mit dem, was sie kann, was sie macht, auch, was sie falsch macht.“<sup>248</sup> Kritische Stimmen gegenüber der offiziellen Politik blieben aber natürlich in der Praxis praktisch ganz aus. Zu stark waren die wirtschaftlichen und personellen Abhängigkeiten. Es dominierte eine unkritische Hofberichterstattung gegenüber von Staat und Wirtschaft, in der es praktisch nur Erfolge zu vermelden gab. Schwer tat sich die SFWs mit den leichten, humoristisch inspirierten Themen, die nicht so recht zum normalerweise staubtrockenen Tonfall passen wollten. Das praktisch völlige Fehlen von Witz und einer gewissen Leichtfüßigkeit war denn auch einer der Kritikpunkte, die in den 50er Jahren immer wieder angesprochen wurden.<sup>249</sup>

#### 3.1.1 Politisches Engagement

Die politische Situierung der in der zweigeteilten politischen Landschaft des Kalten Krieges erfolgte bloß in Nebensätzen. So etwa in einem Beitrag über die von Freddy Buache initiierte `Cinématheque Suisse` in Lausanne: „[...] Es wird im polnischen Filmschaffen – wie lange noch? – sehr frei experimentiert.“<sup>250</sup> Explizit setzte sich die SFWs hingegen neben humanitären Engagements wie der `Winterhilfe` oder dem `Glückskette-Lotto` für die Gleichberechtigung der Frauen und die AHV ein. Als Bundesrat Stämpfli nach dem Ende des Krieges das Inkrafttreten der AHV für den 1. Januar 1948 versprochen hatte, waren die Meinungen in der Bevölkerung noch gespalten gewesen. Manche hatten den Zeitpunkt als zu spät empfunden. Andere hatten befürchtet, dass die Leistungen so gering sein würden, dass sie nicht fürs Existenzminimum reichten.<sup>251</sup> Als es zur Volksabstimmung kam, hatte die Stimmung unter dem Eindruck des sich ankündenden Wirtschaftsaufschwungs gekehrt. Die

---

248 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 13

249 vgl. zur Rezeption der SFWs das Kapitel 5

250 SFWs 896. 11.12.1959. Woche des polnischen Films

251 Lasserre, 1989. 376f

SFWs machte zu dieser Abstimmung eine schöne und sentimentale Geschichte, indem sie sich vor allem auf all die alten Leute konzentrierte, die wussten, dass sie noch nicht würden von der neuen Versicherung profitieren können und sich dennoch dafür einsetzten.<sup>252</sup>

Kritische Töne erlaubte sich die SFWs ab und zu, wenn sie sich mit dem artikulierten Anliegen einer Minderheit solidarisierte. Beispielsweise 1949, als die Lausanner Studenten für die Chancengleichheit auf eine universitäre Bildung demonstrierten.<sup>253</sup>

## Die bedrohlichen Seiten der Modernisierung

Die negativen Folgen des Fortschrittes wurden von der SFWs bis zum Ende der 50er Jahre nur sehr vereinzelt behandelt. Die meisten dieser Beiträge inszenierten die eigentlich problematischen Seiten des Fortschritts als Erfolgsgeschichten, meist mit der gleichen Dramaturgie wie die `Mini-Reportagen`. Das Publikum wurde kurz über eine Problematik aufgeklärt, um dann direkt von der Spitze der Forschung die Lösung zur Bewältigung des Problems präsentiert zu bekommen.

In der Kriegszeit waren es die knapper werdenden Ressourcen Benzin und Kohle, welche die Abhängigkeit der Wirtschaft vom Ausland bewusst machte. Die SFWs berichtete in ihrer vierten Ausgabe im Spätsommer 1940 kurz über die eben beschlossene Benzin-Rationierung, um im folgenden Jahr wiederholt über Versuche mit Ersatztreibstoffen zu informieren.<sup>254</sup>

Auch über die Förderung von einheimischer Holzkohle berichtete die SFWs.<sup>255</sup> Nach dem gleichen, oben skizzierten Muster, funktionierten auch die beiden Beiträge über Recycling von Autos und Glas aus den frühen 40er Jahren. Zusätzlich kam im zweiten Beitrag noch ein Appell zur Abfalltrennung ans Publikum hinzu.<sup>256</sup>

In der Nachkriegszeit wurden die atomare Bedrohung, Verschmutzung der Gewässer und der Landschaftsschutz im Zusammenhang mit neuen Kraftwerken zu den dominierenden Umweltthemen. Die nichtmilitärische Atomforschung war in den 40er und 50er Jahren in der SFWs noch ein praktisch ausschliesslich positiv besetztes Thema. Atomkraft galt als saubere und die Landschaft schonende Alternative zu fossilen Energieträgern und Wasserkraft. Durch die Planung und den Bau des internationalen Forschungszentrums CERN in Genf lag ein

---

252 SFWs 304. AHV-Abstimmung 11. Juli 1947

253 SFWs 389. 3.5.1949. Studentensorgen

254 SFWs. 4. 22.8.1940. Benzin-Rationierung

SFWs. 29. 14.2.1941. Ersatztreibstoffe

255 SFWs 23. 3.1.1941. Versuche zur Holzkohlenproduktion

256 SFWs 28. 7.2.1941. Abfallverwertung (Recycling)

SFWs 115. 30.10.1942. Glassammlung in Basel

physisch fassbarer Teil der Entwicklung praktisch vor der Haustür der `Schweizer Filmwochenschau`. Dazu kommt, dass die Schweizer Forschung massgeblich in die Entwicklung der neuen Technologie involviert war.

Die unbekannte und problematische Seite dieser neuen Art der Energieproduktion wurde kaum behandelt. Die Problematik rund um den radioaktiven Abfall findet sich in den 574 analysierten Beiträgen bloss zweimal. Zum ersten Mal 1958 in einem zweiminütigen Film, an dessen Ende der Kommentar lautet: „[...] eines der beängstigendsten Probleme des Atom-Zeitalters ist gelöst.“<sup>257</sup> Der atomar verseuchte Boden wird in dieser Reportage mit Hilfe eines von der ETH entwickelten Filters gereinigt. Durch dieses Filter, eine einfache Versickerungs-Vorrichtung mit Torf, könne, so der Kommentator, die atomare Belastung von Wasser um 80% gesenkt werden. Man wurde Zeugen davon, wie der Geigerzähler nach der Filterung kaum noch eine Regung tat nachdem er zu Beginn der Demonstration noch ausgeschlagen hatte.<sup>258</sup> Für den heutigen Betrachter erstaunlich ist, mit welcher naiver Selbstverständlichkeit solch `wissenschaftlichen Beweise` immer wieder zur Kenntnis genommen und ungefiltert ans Publikum weitergereicht wurden. Ein zweites Mal wurde das Problem eineinhalb Jahre später und eher am Rande angesprochen. Anlässlich einer internationalen Ausstellung über Atomenergie hielt der Kommentator fest, dass den amerikanischen Experten bei den Russen “vor allem das Modell eines Reaktors ohne radioaktive Abfälle“ imponiert habe.<sup>259</sup>

### **Blosse `Wichtigkeit` als Nachrichtenwert**

Die Kriegerische Nutzung der neuen Technologie wird erst im zweiten Teil der 50er Jahre, auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, zum Thema. Neben der Vorführung eines Atomangriffs-Szenarios von Seiten der Armee, handelt die Wochenschau das Thema `Atomare Bedrohung` vor allem mit Beiträgen über internationale Konferenzen ab, die in Genf und damit sozusagen vor der Haustüre der Redaktion stattfanden.<sup>260</sup>

Mehr als die Hälfte des Berichtes über der Genfer UNO-Konferenz über Kernwaffenversuche von 1958 nimmt der stille Protest von `Del Vasto` ein. Der Friedensaktivist führte vor den Toren des UNO-Gebäudes, in dem der Kongress stattfand mit einigen Anhängern einen

---

257 SFWs 805. 31.1.1958. Neutronenzähler

258 SFWs 805. 31.1.1958. Neutronenzähler

259 SFWs 871. 29.5.1959. Atomenergie

260 SFWs 734. 31. 8. 1956. Wehrvorführung



Hungerstreik durch. Die SFWs widmete dem Exoten zwar den Hauptteil des Beitrags, relativierte aber dessen Statement im einmal mehr schulmeisterlichen Kommentar: „Del Vasto ist es durchaus Ernst mit seinem Protest. Wir aber wissen: Es kann der Beste nicht in Frieden leben, wenn es dem bösen Nachbarn nicht gefällt.“<sup>261</sup> Auch bei der Konferenz, die ein Jahr später zum selben Thema stattfand, war nicht die Rede von Inhalten oder Ergebnissen. Vielmehr ging es bloss darum, die Veranstaltung zu erwähnen, um deren Bedeutung hervorzuheben. `Wichtigkeit` scheint in solchen Fällen an sich ein Nachrichtenwert zu sein. Die Hauptaussage des 37 Sekunden dauernden Beitrages liegt im Atmosphärischen. Mit unspektakulären Mitteln und vor allem auch dadurch, dass die musikalische Untermalung für einmal diskret zurückgedrosselt wurde, schaffte es der Beitrag, etwas von der steifen und gespannten Konferenz-Atmosphäre zu vermitteln. Die SFWs gab der Zusammenkunft, die während einer besonders frostigen Phase des Kalten Krieges stattfand, mit den pathetischen Worten, sie könne „über das Schicksal der Menschheit entscheiden“ eine immense Bedeutung. Dazu wurde ein kurzer Blick in den Konferenzsaal geworfen. Dabei wurde gezeigt, wie der russische Delegations-Chef seinem amerikanischen Kollegen etwas verkrampft zulächelte und dieser das Lächeln diplomatisch erwiderte.<sup>262</sup>

### 3.1.2 Sorge um Natur und Landschaft

Als 1952 rund 15`000 Leute gegen den Beschluss des Bundesrates demonstrierten, an einer Konzession für den Bau des geplanten Kraftwerks in Rheinau festzuhalten, multiplizierte die Wochenschau den Effekt dieser Grosskundgebung für die Erhaltung einer schönen Flusslandschaft.<sup>263</sup> Der Beitrag dauerte zwar nur gerade 18 Sekunden, aber darin wurde klar Stellung für das Anliegen der Demonstrierenden bezogen, “[...] die Schönheit der Stromlandschaft zu retten“.<sup>264</sup> Überhaupt war der Landschaftsschutz das politische Anliegen, für welches sich die SFWs am ehesten stark machte. Das Motiv einer durch den geplanten Bau eines Wasserkraftwerkes bedrohten Kulturlandschaft tauchte bereits 1944, noch während der Zeit der Bedrohung durch den Krieg, erstmals auf. Im völlig abgelegenen Dorf Reinwald im Kanton Graubünden liess sich die Bevölkerung nicht mit Geld bestechen. Darum konnte das geplante Kraftwerk nicht realisiert werden. Der SFWs war dies ein knapp

---

261 SFWs 827. 4.7.1958. Kontrolle der Kernwaffenversuche

262 SFWs 866. 24.4.1959. Internationale Konferenz gegen Atomwaffen-Versuche

263 SFWs 510. 1.2.1952. Kraftwerk Rheinau

264 SFWs 510. 1.2.1952. Kraftwerk Rheinau

vierminütiges, liebevolles Portrait wert. Darin wurden in prächtigen Standbildern die schöne Landschaft und der Alltag in der kleinen, vom technischen Fortschritt weitestgehend unberührten Gemeinde gezeigt. Vom technischen Fortschritt noch praktisch unberührt.<sup>265</sup> Der Protest gegen ein geplantes Kraftwerk formierte sich in der Schweiz 1952 erstmals auf breiterer Ebene. Als Ende der 50er Jahre im Engadin der Bau der Inn-Kraftwerke geplant worden war, brachte die SFWs den Landschaftsschutz wieder zur Sprache. Laut SFWs kam dieses Anliegen hier erstmals auch zum tragen. So sollten die Nebenarme des Inn unkorrigiert weiter fließen können. Aus "Respekt für die Schönheit der Natur". Die Reportage zeigt uns vor allem die zu erhaltenden prächtigen Flusslandschaften.<sup>266</sup> Auch die Sorge um die Wasserqualität in den Schweizer Seen war ein Thema der 50er Jahre. Dabei wurde dem Publikum etwa im Einzelnen die unterschiedlichen Reinigungsphasen von Abwasser in einer Abwasserreinigungsanlage und eine neue Filtrieranlage für Seewasser vorgeführt.<sup>267</sup> In einem Beitrag vom Frühling 1959 durfte man einen Blick durch das Mikroskop in eine stark verschmutzte Wasserprobe aus dem Genfersee werfen. Mit einer Stimme, die für einmal noch eine Spur schulmeisterlicher Klang als sonst, mahnte der Kommentator: „[...]Der Genfersee ist krank – wie die meisten Seen der Schweiz[...].“ Die Kameraleute der SFWs führten den Zuschauern vor Augen, wie schlimm sie es in den letzten Jahren mit der Verschmutzung ihrer Seen getrieben haben. [...].<sup>268</sup> Die Sorge um die Verschmutzung der Gewässer tauchte auch in anderen Beiträgen auf. So hiess es anlässlich einer Schwimmbad-Einweihung in Grenchen: "Auch die Uhrmacherstadt hat erkannt, dass unsere immer stärker verschmutzten Flüsse und Seen zum Baden einfach nicht mehr genügen."<sup>269</sup> Die Umweltbewegung sollte erst im Anschluss an die 68er Bewegung und im Lauf der 1970er und 80er Jahre in grossem Stil auf ihre Anliegen aufmerksam machen. Die Sorge um die Landschaft, die durch die Technik verschandelt zu werden drohte, war aber erstaunlicherweise bereits in den SFWs der 1950er Jahre präsent. Allerdings betraf dies ausschliesslich Flusslandschaften, die durch projektierte Kraftwerke bedroht waren und verschmutzte Gewässer. Der Ausbau des Nationalstrassennetzes und dessen Erschliessung durch immer mehr Tunnels wurde ausschliesslich positiv dargestellt.

---

265 SFWs 185. 31.3.1944. Rheinwald Staudamm

266 SFWs 842. 7.11.1958. Nationalpark und Staudamm Spöl

267 SFWs 554. 26.12.1952. Technik

SFWs 851. 9.1.1959. Seewasser- Filtrieranlage

268 SFWs 864. 10.4.1959. Gewässerschutz

269 SFWs 733. 24.8.1956. Neues Schwimmbad

## 3.2 Das moderne Leben

Fortschritt wurde in der SFWs in erster Linie anhand von technischer Innovation fassbar. Nicht direkt von der technischen Modernisierung abhängige Aspekte des Fortschrittes wie die AHV, das Frauenstimmrecht, der Jazz und andere neuen Mode-Erscheinungen wurden von der SFWs auch behandelt. Aber längst nicht im gleichen Ausmaß. Die Rubriken, die sich vor allem an Frauen wandten wie diejenigen über Modeschauen oder über die regelmäßig stattfindende Frisurenschau des Coiffeurmeister-Verbandes waren immer praktisch gleich gemacht. Diesem Umstand versucht die vorliegende Untersuchung Rechnung zu tragen. Die rein repetitiven Beiträge, die außer einer neuen Mode-Frisur keine Innovation ans Tageslicht beförderten, gehören deshalb zu den 574 Kurzfilmen, welche der Analyse zugrunde liegen.<sup>270</sup>

### Freizeit, die neue gesellschaftliche Herausforderung

Im Verlaufe der 40er Jahre wurde die Gesellschaft zunehmend mit dem der neuen Herausforderung `Freizeit` konfrontiert. Die SFWs wandte sich immer wieder mit konkreten Anregungen zu einer `wertvollen Freizeitbeschäftigung` ans Publikum. 1943 wurde eine Spezi alsendung über die `Freizeitprobleme der älteren Jugend` produziert, welche durch Mechanisierung, Rationalisierung und Arbeitslosigkeit über weit mehr Freizeit verfügte als jede Generation vor ihr. Um den regelmäßigen Kontakt mit Gleichaltrigen zu fördern empfahl die Wochenschau den jungen Leuten sportliche Betätigungen sowie das Wandern und die Nutzung der eben aufkommenden Schweizer Jugendherbergen.<sup>271</sup> Auch mit anderen Beiträgen hatte die SFWs die Vermittlung `spannender und überaus wertvoller Freizeitbeschäftigungen` im Sinn. Als solche wurde etwa die konkrete Auseinandersetzung mit der Astronomie mittels eines Fernrohrs angepriesen.<sup>272</sup> Der pädagogische Unterton durch die Erwähnung des Aspektes `wertvolle Freizeitbeschäftigung` fand sich etwa auch in Beiträgen über Modellfliegerei, neue Sportarten oder Wochenend-Vergnügungen wie einer vom TCS durchgeführten `Camping-Rallye`.<sup>273</sup>

---

270 Die entsprechende Filmliste kann beim Autor bezogen werden

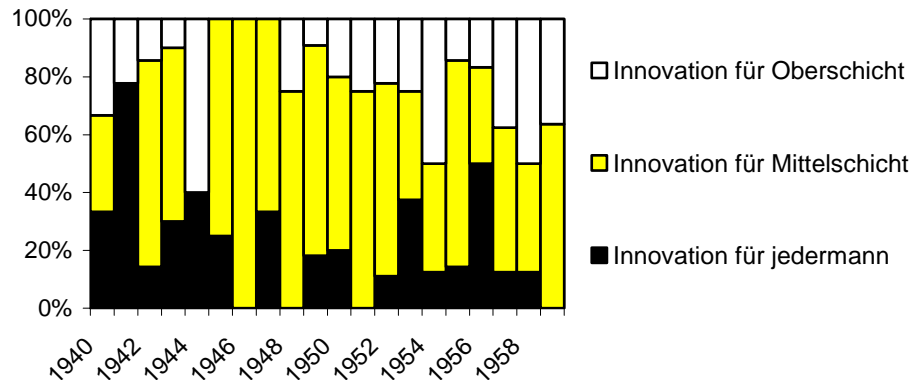
271 SFWs 165. 12.11.1943. Freizeitprobleme der älteren Jugend

272 SFWs 303. 27.6.1947. Fernrohr-Amateure in Schaffhausen

273 SFWs 91. 24.4.1942. Jiu-Jitsu Demonstration in Basel

SFWs 435. 2.6.1950. Camping-Rallye des TCS

### 3.2.1 Der Lebensstil der Oberschicht



Quelle: Ergebnis der Erhebung zu Hypothese 1. Vgl. Operationalisierung und Codierbogen im Anhang

In den 50er Jahren waren es dann vermehrt exotische Freizeitvergnügen, die sich nicht alle leisten konnten, die immer wieder schönes Füllmaterial für die Wochenschau lieferten. Etwa Sportarten wie Segelfliegen oder Wasserschifahren. Ausserdem taucht auch der Typ `etwas verschrobener Yuppie` immer häufiger auf. Wie der junge Mann auf dem Bild links unten, der sein klappbares Taschen-Motorrad mit ins Privatflugzeug nimmt, wenn er mit seiner Freundin ein befreundetes Paar besuchen geht. Daneben gibt's aber ebenso exquisites, das nicht bloss einer abgehobenen Schicht zugänglich ist. Wie etwa 1954 unten abgebildete Teppich-Schleppe in Bern.



Video-Still aus: SFWs 648. 26.11.1954. Skigleitbahn



Video-Still aus: SFWs 406. 11.11.1949. Taschenmotorrad und Flugzeug

### 3.2.2 Die Rolle der Frau

Die Schweizer Filmwochenschau war, wie bereits gezeigt wurde, in Bezug auf die journalistische Herangehensweise an die Themen, ein eher konservatives Unternehmen. Sie war aber gegenüber Veränderungen in der Gesellschaft durchaus aufmerksam und, allerdings bloß in einem sehr moderaten Sinn, auch aufgeschlossen. Sehr gut lässt sich dieser Ambivalenz zwischen allgemeiner Modernisierungs-Euphorie und dem Festhalten an alten Werten anhand des in den 50er Jahren transportierten Frauenbildes ablesen. Die tiefe Geburtenrate in der Nachkriegszeit wurde mehrmals beklagt und die Frau dabei auf der Ebene des Bildes einmal mehr in ihrer traditionellen Rolle als Mutter und Hausfrau bestätigt. So etwa auch in der Sonderausgabe `Die Frau in der Zeit` aus dem Jahr 1945, aus der das folgende Bild stammt.<sup>274</sup>



Video-Still aus: SFWs 226. 9.2.1945. Sonderausgabe: Die Frau in der Zeit

Im Bericht über die SAFFA, die `Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit` von 1958 wurden auch Frauen in Männerberufen gezeigt. Einmal einen Hammer schwingend, ein anderes Mal eine Stanzmaschine bedienend, „[...] eine erste Mahnung, die Frau dem Manne gleichzustellen.“<sup>275</sup> Dieser Kommentar war, ein Jahr vor der ersten Abstimmung über das Frauenstimmrecht auf eidgenössischer Ebene, durchaus auch als politisches Statement der SFWs zu verstehen. Im gut einminütigen Beitrag über die SAFFA wurden Frauen aber auch auf für heutige Massstäbe eher auf plump-chauvinistische Weise gezeigt. Eine Modeschau

---

<sup>274</sup> SFWs 226. 9.2.1945. Sonderausgabe: Die Frau in der Zeit

<sup>275</sup> SFWs 830. 25.7.1958. "SAFFA" - Eröffnung

mit Frauen in Mini-Röcken wurde mit den Worten: „ist dies das Männerparadies der SAFFA?“ überflogen und so zum offiziellen Männerparadies der Ausstellung übergeleitet, einem Radrenn-Simulator, auf dem sportliche Männer vor einem begeisterten weiblichen Publikum gegeneinander antreten konnten.<sup>276</sup>

Eine einzelne Frau in einer Männerdomäne gab mehrmals ein attraktives Bild für einen SFWs-Beitrag ab. So etwa 1959, als bei einem Wettfliegen des Aero-Clubs auch eine Frau antrat.<sup>277</sup> In einem Bericht aus den 50er Jahren über den Frauenhilfsdienst FHD wurden Frauen gezeigt, die Maschinen bedienten und Auto fuhren, denn „[...] wie ein Gangwechsel vor sich geht ist für sie kein Geheimnis.“ Aber zu den vornehmsten Aufgaben der FHD, so hiess es in der SFWs, gehöre die Pflege der Verletzten. Denn hier „[...] finden sie wieder die mütterliche Gebärde des Heilens und Hegens.“<sup>278</sup> Während der Kriegszeit hatte die SFWs insgesamt fünfmal über die Tätigkeiten der FHD berichtet und war damit Teil einer grossen Werbekampagne. Die FHD hatte von Anfang an Mühe, Frauen zu rekrutieren. Oberst Vaterlaus, welcher diesen Bereich unter sich hatte, initiierte im Jahr 1944 neben Aktionen mit Plakaten und Broschüren auch eine ziemlich exotische Aktion, welche die Schwierigkeit dieser Kommunikationsaufgabe gut illustrierte. Während einem Monat wurde von der PTT auf alle Postsendungen der Stempel `Schweizerfrauen, meldet Euch zur FHD` angebracht.<sup>279</sup> Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Oberst Vaterlaus an den BR Kobelt gewandt, um ein Rekrutierungsrecht für `geeignete Frauen` zu erwirken. Barbara Signer legt in ihrer Dissertation den Schluss nahe, dass diese Sache vom zuständigen Bundesrat aus Furcht davor nicht weiterverfolgt wurde, dass ein beschränktes Dienstobligatorium die Einführung des Frauenstimmrechts nach sich gezogen hätte.<sup>280</sup>

Die SFWs gestaltete Beiträge über Frauenthemen oft so, dass trotz den Themen wie Schönheitspflege oder Frisurenmode auch ein `männlicher`, technischer Zugang zum Thema möglich war. Im Kommentar von Hans Laemmel klang das dann etwa so: „Es geht darum, sich nicht unüberlegt, sondern wissenschaftlich das Gesicht zu waschen.“<sup>281</sup> Anne Cuneo realisierte 1979 mit drei Mitarbeiterinnen einen Dokumentarfilm mit den SFWs-Beiträgen

---

276 SFWs 830. 25.7.1958. "SAFFA" - Eröffnung

277 SFWs 882. 4.9.1959 Flugwesen. 50e anniversaire de l'Aéro-Club

278 SFWs 699. 9.12.1955. FHD-MFD Übermittlungstruppen

279 Signer, 2000. 140f

280 Signer, 2000. 156

281 SFWs 885. 25.9.1959. Schönheitspflege als Wissenschaft

über Frauen-Themen.<sup>282</sup> Darin zeigt sich, dass sich die SFWs in den 60er und 70er Jahren verstärkt für Frauenrechte wie das Recht auf Schwangerschaftsabbruch einsetze. Der kulturkritische Zeitgeist hinterließ in der Wochenschau erst ab 1973 seine Spuren. Zum Beispiel auch im Beitrag `Mannequin - ein Traumberuf?`. Darin fragt der immer noch etwas lehrerhafte Kommentator rhetorisch: „[...] Seid ihr euch bewusst, dass ihr nachgeahmt werdet?“ und kommentiert: „[...] dem Erfolg nachlaufen, dem Geld nachrennen [...]“.<sup>283</sup> In ihrer parallel zur Produktion des Dokumentarfilms durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchung kommen Anne Cuneo und ihre Mitarbeiterinnen zum Schluss, dass die SFWs ihrem weiblichen Publikum bis zu ihrem Ende 1975 kaum emanzipierte Frauenleitbilder angeboten habe.<sup>284</sup>

---

282 Cuneo u.A. 1979/1980

283 SFWs 1551. 30.3.1973. Mannequin - ein Traumberuf?

284 Cuneo u.A. 1980

### 3.3 Technische Innovationen – Inhalte, Muster, Entwicklungen



Video-Still aus der SFWs. Signet `Technik`

Dem Thema `Technik` war innerhalb der SFWs eine eigene Rubrik gewidmet. Daneben war die technische Modernisierung auch der Hauptaufhänger in der Berichterstattung über die Landesverteidigung. Der Aspekt `technische Innovationen` konnte aber grundsätzlich in Beiträgen über sämtliche Themen auf der Ebene des Kommentars oder des Bildes plötzlich größeren Platz einnehmen. Wie etwa in einem Beitrag über neue Frisuren, der die neuen Kompositionen bloß am Rande erwähnte und sich hauptsächlich der neuen Technik widmete, Haare nicht zu färben, sondern mittels Belichtung zu bleichen.<sup>285</sup>

Die Beiträge über technische Innovationen setzen sich zu einem guten Teil zusammen aus spezifischen SFWs-Genres wie `Sprengung`, `Bau einer Staumauer` oder `Neues Flugzeug`. Daneben gab es auch einige regelmäßig stattfindende Ereignisse wie die Mustermesse Basel oder den Genfer Automobilsalon. All diese Beiträge erfuhren innerhalb ihres jeweiligen `SFWs-Genres` keinen großen Wandel. Aufnahmetechnisch und im Kommentar wurden sie mit wenigen Ausnahmen immer beinahe auf identische Weise präsentiert. Im Folgenden soll e darum gehen, zuerst zwei Grundmuster zu definieren, die der SFWs bei der Auswahl und Aufbereitung der Themen als relevante Nachrichtenwerte gedient zu haben scheinen. Im Weiteren soll untersucht werden, inwiefern sich die Beiträge inhaltlich im Verlauf der zwanzig Jahren verändert haben. Abschließend wird untersucht, wie die Wochenschau die Themen `Erfindungen`, `Energie`, `Kommunikation` und `Mobilität` behandelte.

---

285 SFWs 719. 27.4.1956.

Mode: Neue Frisurenmode



### 3.3.1 Erfindungen

Am innovativsten wirkte die SFWs, wenn sie neue Erfindungen vorstellte. Was mit großer Regelmäßigkeit der Fall war. Bei den Innovationen, die sich bereits durchgesetzt hatten, wurde immer wieder das Argument `schweizerisch` vorgebracht. So etwa angesichts eines medizinischen Gerätes, das sich auch im fernen Ausland durchgesetzt hatte und mit den Worten angepriesen wurde: „[...] eine weitere Schweizer Erfindung, die in der Schweiz fabriziert wird,“<sup>286</sup>

Oder in einer Reportage über die Schweizer Uhrenindustrie im Jura, während in der Kriegszeit Flexibilität zeigt und auch Radioapparate, Schreibmaschinen und Schibindungen produziert.<sup>287</sup> Andere Erfindungen gehören eher zur Kategorie `erstaunlich`. Die entsprechenden Beiträge sind dramaturgisch ganz auf Verblüffung angelegt. So wurde vorerst eine Erwartungshaltung aufgebaut und dann mit einem harten Schnitt das neue Wunder in Aktion gezeigt. Danach wurde uns beispielsweise ein Gerät vorgestellt, das es erlaubt, durch einen Griff in die Luft mittels Rückkoppelung Töne zu erzeugen.<sup>288</sup> Ähnlich funktionierte auch ein Beitrag über eine neue Heilmethode des Keuchhustens. Kinder wurden mit einem Swissair-Flugzeug in ein paar hundert Meter Höhe geflogen. Als sie nach einigen Minuten wieder landeten und dem Flugzeug entsteigen, wurden sie als geheilt bezeichnet.<sup>289</sup>

### Am Puls von Wissenschaft und Forschung

Sehr gerne zeigte die SFWs Erfindungen, die noch im Entwicklungs-Stadium waren, wodurch die Wochenschau selbst sich als Fachstelle für Innovationen präsentieren konnte. Neben der bereits erwähnten Vorrichtung, die es erlaubte, mit dem Auto einfacher in eine Parklücke zu fahren, oder dem automatischen Parkhaus, gab es dabei auch Dinge, die auf der Ebene des Bildes für einige Sekunden einen Hauch von Science-Fiction in die Kinosäle projizierte.<sup>290</sup> So etwa der Film, in dem ein Erfinder seine Pläne und prächtige Illustrationen zu einem

---

286 SFWs 13. 25.10.1940. Centre de la Mode in Genf

287 SFWs 31. 28.2.1941. Industrie im Jura

288 SFWs 460. 5.1.1951. Musik aus der Luft

289 SFWs 13. 25.10.1940. Kampf dem Keuchhusten-Fluch

290 SFWs 858. 27.2.1959. Neues Parksystem für Autos

SFWs 848. 19.12.1958. Neues Autopark System

gigantischen Flugkissen präsentierte und das physikalische Prinzip anhand eines Modells demonstrieren durfte.<sup>291</sup>



Bilder: Video-Stills aus: SFWs 841. 31.10.1958. Luftkissenboot

Eine weitere Innovation, die es vor allem wegen dem attraktiven Bildmaterial in der SFWs vorgestellt wurde, erinnert an eine Erfindung von Walt Disneys Erfinder-Figur Daniel Düsentrieb. Es handelt sich um einen `Taschen-Helikopter`, der innerhalb von drei Minuten zusammengebaut werden kann, und den sich die Armee 1958 vorführen liess.<sup>292</sup>



Video-Still aus: SFWs 818. 2.5.1958. Taschen-Helikopter

Zum Teil war die SFWs und mit ihr die halbe Schweiz auch bei Feldversuchen dabei. Neben diversen Fernsehversuchen war dies etwa bei der Entwicklung der Geschwindigkeits-

---

291 SFWs 841. 31.10.1958. Luftkissenboot

292 SFWs 818. 2.5.1958. Taschen-Helikopter

kontrollen mittels Lichtschranken der Fall.<sup>293</sup> Nachdem mittels zwei in exakt bemessenem Abstand voneinander entfernt montierten Lichtschranken und einem durchfahrenden Auto ein Wert ermittelt wurde, sah man, wie die Geschwindigkeit mit einer mathematischen Formel präzise ausgerechnet wurde. Abgeschlossen wird der Beitrag mit einem fiktiven Teil. Der Autofahrer wurde von der Polizei angehalten während der Kommentator darauf aufmerksam macht, dass Ausreden mit dem neuen System zwecklos seien.<sup>294</sup>

Eine Quelle, an der die SFWs-Operateure ihr Innovationsfieber nähren konnten, war die jährlich stattfindende Neustoff-Ausstellung in Genf. Was auch regelmäßig zu einem etwas längeren Beitrag führte. In Genf wurden technische Innovationen präsentiert, die noch nicht in Produktion waren und sich in der Folge natürlich auch in den wenigsten Fällen in dieser Form durchsetzten. In diesen Filmen gab es Dinge zu entdecken wie das auf neue Art gefederte Fahrrad-Rad.<sup>295</sup> Oder ein Motorrad-Blinker, der am Jackenärmel befestigt werden konnte.<sup>296</sup> Die SFWs beschränkte sich nicht bloß auf das Abfilmen der Gegenstände, sondern produzierte zu jeweils zwei bis drei Erfindungen einen kurzen Demonstrations-Film. Im Falle des gefederten Fahrrad-Rades wurde der Erfinder gezeigt, der vor begeistertem Publikum mit dem neuartig gefederten Rad eine Treppe hinunterfuhr.<sup>297</sup>



Video-Still aus: SFWs 67. 7.11.1941. 1. Nationale Ausstellung für Neustoffe in Zürich

---

293 vgl. zu den Fernseh-Versuchen das Kapitel `Medien`

294 SFWs 751. 28.12.1956. Elektronische Geschwindigkeitsmessung

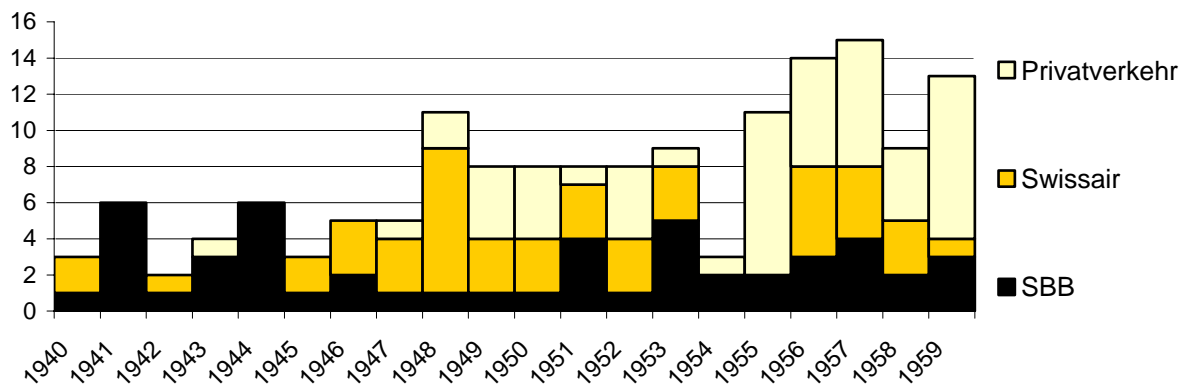
295 SFWs 67. 7.11.1941. Neustoff-Ausstellung

296 SFWs 724. 1.6.1956. Neustoff-Ausstellung in Zürich

297 SFWs 67. 7.11.1941. Neustoff-Ausstellung

### 3.3.2 Swissair und SBB: Die 1. und 2. Klasse des Fortschritts

Intensität der Berichterstattung (in Anzahl Beiträge Pro Jahr)



Die beiden nationalen Vorzeigebetriebe Swissair und SBB gaben dem technischen Fortschritt Gefäße, von denen sich der Zuschauer durch die enge Assoziation mit der Marke `Schweiz` repräsentiert fühlen konnte. Während der Kriegszeit fiel die Berichterstattung über die Bundesbahnen entsprechend ihrer Bedeutung in diesem Kontext etwas intensiver aus als später. Die Swissair hingegen wurde vor allem in der Nachkriegszeit zu einem unentbehrlichen und exklusiven Stützpfeiler für das Schweiz-Bild der Wochenschau. Während des Krieges, als manche Fluglinie eingestellt werden musste und an Expansionen im Flugverkehr nicht zu denken war, nahm sich die Präsenz der nationalen Fluggesellschaft in der Wochenschau etwas bescheidener aus. Im Falle des Privatverkehrs sah das Bild zunächst ähnlich aus. Als die meisten privaten Autos eingestellt werden mussten und auch kein Automobilsalon stattfand, war der PW praktisch nicht präsent. Intensität der Berichterstattung korreliert mit dem Boom des Automobils Mitte der 50er Jahre, als es für eine breitere Masse langsam erschwinglich wurde.



Video-Stills aus: SFWs 877 10.7.1959 Verkehrsmuseum

Der SBB wurde von der Filmwochenschau als Haupteigenschaft, das Adjektiv `zuverlässig` zugeschrieben. So wurde dem Kinopublikum etwa gezeigt, wie der Verkehr 1944 durch Wartungsarbeiten im Gotthard-Tunnel nicht eingeschränkt werden musste und der Fahrplan minutengenau eingehalten werden konnte.<sup>298</sup> Daneben berichtete die SFWs im Zusammenhang mit den Bundesbahnen über viel explizit Technisches. Im Vergleich zu den Plakatwerbungen, welche auch die Bequemlichkeit des Verkehrsmittels SBB betonten, packte die SFWs die Berichterstattung ausgeprägt von der technischen Seite her an. Kraftvolle Bilder resultierten etwa, als eine Lokomotive für Wartungsarbeiten in ihre Einzelteile zerlegt wurde.



Video-Stills aus: SFWs 877 10.7.1959 Verkehrsmuseum

Auf der Bildebene wird in solchen Reportagen purer Maschinenfetischismus betrieben. Mit unzähligen perfekt ausgeleuchteten Close-ups mit mechanischen Details. Auch diese Revisionsarbeiten waren natürlich eine besonders verantwortungsvolle Aufgabe. „Das Neuwickeln eines Motors – eine absolute Vertrauensarbeit.“<sup>299</sup> Gewaltige Bilder resultieren auch aus diversen Schwersttransporten, bei denen die SFWs vor Ort war. Und mit ihr eine Woche später und gemütlich vom Kinosessel aus auch die halbe Schweiz. Was durch die SFWs viel stärker betont wurde als durch die Plakatwerbung der SBB, ist der Aspekt der Nostalgie. Etwa im Bericht über die `Spanisch Brötli-Bahn`, die Ende des 19. Jahrhunderts auf der Linie Zürich – Baden verkehrte und fälschlicherweise als die erste Schweizer Eisenbahnlinie bezeichnet wird.<sup>300</sup> Oder im Beitrag zum Jubiläum `100 Jahre Eisenbahn in

298 SFWs 184. 24.3.1944. Sicherheitsarbeiten im Gotthardtunnel

299 SFWs 163. 29.10.1943. SBB: Betriebssicherheit und Revision der Lokomotive

300 SFWs 298. 18.4.1947. Riesenspielzeug

der Schweiz`, in dem die SFWs im Übrigen die korrekte erste Bahnlinie erwähnte. Diejenige, welche Basel bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Elsass verband.<sup>301</sup>

Ergänzt werden die Beiträge über die SBB mit relativ vielen Kurzfilmen über Modelleisenbahnen. Die Bilder auf dieser und der letzten Seite zeigen die größte der gefilmten Anlagen. Es ist das Modell des Gotthardtunnels, das hier im Luzerner Verkehrshaus fertig gestellt wurde.<sup>302</sup>

Der Aufstieg der Swissair zu einer internationalen Top-Airline begann unmittelbar nach dem Krieg und durch den Bau beziehungsweise Ausbau der Flugplätze in Zürich, Genf und Basel. Das Flugplatz-Projekt in Zürich-Kloten, dessen Kosten von 53 Millionen Franken angesetzt waren, wirkte auf die NZZ „[...] wie eine Verheissung, für eine nahe Zukunft zu planen, wo Schwerter in Pflugscharen umgewandelt werden, das heisst, wo der Flugverkehr Instrument der friedlichen wirtschaftlichen Zusammenarbeit und des Näherrückens der Völker sein wird.“<sup>303</sup> Die Kosten schienen der Zeitung zu diesem Zeitpunkt, als sich das Ende des Krieges in Europa abzeichnete „[...] im Vergleich zur Leistungsfähigkeit des neuen Flughafens angemessen.“<sup>304</sup> Die SFWs verlagerte den Blickwinkel ihrer Berichterstattung während den zwanzig Jahren leicht vom Flugpassagier zum Piloten, sowie vom Boden in die Luft. Machten während der unmittelbaren Nachkriegszeit die neuen Flughäfen mit ihrer Infrastruktur noch den grössten Teil der Berichterstattung aus, so wurde ab Ende der 40er Jahre auch regelmässig und mit viel technischer Information über die Erweiterung der Swissair-Flotte berichtet. Von der `DC 6` über die erste `Convair-Metropolitan` und die `DC 7` bis zum ersten Düsenflugzeug bekam das Schweizer Kinopublikum die neuen Flugzeuge in der Wochenschau jeweils vorgestellt.<sup>305</sup> Neue Flugzeuge wurden mit ihrer Leistungsfähigkeit und vor allem mit der Steigerung von Bequemlichkeit und Komfort für die Passagiere angepriesen.

---

301 SFWs 196. 16.6.1944. 100 Jahre Eisenbahn - Ausstellung in Basel

302 SFWs 877 10.7.1959 Verkehrsmuseum

303 NZZ, 26.7.1944, Abendausgabe. Blatt 5

304 ebd.

305 SFWs 340. 14.5.1948. Eine DC-6 in Cointrin

SFWs 729. 6.7.1956. Flugwesen: Erstflug einer Convair-Metropolitan

SFWs 745. 16.11.1956. Flugwesen: DC-7B

SFWs 860 13.3.1959. Swissair und Düsenflugzeuge



Swissair-Plakat v. Kurt Wirt, 1956. Video-Still aus: SFWs 816. 18.4.1958. Swissair in New York  
Aus: Rotzler, 1990. 266

Swissair-Plakat von Henry Ott, 1954. Aus: Rotzler, 1990. 238

Dazu gab es bestechend schöne schwarz/weiße Bilder des neuen Flugzeuges, das sich im Idealfall lautlos vor dem Gipfel des Matterhorns durch die Luft schob. Hoch über dem Wolkenmeer und begleitet von einer sanften Musik. Aufgezeichnet mittels einer Seilfahrt aus einem anderen Flugzeug. Die Beiträge vermitteln etwas von der Exklusivität des Erlebnisses, mit der nationalen Airline zu fliegen. Am besten setzte die SFWs das Swissair-Image um, als ein Kameramann der 1952 nach New York fliegen durfte und das zuhause gebliebenen Kinopublikum in seinem Beitrag mit in die Kabine nahm. Eine Woche später stellte er in einem in New York realisierten Beitrag einen berühmten Architekten aus dieser Weltstadt vor.<sup>306</sup>

In den späten 50er Jahren kommt dann vermehrt die technische Perspektive zum Zug. Etwa durch zwei Beiträgen über die Ausbildung von Swissair-Piloten.<sup>307</sup> Oder durch einen Bericht über die Flugzeugwerft in Zürich. Der – wer hätte es gedacht – modernsten der ganzen Welt.<sup>308</sup> Die Technik- und Flugzeugbegeisterten SFWs-Operateure und ihr publizistischer Leiter produzierten für die Swissair eine Reihe prächtige Werbefilme, welche der Corporate Identity der Swissair mit ihren wichtigsten Bestandteilen `technische Perfektion`, `Luxus` und der Assoziierung mit der Schweizer Topografie in praktisch jedem Beitrag perfekt gerecht wurden. Nicht einmal die natürliche Hostess, die charmante Verkörperung des explizit Schweizerischen, fehlt in der SFWs. Vergleicht man die Argumente, mit welchen die

306 SFWs 512. 15.2.1952 Archidetto d' un mondo

307 SFWs 599. 27.11.1953. Pilotenschule der Swissair

SFWs 819. 9.5.1958. Pilotenausbildung

308 SFWs 716. 6.4.1956. Werft für Flugmotoren.

Filmwochenschau die nationale Airline optimal auszuleuchten versucht mit denjenigen der damaligen Plakatwerbung, so fallen vor allem die Übereinstimmungen auf. Einzig die Schweizer Folklore und exotische Ethno-Elemente sucht man in der SFWs vergebens.



SBB Plakat von Hans Erni, 1942.  
Aus: Margadant, 1983. 172



Video-Still aus: SFWs 483. 15.6.1951. Nachtschicht



SBB-Plakat von Hans Thöni, 1958.  
Aus: Margadant, 1983. 257

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Wochenschauzuschauer der 40er und 50er Jahre bei der SBB eher mit schmutzigen Händen im Güterbahnhof stand und bei der Wartung einer gewaltigen Zugskomposition zuschaute. Bei der Swissair hingegen klickte er eher in der ersten Klasse gerade die Sicherheitsgurten zu, lehnte sich etwas zurück und bestellte bei der charmanten Flughostess einen Campari Soda.



### 3.3.3 Das Auto

In der Zwischenkriegszeit und bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges war der Besitz eines Automobils in der Schweiz wie überall in Europa ein Privileg von einigen Reichen. 1939 waren in der Schweiz knapp 78`000 Autos angemeldet.<sup>309</sup> Dies bedeutete ein Auto auf über 50 Einwohner. Mit dem Krieg wurde das Benzin – eine Ressource, welche die Schweiz in hohem Masse vom Ausland abhängig machte – rationiert und der Private Verkehr zum Teil stillgelegt. Worüber auch die SFWs im Spätsommer 1940 berichtete.<sup>310</sup>

Die lustvolle Seite des Autofahrens und das Auto als Fetisch kamen in den ersten sieben Jahren in der SFWs und bedingt durch den Krieg überhaupt nicht vor. Die Schönheit und technische Raffinesse von neuen Automobilen stand erstmals 1947 im Zentrum, als der Automobilsalon Genf seine Tore nach dem kriegsbedingten Unterbruch wieder öffnete.<sup>311</sup> Während des Krieges berichtete die Filmwochenschau mehrmals von der Benzinrationierung und deren praktischen Folgen. Im August 1940 zeigte der erwähnte Beitrag auf, mit welchem Verfahren die Industrie dem Problem begegnete. Der Film zeigte Ingenieure beim Versuch, aus Holz einen Industrialkohol zu gewinnen, der als Ersatztreibstoff dienen soll.<sup>312</sup> Ein halbes Jahr später waren bereits Traktoren und Lastwagen mit dem aus der Not erfundenen Treibstoff unterwegs. Was der SFWs einen weiteren Beitrag wert war. In der Ausgabe vom 14. Februar 1941 ist zu sehen, wie sie mit monströsen externen Vergasern, die der neue Treibstoff notwendig machte, auf der Strasse und im Feld unterwegs waren.<sup>313</sup> 1943, nach drei Jahren der Rationierung, konnte der Privatverkehr langsam wieder aufgenommen werden. Der noch junge Automobilklub der Schweiz (ACS) führte Autofahrkurse für junge Leute durch, die aufgrund der Rationierung noch nie am Steuer eines Autos gesessen hatten. Der Kommentator sprach im gewohnten Pathos von einer ohne diese Kurse `für das Auto verlorenen Generation`.<sup>314</sup> Auf der Bildebene ist dieser Beitrag eine für Wochenschauberichte typische Mischung aus zwei ruhigen Standbildern an Anfang und Schluss, sowie einigen dynamischeren Aufnahmen dazwischen, welche die Handlung und die Protagonisten zeigten. Zuerst ist eine Reihe Autos, die in einer grossen Halle unter

---

309 Jost, 1998. ASCII TXT, Auto, PIT1.txt

310 SFWs 4. 22.8.1940. Benzin-Rationierung

311 SFWs 296. 21.3.1947. Automobilsalon in Genf

312 SFWs 4. 22.8.1940. Benzin-Rationierung

313 SFWs 29. 14.2.1941. Ersatztreibstoffe

314 SFWs146. 4.6.1943. Autofahrkurse für junge Leute in Arbon

staubigen grossen Tüchern eingestellt sind zu sehen. Dann werden junge Leute gezeigt, die in den Kursen nicht bloss fahren lernten, sondern auch in die mechanischen Grundlagen der Autos eingeführt wurden. Als Schlussbild ist aus der Vogelperspektive die durch reges Verkehrstreiben belebte Kleinstadt Arbon zu sehen.<sup>315</sup>

Die Reihe von Beiträgen zum Treibstoffmangel während der Kriegszeit schliesst einen gut dreiminütigen Kurzfilm von 1946 über ein Thema ein, das damals zum militärischen Geheimbereich gehörte. Er handelt von einem Benzinlager von gigantischem Ausmass, das sich in der Nähe von Bolligen bei Bern in einem Steinbruch befand. Die sechzig Meter hohen in den Fels eingelassenen Tanks waren während dem Krieg mit Treibstoff gefüllt, und durch eine unterirdische Pipeline mit dem rund drei Kilometer entfernt gelegenen Bahnhof Zollikofen verbunden. Das Bild mit den gigantischen Tanks wird mit der Bemerkung kommentiert, die Verantwortlichen der SFWs wären zwei Jahre früher für den gleichen Beitrag eingesperrt worden. Damit dem Publikum durch die SFWs eine weitere exklusive Geschichte geboten wurde.<sup>316</sup>

## **Der Automobilsport**

Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm der Fetisch Auto auch in der SFWs breiteren Platz ein. Neben den ein bis zwei jährlichen Berichten über den Automobilsalon Genf war vor allem der Motorsport Gegenstand von ausgiebiger Berichterstattung. Zu jener Zeit gab es in der Schweiz noch Formel1 – Rennen, die enorme Zuschauermassen mobilisierten. Im Juli 1946 reisten 50'000 Zuschauer zum Grand Prix auf dem "Circuit des Nations" in Genf. Ein Jahr später wurden am Grand Prix von Bern, der durch den Bremgartenwald führte, 70'000 Motorsport-Enthusiasten gezählt.<sup>317</sup> Mit dem Maserati-Fahrer Toulo de Graffenried hatte die Schweiz auch ein einheimisches As im Ärmel. Die SFWs-Reportagen über Autorennen waren praktisch immer gleich gestaltet. So wie überhaupt fast alle Sportreportagen. Bei den Autorennen gab es jeweils einige Bilder aus dem Zielbereich, welche die Ankunft der Fahrzeuge zeigten. Etwa zur Hälfte mit unbewegter Kamera gefilmt. Den anderen Teil machten einige mit der Wackelkamera aufgenommene Stimmungsbilder aus. Etwa einen Schwenk über das Publikum, oder eine `Kamerafahrt` von hinten durchs Publikum. Dass die Sportveranstaltungen auf solch schlichte Weise gefilmt wurden, hängt wohl auch damit zusammen, dass meist bloss ein einzelner Operateur vor Ort war, der alleine nicht das

---

315 SFWs 146. 4.6.1943. Autofahrkurse für junge Leute in Arbon

316 SFWs 131. 22.2.1946. Benzin-Kriegslager

317 Jost, 1998. ASCII.TXT, Auto, PIT5.txt

Material für eine zusammenhängende Sequenz aus unterschiedlichen Perspektiven herstellen konnte.<sup>318</sup> Doch auch so hätten Stimmungsbilder aus anderen Perspektiven realisiert werden können. Bei einem Autorennen etwa in einer Kurve aus der Froschperspektive. Laut René Boeniger wurde den Bildern bei den Sport-Berichten keine sehr grosse Wichtigkeit eingeräumt. Wichtiger seien die Resultate und die Namen der Sieger gewesen.<sup>319</sup> Der oben erwähnte Grand-Prix von Bern blieb nicht nur wegen dem rekordverdächtigen Zuschaueraufmarsch im kollektiven Gedächtnis haften. Er führte zu einer Zäsur in der Geschichte des Schweizer Motorsports. Im Ziel kam es zu einem dramatischen Unfall. Während sich der Sieger feiern liess und noch einige Fahrer unterwegs waren, stürmte ein Teil des Publikums auf die Piste, wobei drei Personen ums Leben kamen.<sup>320</sup> Die SFWs blendete den Unfall in ihrer Berichterstattung aus.<sup>321</sup> Nach diesem Unfall formierte sich vor allem in kirchlichen Kreisen Widerstand gegen den Motorsport. Zu einem generellen Verbot von Rundstrecken-Rennen kam es in der Schweiz aber erst 1955, nach der Katastrophe beim 24 Stunden-Rennen von Le Mans, wo ein explodierender Rennwagen zum Tod von 84 Menschen führte.<sup>322</sup>

## Die edlen Freizeitkutschen

Mit dem steigenden Volkseinkommen setzte sich das Auto ab den späten 1950er Jahren auch bei der breiten Masse durch. Gleichzeitig verschob sich die hauptsächliche Qualität, mit der die SFWs die neuesten Karossen am Autosalon vorstellte und anpries, allmählich: Von der Leistung und der technischen Innovation, als einzigen Kriterien, in Richtung `Eleganz` und `Bequemlichkeit`. Im Beitrag der Schweizer Filmwochenschau von 1949 wird die allmähliche Verschiebung explizit angesprochen: „Die Karosserien sind ruhiger und geschmeidiger geworden und ihr Innenleben erinnert an die Bequemlichkeit eines Grand-Hotels.“<sup>323</sup> Die Verschiebung vom kompakt-sportlichen Kraftpaket zur eleganten Limousine bezeichnete der Philosoph Roland Barthes 1955 als Wendepunkt in der Mythologie des Automobils. Materialisiert sah er diese Aussage im Citroën DS, der damals als futuristische Neuigkeit präsentiert wurde. Die Kraft und Geschwindigkeit der neuen Karosse drückte sich nach

---

318 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom vom 22. April 2004

319 ebd.

320 Jost, 1998. ASCIIITXT, Auto, PIT5.txt

321 SFWs 302. 13.6.1947. Automobil GP Bern

322 Jost, 1998. ASCIIITXT, Auto, PIT5.txt

323 SFWs 379. 25.3.1949. Der 19. Automobilsalon in Genf

Barthes nicht in massiven sportlichen Zeichen aus, sondern in ihrer gelassenen Eleganz. Die Kontrolle der Mechanik über die Kraft würde nicht mehr einseitig als Leistung interpretiert, sondern neu auch als Komfort.<sup>324</sup> Mit seinem gelassenen Understatement und technischen Feinessen wie den Scheinwerfern, die mit der Lenkung gekoppelt sind und die Limousine um die Ecken blicken lassen, läutete die DS die Epoche der eleganten, grossen Limousinen ein.



Video-Still aus: SFWs 435. 2.6.1950. Camping



Video-Still aus: SFWs 725. 15.6.1956  
Tessiner Automobilisten auf Schatzsuche

Die Automobilisierung der Massen führte zu einem tief greifenden Wandel der Freizeitverhaltens. Erstaunlicherweise hinterliess dieser Wandel in der SFWs nicht sehr viele Spuren. Vielleicht, weil die Besitzer eines Automobils immer noch eine Minderheit darstellten und man nicht Sozialneid schüren wollte. Einige Beiträge über die moderne automobiler Freizeit wurden aber schon produziert. Neben mehreren Beiträgen über Camping-Ausstellungen und ähnliches sticht dabei ein Bericht über eine Zusammenarbeit des Tessiner Radios mit dem ACS und dem TCS heraus. Im Frühsommer 1956 veranstalteten diese Institutionen für die neue Zielgruppe der jungen Liebespaare, die am Wochenende im eigenen Wagen über Land fahren, ein als Schatzsuche inszeniertes Hindernisrennen. Die Teilnehmer wurden über das Autoradio an verschiedene Orte geschickt, wo sie verschiedene Aufgaben zu bestehen hatten, die in ihrer Harmlosigkeit an Spielchen aus dem heutigen Reality-TV erinnern. So musste die Beifahrerin zum Beispiel bei einem Posten versuchen, freihändig in einen an einer Schnur hängenden Apfel zu beißen.<sup>325</sup>

---

324 Barthes, 1957. 76ff

325 SFWs 725. 15.6.1956. Tessiner Automobilisten auf Schatzsuche

## Unterschiedliche Lösungen zum Problem Parkplatz

Im zweiten Teil der 1950er Jahren wandte sich die SFWs zunehmend dem Ausbau der öffentlichen Verkehrs-Infrastruktur zu. Zum Bau von Brücken, über welche die Wochenschau bereits seit dem Kriegsende regelmässig berichtet hatte, kamen nun auch Eröffnungen von Autobahnabschnitten.<sup>326</sup> Sowie, Ende der 50er Jahre, die ersten Autotransporte mit der Bahn.<sup>327</sup>



Video-Still aus: SFWs 848. 19.12.1958. Neues Autopark System

Daneben wurden ab etwa `55 vor allem die Verkehrssicherheit und das Parkplatzproblem in den Städten behandelt, und damit die ersten beiden Probleme, die im Zusammenhang mit der Automobilisierung wahrgenommen wurden. Abgase oder die Verschandelung der Landschaft durch den Ausbau des Strassennetzes waren noch kein Thema. Als ein Ingenieur aus Montreux sein Plexiglas-Model eines automatisierten Parkhauses präsentierte, wurde er von der SFWs flugs zum möglichen „Retter der im Verkehr ertrinkenden Grosstädte“ stilisiert.<sup>328</sup>

Alle der vorgestellten neuen Parksysteme wurden durch die Wochenschau positiv bewertet und die Kinozuschauer so zur Benutzung angeregt. Auch die blaue Zone mit Parkscheiben,

---

326 vgl. Z.B. SFWs 867. 1.5.1959. Autobahn Genève – Lausanne

327 SFWs 708. 10.2. 1956. Autotransporte per Bahn

SFWs 890. 30.10. 1959. Autotransport durch den Gotthard

328 SFWs 848. 19.12.1958. Neues Autopark System

die Ende der 50er Jahre in Biel als Alternative zur Parkuhr eingerichtet wurde.<sup>329</sup> Oder eine Vorrichtung, die im einzelnen Wagen eingebaut werden sollte, sich aber trotz unbestreitbarer Eleganz nicht durchsetzen konnte: Sie erlaubte es, mit dem Auto vorwärts in eine Parklücke zu fahren und das Heck dann elegant seitlich hinein zu schieben. Auch in diesem Fall wurde der Vorteil der neuen Technik mit einem Kurzfilm illustriert und aus dem Vergleich mit dem umständlichen bisherigen Vorgehen beim Einparkieren geschlossen: „Bisherige Manövrierungsmassnahmen sind ein Verkehrshindernis.“<sup>330</sup>

Aussagestark für die damaligen Werte sind auch all die peripheren Vorteile, welche die SFWs-Redaktion einer neuen Errungenschaft jeweils zusprach. Als das Waisenhaus-Parking in Bern eingeweiht wurde, sah sie etwa einen besonderen Luxus im Umstand, dass der Wagenbesitzer „seinen Lieblingsbesitz nicht fremden Händen anvertrauen“ müsse.<sup>331</sup>

## Letztlich eine sichere Spielzeugwelt

Zunehmend berichtet die SFWs in den 50er Jahren auch über den Sicherheitsaspekt auf Schweizer Strassen. So etwa 1950 anhand eines neu entwickelten Gerätes, mit dem sich der Alkoholgehalt im Blut erstmals einfach und schnell nachweisen liess.<sup>332</sup> Oder 1956 über eine Erfindung, die es erlaubte, mittels zwei in exakt bemessenem Abstand voneinander entfernt montierten Lichtschranken und einer mathematischen Formel präzise Geschwindigkeitskontrollen durchzuführen.<sup>333</sup>

Auch über die Kurse, mit denen der TCS einen „Kampf gegen die tödliche Seuche Motoritis“ durchführte, erfahren wir aus der SFWs.<sup>334</sup> Die Problematik wird dabei durch liebevoll verbeulte Auto-Modelle illustriert.<sup>335</sup> Die Präsenz von Modellen und Puppen sowie der Mangel an nicht fabrikneuen Autos gibt den Themen `Auto` und `Strassenverkehr` in der SFWs etwas Surreales. Als ob es sich um eine Spielzeugwelt oder Versuchsanordnungen für etwas gar nicht Existierendes handeln würde. In einem Beitrag über einen neuartigen theoretischen Fahrkurs hatten die Fahrschüler ein Brett vor sich, auf dem im Modell eine Strassenkreuzung aufgebaut war. Mittels eines Steuerknüppels konnten sie das Brett leicht in alle Richtungen

---

329 SFWs 881. 28.8.1959 Parkierscheibe

330 SFWs 858. 27.2.1959. Neues Parksystem für Autos

331 SFWs 770. 1.5.1957. Unterirdischer Parkplatz

332 SFWs 455. 1.12.1950. Alkohol-Test

333 SFWs 751. 28.12.1956. Elektronische Geschwindigkeitsmessung

334 SFWs 677. 17.6.1955. Verkehrssicherheit

335 ebd.

kippen und ihr Modellauto so unbeschadet über die Kreuzung zu Manövrieren versuchen.<sup>336</sup> Reportagen wie die beiden Beiträge von 1949 und 1950, welche den Import und die Montage von Autos als gigantisches Puzzle zeigten, fügen sich nahtlos in dieses Bild.<sup>337</sup> Im Kurzfilm zum Thema Auto-Recycling wurden die neu glänzenden Limousinen vom letzten Automobilsalon durch einen harten Schnitt mit dem Bild von Autowracks kontrastiert.<sup>338</sup> Bilder vom alltäglichen Strassenverkehr lassen sich in den SFWs kaum finden. Eines der wenigen vom Gebrauch gezeichneten Autos kommt im kurzen `Action-Film` vor, in welchem der TCS 1959 den Nutzen der neuen Erfindung `Sicherheitsgurten` demonstriert.<sup>339</sup>



“Die amerikanischen Schnauzen sehen weniger gefrässig aus.”

Video-Stills aus: SFWs 664. 18.3.1955. Automobilsalon in Genf

---

336 SFWs 654. 7.1.1955. Automobilismus (jouer à conduire)

337 SFWs 374. 18. 2.1949. Das Auto-Puzzle

SFWs 434. 26.5.1950. Auto-Montagewerk Schinznach

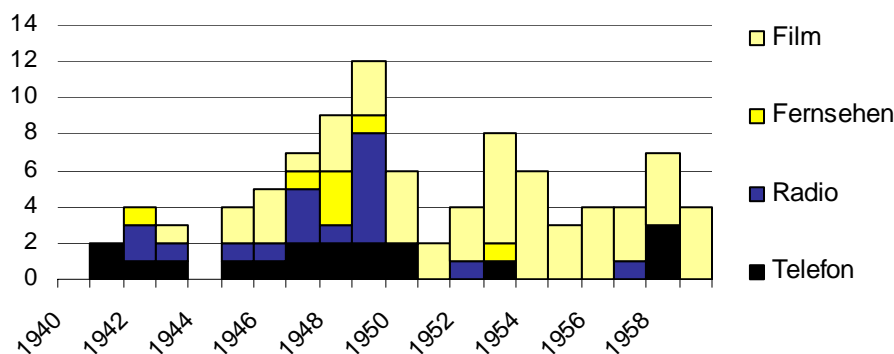
338 SFWs 837. 3.10.1958. Auto-Recycling

339 SFWs 896. 11.12.1959. Sicherheitsgurten

### 3.3.4 Neue Medien

Moderne Kommunikationsmittel gehörten zu den Lieblingsthemen der SFWs. Was kein Wunder ist, wenn man bedenkt, in welcher Geschwindigkeit sich in der Zeit Radio und Fernsehen ausbreiteten. Mit dem Telefon und dessen technischer Entwicklung setzte sich die SFWs vor allem in den 40er Jahren regelmäßig auseinander. Manche der Beiträge gehören in den Bereich `Service public`. Wiederjenige über das `sprechende Menue`, eine Telefonnummer, unter der 1943 jeden Tag ein Rezept zur Zubereitung eines gesunden und billigen Menüs angeboten wurde.<sup>340</sup> Als Zauberkabare der Telefon-Technologie und wahre wurden die Telefonzentralen präsentiert, die im Lauf der 50er Jahr automatisiert wurden: „[...] Wenn ein einziger Kontakt versagt, kommt das Gespräch nicht zustande“.<sup>341</sup>

Intensität der Berichterstattung (in Anzahl Beiträge Pro Jahr)



Das Thema `Radio` wurde ähnlich angegangen. Ein Teil war dem Staunen über die neuesten staatlichen Infrastrukturen gewidmet. Dass das Radio in diesen zwanzig Jahren zunehmend zum Begeleitmedium wurde, erfahren wir aus der Filmwochenschau höchstens am Rande. Spuren der Entwicklung vom Sperrigen Möbel, um das sich die Familie in den 40er Jahren versammelte, um Hörspielen zu lauschen, hin zum Transistor- oder Autoradio sucht man in den alten schwarz/weiss-Filmen vergebens. Was man aber findet, sind Aktionen abseits des Mainstreams. Etwa die relativ abstrakten Versuche oder von so genannten `Radio Amateuren`, die mit selbstgebauten Apparaten im Gelände herum irren. Und dabei, wie der Kommentator erklärt, von einem versteckten Sender ausgesendete Kurzwellen zu empfangen versuchen.<sup>342</sup>

340 SFWs 148. 18.6.194. Das sprechende Menu am Telefon1'44

341 SFWs 73. 19.12.194. Neue automatische Telefonzentrale in Schaffhausen

342 SFWs 327. 30.5.1952. Radioamateure: Jagd auf Kurzwellen



## Die neue Wundermaschine `Fernsehen`

Der erste Bericht über die neue Errungenschaft Fernsehen drehte sich ganz um technische Aspekte und war relativ abstrakt. Im eineinhalb Minuten langen Kurzfilm `Bildfunk nach USA` von 1943 ist die Tonspur etwa während rund einer halben Minute von äußerst grellen und unangenehmen Piepstönen überlagert, mittels denen die Bildübertragung funktionierte. Das Bild, das übertragen werden sollte, war ein einfaches Signal, das als Punkt auf dem Bildschirm sichtbar wird. Der Bildschirm wurde von der SFWs als `Close-up` aufgenommen, wodurch er Leinwand füllend projiziert werden konnte.<sup>343</sup>



Video-Still aus: SFWs 350. 3.9.1948. Fernsehen in Zürich

Der zweite, etwa einminütige Film beschrieb vier Jahre später schon besser nachvollziehbar, wie eine solche Fernsehübertragung vor sich ging. Am `Comptoir Suisse` ging eine Präsentation der Fernsehtechnik aus Frankreich über die Bühne. Von der Aufnahme durch eine futuristisch anmutende Fernseh-Kamera über die Übertragungstechnik bis zum Resultat auf dem TV-Bildschirm konnte eine kleine `Live-Reportage` verfolgt werden. Interessant sind auch die Sprachschöpfungen, welche aus der Beschreibung des neuen Mediums auf der Ebene des Kommentars hervorgingen: „[...]Redaktor Thornann und Vico Rigassi wurden im Ausstellungsgelände ferngesehen; ihr Interview war gleichzeitig im Vorführraum zu verfolgen. [...]“<sup>344</sup> Ein Jahr später war das Fernsehen noch etwas näher gerückt. Anlässlich

<sup>343</sup> BAR 78. SFWs 144. 21.5.1943. Bildfunk nach USA

<sup>344</sup> BAR 198. SFWs 307. 19.9.1947. Television am Comptoir Suisse

der zwanzigsten Schweizerischen Radioausstellung in Zürich wurden die Schweizer Kinozuschauer Zeugen davon, wie eine Dame, deren Bild von der Kamera abgetastet wurde, auf einem Bildschirm zu sehen war.<sup>345</sup>

Weiterentwicklung, Einführung und Siegeszug des Fernsehens vollzogen sich in den 1940er und 50er Jahren praktisch vor den Kameralinsen der technikbesessenen SFWs-Operateure. Erstaunlich ist, dass sie der neuen technischen Errungenschaft nur gerade sieben Beiträge widmeten.<sup>346</sup> Dass dies mit der Konkurrenzsituation zwischen der SFWs und dem neuen Medium zusammenhängt, ist wenig wahrscheinlich, da das Fernsehen noch nicht als das kommende Massenmedium wahrgenommen wurde. Selbst 1960 fanden noch mehrere Mitglieder des SFWs-Stiftungsrates, das Fernsehen sei bloß eine kurzfristige Mode-Erscheinung, die sich langfristig nicht gegen die Wochenschau durchsetzen werde.<sup>347</sup>



Video-Still aus: SFWs 611. 19.2.1954. Eine Bob-Bahn wird gefilmt

Der Schweizerischen Filmproduktion sowie den Stars und Sternchen Hollywoods, die sich ab und zu in Genf oder St. Moritz zeigen widmete die Wochenschau auf jeden Fall weit mehr Zelluloid. Ein Kino-technisches Highlight wurde 1954 auf Zelluloid gebannt, als die SFWs einem amerikanischen Filmteam bei einem Dreh im brandneuen `Cinerama`-Format zuschauen durfte.<sup>348</sup>

---

345 SFWs 350. 3.9.1948. Fernsehen in Zürich

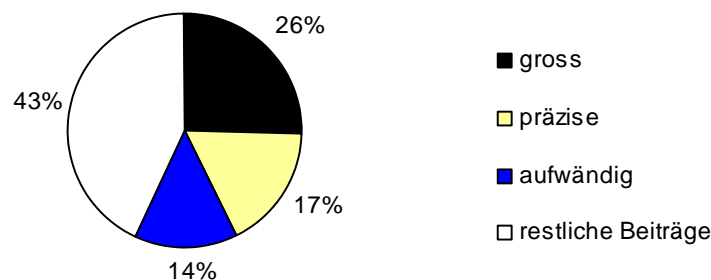
346 Die entsprechende Filmliste kann beim Autor bezogen werden

347 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview von E. Sutter und T. Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999, CD-R 08, D: 12

348 SFWs 611. 19.2.1954. Eine Bob-Bahn wird gefilmt

### 3.3.5 Muster: Grösser, präziser und aufwändiger

Die Lancierung von technischen Superlativen war der SFWs regelmäßig einen Bericht wert. Eine Systematische Untersuchung der 574 Beiträge, die Innovationen zum Thema haben, zeigt, dass 57% davon von Phänomenen mit extremem physischen Ausmaß, großer Präzision oder technischer Aufwändigkeit handelten.



Quelle: Ergebnis der Erhebung zu Hypothese 4. Vgl. Operationalisierung und Codierbogen im Anhang

Der Aspekt des physischen Ausmaßes eines Phänomens lieferte das Hauptargument für gut einen Viertel der Beiträge. Wie Katharina Gerbers linguistische Analyse der Kommentare von zeigt, waren die Superlative nicht bloß ein journalistisches `Verkaufsargument` für den jeweiligen Beitrag, sondern sollten zudem immer auch die Fortschrittlichkeit der Schweiz demonstrieren.<sup>349</sup> Den ersten dieser `Mini-Dokumentarfilme` stellte das Team um Paul Ladame bereits für die erste SFWs vom 1. August 1940 her. Es ging um eine Fels-Sprengung in den Bergen.<sup>350</sup> Damit wurde eines der `Sub-Genres` der Schweizer Filmwochenschau begründet: Filme über Sprengungen. In fast all diesen Kurzfilmen wurde genau aufgeführt, wie viele Kilogramm Sprengstoff eingesetzt und welche gewaltigen Massen von Stein und Geröll weggesprengt wurden. Ladames Nachfolger Laemmel scheint besonders fasziniert gewesen zu sein vom Zusammenspiel von extremer technischer Präzision und kolossalen Ausmassen. Dieses Muster findet sich in der SFWs der Nachkriegszeit immer wieder. So etwa 1955, als ein gigantischer Elektromagnet vom Basler Rheinhafen nach Genf ins `Cern` transportiert

<sup>349</sup> Gerber, 2002. 56-58

<sup>350</sup> SFWs 1. 1.8.1940. Sprengung von Fels Monthey

wurde. Einzelne Passagen seiner Reise konnten wegen seinen gigantischen Ausmaßen nur mit Mühe passiert werden. Wir sehen, wie das sperrige Gefährt bei einer besonders engen Passage in der malerischen Altstadt von Murten nur zentimeterweise bewegt werden konnte.<sup>351</sup> Gesäumt waren solche Szenerien immer von Schaulustigen. Die Zaungäste verstärkten den Eindruck des Kinopublikums, durch die SFWs einer kleinen Sensation beizuwohnen. Die Dramaturgie der einzelnen Beiträge glich sich stark. Im Wesentlichen bestanden sie aus Bildern, welche die erstaunlichen Dimensionen zeigten und einem Kommentar, der die entsprechenden Zahlen lieferte.<sup>352</sup> Die SFWs verwandte auch viel Mühe darauf, dem Publikum all die großen Dimensionen durch Vergleiche näher zu bringen. So erfuhr dieses 1947, dass man mit dem pro Tag in der Schweiz hergestellten Faden die Erde zehnmal umwickeln könnte.<sup>353</sup> Und im Beitrag über die Energieproduktion während des Krieges wird die Leistung nicht nur in der abstrakten Größe `Kilowattstunden` angegeben, sondern auch in der fürs Publikum fassbaren Größe `Pferdestärke`.<sup>354</sup>



Video-Still aus: SFWs 4720.6.1941. Berner Eisenbahnbrücke

Kommen die Elemente `Größe` und `Präzision` zusammen vor, ist fast immer auch das dritte der hier untersuchten Kriterien gegeben: Es wird großer Aufwand getrieben. Wie beim erwähnten Transport. Oder bei der Reportage über die Montage einer gigantischen Turbine

---

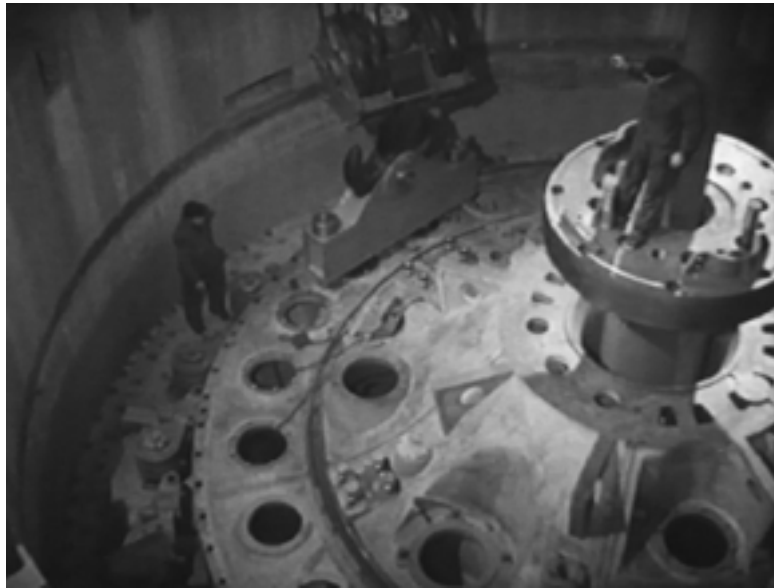
351 SFWs 699. 9.12.1955. Elektromagnet

352 SFWs 779. 12.7.1957. Technik

353 SFWs 143. 14.11.1943. Zellwolle Herstellung und Verwendung

354 SFWs 116. 3.3.1944. Sonderausgabe: Schweizerische Elektrizitätswirtschaft

in einem Kraftwerk. Der `Mini-Dokumentarfilm` zeigt, wie die Turbine millimetergenau eingepasst wird, „[...] als gelte es, ein Uhrwerk in eine Armbanduhr einzusetzen.“<sup>355</sup>



Video-Still aus: SFWs 605 8.1.1954. Turbine im Kraftwerk

Bei der Darstellung von Grösse kommt der Kamera-Perspektive eine wichtige Funktion zu.<sup>356</sup> Wie auf den beiden oben abgebildeten Bildern werden sehr grosse Dinge wie Fabrikhallen zur Betonung der Grösse meist aus extremer Obersicht gefilmt. Auch das Muster mit den kleinen Arbeitern als Vergleich etwa zur Grösse der Kraftwerks-Turbine, findet sich sehr oft. In Extremfällen und wenn es Aufnahmetechnisch möglich war, wurde die Weite eines Areals auch aus der Vogelperspektive dargestellt. Etwa beim Anflug auf den interkontinentalen Flugplatz von New York, wo durch die Erkennbarkeit einer Unzahl von Autos als in der Sonne glänzender Punkte auch eine Vergleichsgrösse zum extrem grossen Flugplatz existierte.<sup>357</sup> Aus Untersicht, bzw. aus der Froschperspektive wurden grosse Fabrik- und andere Industriebauten oft als Aussenansicht in der Anfangssequenz eines Beitrags gezeigt.

---

355 SFWs 605. 8.1.1954

356 vgl. zur wissenschaftlichen Definition der unterschiedlichen Kamera-Perspektiven:

Falstich, 2002. 119

Hickethier, 2001. 61

357 SFWs 428. 14.4.1950. Flug nach New York

## Schweizerische und andere Superlative

Andere Superlative werden im Kommentar meist eng mit der Marke `Schweiz` assoziiert. Das klingt dann etwa so: „[...] Heute ist die Schweiz das bestelektrisierte Land der Welt.“<sup>358</sup> Oder, aus einem etwas periphereren Wirtschaftsbereich, so: „[...] Die Schweiz besitzt die am besten ausgerüsteten Süsmostereien der Welt.“<sup>359</sup> Implizite Superlative präsentiert uns der Kommentator, indem er von den unterschiedlichsten Innovationen behauptet, sie erlaubten einen direkten Sprung in die Zukunft. So heißt es am Schluss des Beitrags über einen Verkaufsautomat schlicht: „[...] Die Zukunft hat begonnen.“<sup>360</sup>

Auf der Bildebene sind es neben den drei oben aufgeführten Superlativen vor allem Action und Spektakel, die den Kinozuschauern suggerierten, durch die SFWs Zeuge eines Superlativs zu sein. So werden sie etwa Zeugen, wie die Widerstandsfähigkeit eines großen Kuppeldaches bei einem Materialtest unter dem Druck von über einhundert Tonnen zersprang, während im Hochspannungs-Raum nebenan Flammen aus den Isolatoren schoßen.<sup>361</sup> Oder davon, wie 1941 eine Eisenbahnbrücke vor ihrer Einweihung der Belastungsprobe von zwanzig Dampflokomotiven standhalten musste.<sup>362</sup>

---

358 SFWs 116. 3.3.1944. Sonderausgabe: Schweizerische Elektrizitätswirtschaft

359 SFWs 12. 18.10.1940. Früchteernte

360 SFWs 847. 12.12.1958. Verkaufs-Automat

361 SFWs 162. 22.10.1943. Test mit Backsteinkuppel

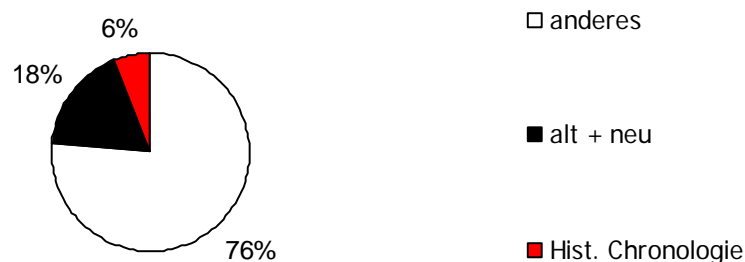
362 SFWs 4720.6.1941. Berner Eisenbahnbrücke

### 3.3.6 Muster: Alt und neu

Die Filmwochenschau präsentierte zwar fast wöchentlich eine Innovation, die in irgendeinem Bereich das vorher da gewesene in Punkto Leistung oder Raffinesse in den Schatten stellte. Anders aber als in der heutigen Medien- und Warenwelt, wurde gerade beim Anblick des neuesten immer wieder auch an das Alte erinnert. Dabei folgte die SFWs drei unterschiedlichen Mustern. Das Ideal `alt und neu` ist dabei das wohl schweizerischste. Und umfasst als Motto die gesamte Bilderwelt der SFWs. Die ultramoderne Vorrichtung, welche eine abgelegene Alp im Wallis mit der Käserei im Tal verband, wurde von der SFWs als `die höchste Milch-Pipeline der Welt` zur Mittlerin zwischen dem archaischen Äpler-Leben und der modernen Wirtschaft vorgestellt.<sup>363</sup> An anderer Stelle, wo alt und neu auch in der Käserei aufeinander prallten, heißt es, dass altes Wissen und modernste Technik zu einer `glücklichen Revolution` geführt hätten.<sup>364</sup>

In einem weiteren Beitrag erfahren wir, dass die Schweizer Arbeiter im Unterschied zu ihren Berufskollegen im Ausland die Verbundenheit mit der Scholle nicht verloren hätten.<sup>365</sup> Das Muster `alt und neu` findet in einer Vielzahl von SFWs –Beiträgen Anwendung.

### Technik-Nostalgie



Quelle: Ergebnis der Erhebung zu Hypothese 5. Vgl. Operationalisierung und Codierbogen im Anhang

Anlässlich von Jubiläumsveranstaltungen blätterte die Wochenschau gerne in der Geschichte und illustrierte die entsprechenden Dokumentationen mit Bildern von alten Maschinen. Neben Lokomotiven, Autos sowie Telefon- und Radioapparaten waren dabei auch Dinge

<sup>363</sup> SFWs 730. 13.7.1956. Milch-Pipeline

<sup>364</sup> SFWs 708. 10.2.1956. Käserei

<sup>365</sup> SFWs 74. 26.12.1941. Kinder-Weihnachten

vertreten, die etwas weiter von der alltäglichen Wahrnehmung entfernt liegen. Wie etwa die alten Webstühle, die das Kinopublikum 1942 zum Jubiläum der Maschinenfabrik Rütli zu sehen bekam.<sup>366</sup> Die Chronologische Darstellung des Geschehens eignete sich besonders gut, um Erfolgsgeschichten zu erzählen.

Mitten in der Innovations-Euphorie der Nachkriegszeit schlich sich ab und zu auch ein seltsam nostalgischer Ton in die Wochenschau. So wurden die alten Automobile, die 1955 am Automobilsalon zu bestaunen waren im Kommentar als viel eleganter bezeichnet als die `herzlosen heutigen Limousinen`.<sup>367</sup> Anlässlich der Telefon-Ausstellung von 1958 zeigte man sich vor allem angetan von den alten Apparaten, weil deren Mechanik grössere Dimensionen hatte und darum für den Benutzer auch besser nachvollziehbar gewesen sei.<sup>368</sup> Alte Geräte und vor allem Autos scheinen auf die Zeitgenossen irgendwie lustig und rührend gewirkt zu haben. Wie ein Kind, das unbeholfen ein Kunststück macht. So werden sie auf jeden Fall von der SFWs mehrmals präsentiert. Im erwähnten Bericht über den Automobilsalon 1955 spaziert ein wie anno dazumal gekleidetes Liebespaar mit Hut, Schirm und Spatzierstock durch die Ausstellung und setzt sich in die verschiedenen Gefährte aus der Frühzeit des Automobils, die zum Teil noch stark an Kutschen erinnerten.<sup>369</sup> Der Kommentator sagt dazu im Zusammenspiel mit dem Bild offensichtlich irgendwie lustig gemeinte Dinge wie: „[...] ahnungslos sitzt das Dämchen in einem Vorläufer der modernen Heckmotorwagen“<sup>370</sup>

---

366 SFWs 92. 1.5.1942. Schaffende Schweiz: Maschinenfabrik Rütli

367 SFWs 663. 11.3.1955. 25. Automobilsalon in Genf

368 SFWs 803. 17.1.1958. 75 Jahre Telephon in Lausanne

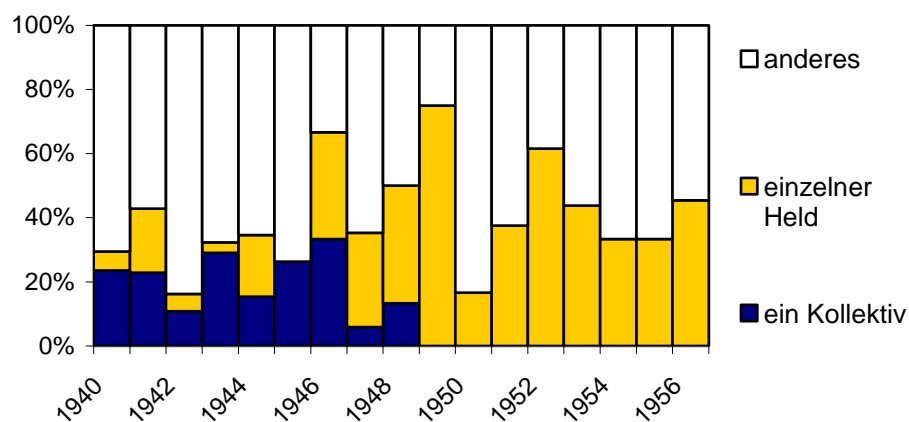
369 SFWs 663. 11.3.1955. 25. Automobilsalon in Genf

370 ebd.



### 3.3.7 Entwicklung: Personifizierung und Prominenz

Die Analyse aller SFWs-Beiträge zu Aspekten des Fortschritts zeigt, dass Neuerungen in den frühen 40er Jahren meist im Zusammenhang mit einem Kollektiv dargestellt wurden. Arbeiter beim Tunnelbau oder Ingenieure bei einem technischen Versuch. Nach dem Krieg machte man die Kurzfilme dann immer mehr an einer einzelnen Person fest. An Stelle des anonymen Arbeiters, der Organisation oder des Forschungsinstituts trat zunehmend der Wissenschaftler mit Gesicht und Namen. Daneben gab es auch zunehmend Beiträge über Personen, die etwas Besonderes schufen, ohne das Interesse der SFWs aber relativ anonym geblieben wären. Wie etwa dem Genfer Trickfilmer Gérard Valle, in dessen `Zauberatelier für Zeichentrickfilme` wir 1956 dank der SFWs einen Blick tun dürfen.<sup>371</sup> Auch Geschichten über allgemeine Themen machte die SFWs zunehmend an einer Person fest und erzielte beim Publikum damit eine grössere emotionale Tiefenwirkung. In einem Beitrag über eine besonders familienfreundliche Fabrik verbringen wir einen Arbeitstag mit einem Familienvater, welcher nach der Schicht in der Fabrik mit dem Zug in sein abgelegenes Tal zurück fährt und sich dort um seinen Bauernbetrieb kümmert.<sup>372</sup>



Quelle: Ergebnis der Erhebung zu Hypothese 2. Vgl. Operationalisierung und Codierbogen im Anhang

371 SFWs 722. 18.5.1956. Trickfilmer Gérard Vallet

372 SFWs 549. 21.11.1952. Holzverzuckerungswerk Ems

## Die Wochenschau schafft Prominenz

Die Prominenz, die der SFWs einen guten Teil ihres Glanzes gibt, lässt sich in drei Kategorien einteilen. Einerseits werden immer wieder die gleichen Personen des öffentlichen Lebens gezeigt, die aufgrund ihrer Funktion in Politik, Sport, Wirtschaft oder Kultur der Wochenschau-Bilderwelt ihren typischen Charakter gaben. Die zweite Kategorie besteht aus internationalen Stars wie Charly Chaplin, Gina Lollobrigida oder Josephine Baker. Die dritte Kategorie von Prominenten erschuf die SFWs durch Vervielfältigung gleich selbst.

In die erste Kategorie von Prominenten gehören die Bundesräte, die bei `Prunkereignissen` wie Einweihungen von Staumauern oder Preisverleihungen immer wieder präsent waren. Am prominentesten im Programm vertretener Magistrat war während den zwanzig Jahren Philipp Etter, der die ganze Zeit hindurch dem EDI vorstand. Alle paar Jahre wandte sich ausserdem ab 1947 der jeweilige Bundespräsident via Wochenschau mit einem `Neujahrswunsch` oder einer `Neujahrsbotschaft` im Originalton ans Volk. Als erste Person überhaupt, die in der SFWs im Originalton zu sehen und zu hören war, sprach General Guisan bereits 1940 und anlässlich des ersten Jahrestages der Mobilisierung zum Volk. Mit scherbeler Stimme erreichte er damit eine so grosse Masse in Wort und Bild gleichzeitig wie vorher nie.<sup>373</sup>

Guisan war auch nach dem Krieg bei unterschiedlichsten Anlässen als offizieller Gast präsent und war dadurch als die am prominentesten vertretene Figur der grösste Star der SFWs.

Nationale Sportgrössen wie Hugo Koblet, Ferdi Kübler oder Roger Staub wurden durch die SFWs noch bekannter. Sportler liessen sich besonders gut für die geistige Landesverteidigung nutzen, weil sie Gesundheit, Lebensfreude und Willen ausstrahlten und eng mit der Marke `Schweiz` assoziiert wurden. In den 50er Jahren nutzte man dies zunehmend und zeigte zum Beispiel die Schifahrer nicht mehr ausschliesslich bei Rennen, sondern auch mal in einem Trainingslager.

Daneben produzierte die SFWs vor allem ab den späten 40er Jahren zunehmend selbst Prominente. Oder machte vielmehr aus Personen, die bereits in bestimmten Kreisen bekannt waren schweizweit Prominente. Der mediale Vervielfältigungsmechanismus wurde dabei bereits in derselben Art genutzt wie von der heutigen Ringier-Presse. Die damalige Prominenz bestand aber nicht aus Schönheitsköniginnen und Popmusikern wie in der heutigen `Schweizer Illustrierten`, sondern eher aus Tüftlern und Erfindern wie dem Westschweizer Auguste Piccard.<sup>374</sup> Oder aus anderen Individualisten wie dem wagemutigen

---

373 SFWs 6. 6.9.1940. Ansprache Guisan 1 Jahr Mobilisation

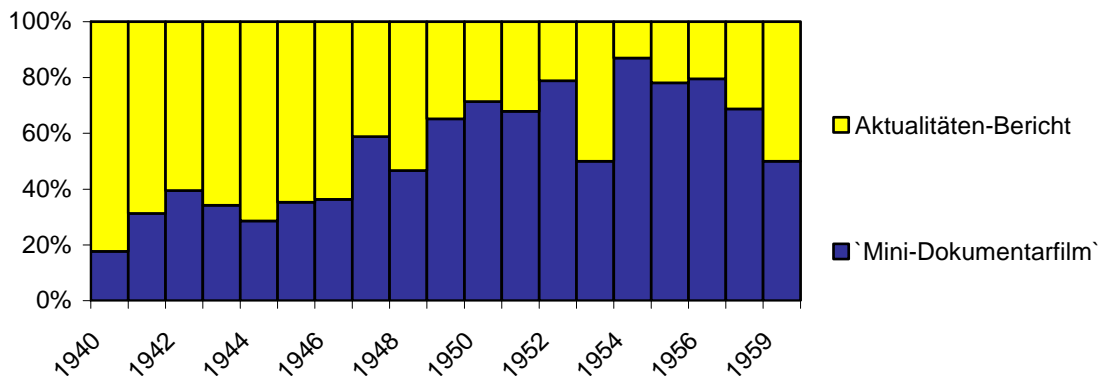
374 z.B. SFWs 455. 23.1.1959. Ehrung Auguste Piccard

Gletscherpiloten Hermann Geiger. Diesem tollkühnen Piloten und seinem Hochdecker verdankt die Wochenschau einige ihrer prächtigsten und spektakulärsten Kurzfilme. Darin landet er etwa auf dem Gipfel des Monte Rosa oder versorgt eine abgelegene Baustelle in den Bergen mit Brennholz. Seine Flüge ermöglichen es der SFWs, mit bewegter Kamera dynamisches und dadurch exklusives Bildmaterial zu produzieren.<sup>375</sup> Weil im Bereich `Prominente` keine Konkurrenz durch andere audiovisuelle Medien bestand, erzielte die SFWs mit diesem Mechanismus eine im Vergleich zur Kürze der Filme und zu ihren Herstellungskosten eine überaus grosse Wirkung. Noch heuet erinnert sich manch 80jähriger an die riskanten Flüge von Hermann Geiger.

---

375 SFWs 405. 18.1.1957. Flugzeug als Skilift

### 3.3.8 Entwicklung: Vom `Aktualitätenbericht` zum `Mini-Dokumentarfilm`



Quelle: Ergebnis der Erhebung zu Hypothese 3. Vgl. Operationalisierung und Codierbogen im Anhang

Im Verlaufe der 40er-Jahre nahmen die Beiträge über technische Themen ohne direkten Aktualitätsbezug zu. An Stelle von Beiträgen über geplante und vollzogene Innovationen sowie Einweihungen von technischer Infrastruktur traten immer mehr kurze Dokumentarfilme, welche die Funktionsweise einer Innovation erklärten, deren Benutzeroberfläche dem Publikum aus dem Alltag bereits vertraut war. Diese Filme funktionieren ähnlich einem `Schulfernsehen für Erwachsene` und lassen sich gut mit entsprechenden heutigen Fernsehsendungen wie `Gallileo` auf PRO 7 vergleichen.<sup>376</sup> Meist folgten die Filme streng der Chronologie eines Produktionsprozesses oder eines anderen Arbeitsablaufs. Zu diesen didaktischen Formaten gehört etwa ein Beitrag von 1949, der erklärte, wie der tägliche Wetterbericht zustande kommt.<sup>377</sup> Oder der eineinhalb Minuten lange Kurzfilm `Wie funktioniert das Telefon?` aus dem gleichen Jahr.<sup>378</sup> Im Beitrag über die `sprechende Uhr` am von 1942 sehen wir nicht nur den Sprecher, sondern auch die Walze, auf der die dreisprachig gesprochenen Stunden, Minuten und Sekunden aufgezeichnet werden.<sup>379</sup> Hans Laemmel bezeichnete Beiträge dieser Art, die nicht über eine unmittelbare Aktualität berichteten zu seiner Zeit als Chefredaktor als `Mini-Dokumentarfilme`.<sup>380</sup> In Abgrenzung zu den `kleinen Aktualitätenberichten`.<sup>381</sup>

376 Gallileo. Pro 7, Mo. bis Fr. 19.25–19.55 Uhr

377 SFWs 379. 25.3.1949. Der Wetterbericht

378 SFWs 372. 4.2.1949. Wie funktioniert das Telefon?

379 SFWs 118. 20.11.1942.Sprechende Uhr in Lugano

380 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1956

381 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 111, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959

### 3.4 Die filmtechnische Umsetzung

Die Filmwochenschau wurde, von der Idee bis zum fertigen Beitrag, auf drei voneinander getrennten Ebenen mit unterschiedlichen medialen Bedingungen produziert:

1. Die Bildsequenz
2. Der Kommentar
3. Musik / Geräusch-Untermalung

Aus der Montage dieser drei Bestandteile wurde der einzelne Wochenschau-Beitrag hergestellt. Im Folgenden sollen darum nicht bloß die einzelnen Wochenschau-Beiträge als Ganzes untersucht werden, sondern überall wo es sinnvoll erscheint den Produktionsbedingungen Rechnung getragen und die drei Ebenen einzeln analysiert werden.<sup>382</sup>

Die Schweizer Filmwochenschau begann jeweils mit dem SFWs-Signet und einer anschwellenden Eingangsmusik. Beendet wurde sie auch wieder mit einem speziellen `Ende`-Signet. Die Signete wurden im Laufe der Jahre mehrmals erneuert. Bis in die späten 40er Jahre kündigten sich die einzelnen Beiträge außerdem mit einem weiß auf schwarz geschriebenen Satz an. Erinnernd an die erklärenden Schrifttafeln aus der Stummfilmzeit. Später folgten Signete zu den einzelnen Rubriken.



Video-Stills: SFWs-Signete aus den 40er und 50er Jahren

Die Hintergrund-Musik wird zwischen den einzelnen Beiträgen, bevor die neue Rubrik angekündigt wird, ausgeblendet. Die Signete zu den Rubriken wie `Technik` oder `Internationales Leben` sind nicht gekoppelt an eine bestimmte musikalische Begleitung. Die Signet-Kultur der SFWs war zuweilen relativ undurchschaubar. So wurden zum Teil für einzelne Beiträge Signet-ähnliche Motive hergestellt, die nur einmal verwendet wurden. So etwa in einem Beitrag über die PTT. Im vorangestellten Signet ist ein telefonierender Mann

---

<sup>382</sup> Vgl. zur wissenschaftlichen Analyse von Filmwochenschauen auch: Körber, 1994. 139ff

vor einem sich schnell drehenden Globus zu sehen.<sup>383</sup> Die von externen Produzenten realisierten `Leitmotive` sind meistens handwerklich professioneller gemacht und verfügen auch über einen kompletten Vorspann.

Die SFWs realisierte sowohl inhaltlich wie auch formal sehr unterschiedlich gelungene Filme. Neben dem handwerklichen Können, das zweifellos vorhanden war, entschied oft die Tagesform. Man bewegte sich ja Jahr für Jahr in einem relativ gleichförmigen Trott, auch wegen den sich ständig wiederholenden Themen. Neue Montagetechniken wurden nur selten ausprobiert. Wenn doch, dann oft mit künstlerischem Erfolg. Wie etwa im bloß 49 Sekunden langen Werbe-Clip für den neuen SBB-Fahrplan von 1940. Die Bildfolge zeigt mit wenigen mittels Überblendung aneinander montierten Einstellungen, wie der neue Fahrplan gedruckt, gebunden und auf der Strasse feilgeboten wird.<sup>384</sup> Ähnlich schnell und elegant wie die Zeitungsproduktion in Orson Welles `Citican Kane` von 1941.

---

383 SFWs 71. 5.12.1941. Telefon-Verbindung Bern – New York

384 SFWs 11. 11.10.1940. Fahrplanwechsel SBB

### 3.4.1 Das Bild

Das Repertoire der in der Filmwochenschau angewandten Einstellungsgrößen umfasst mit der Totalen, der Halbnahen Einstellung, der Nah- sowie der Detail-Aufnahme, die etwa beim Blick durchs Mikroskop zum Zug kommt, abgesehen von einigen Ausnahmen, bloss vier der sechs bis zehn Grössen, zwischen denen wissenschaftlich unterschieden wird.<sup>385</sup>

Die Kadrage war meist geschlossen, das Bild enthielt also kaum Elemente, die sich der Kontrolle des Kameramannes entziehen oder sich hauptsächlich außerhalb des Bildes befanden. Grundsätzlich war die Komposition der einzelnen Einstellungen vom Kameramann abhängig. Diesbezüglich kam es 1944 zu einem Bruch, als der Haupt-Kameramann Georges Alexath kündigte. Dieser hatte gerne Bilder eingebaut, die keine klare dokumentarische Aussage transportierten, sondern eine metaphorische. Für die Bildsprache von Georges Alexath, die in ihrer Ausdrucksstärke an den russischen Monumentalfilm und dessen populärsten Exponenten Sergej Eisenstein erinnert, seien hier zwei Beispiele erwähnt. Die Collage `Die Zukunft` von 1940 und der Kurz-Dokumentarfilm über den `Plan Wahlen` von 1943. Das erste ist ein prächtiger Bilderbogen aus Kindergesichtern, der Ernte, dem Dorfleben und, als Metapher für die Modernisierung, den Rädern einer Dampflokomotive. Die einzelnen Einstellungen sind durch Überblendung raffiniert ineinander montiert.<sup>386</sup> Der Beitrag über die so genannte Anbauschlacht, dem wichtigsten Element der Kriegswirtschaft von Bundesrat Wahlen, ist zum größten Teil in der Totalen und mit einem Weitwinkel-Objektiv gefilmt, was den Eindruck von landschaftlicher Weite erzeugt. Zu sehen ist etwa ein Bauer, der vor einem wolkenlosen Himmel langsam über sein Feld und auf die Kamera zuschreitet und die Saat streut. In einer anderen Aufnahme erklimmt die Kamera in einer spektakulären bodennahen Fahrt einen besonders steilen Acker. Zu diesem Film produzierte Alexath nicht nur die Bilder, sondern montierte ihn auch gleich selbst.<sup>387</sup>

Abgelöst wurde Alexath von Robert Garbade, der sich wie auch die weiteren SFWs-Kameramänner der Nachkriegszeit durch eine im Vergleich zum expressiven Alexath simple und nüchterne Bildsprache auszeichnete. Ihm scheint es mehr um die physisch nachvollziehbare Abbildung des Gegenstandes als um das Evozieren von großen Gefühlen

---

385 Vgl. Vineyard, 2001. 10

Casetti / di Chio, 1994. 77

386 SFWs 6. 6.9.1940. Die Zukunft

387 SFWs 133. 5.3.1943. Plan Wahlen: 60 Hektar Land urbar gemacht

BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: B: 05

gegangen zu sein. Der Bruch lässt sich bis auf die Ebene der Kadrage von einzelnen Bildern verfolgen, die nun fast immer geschlossen war. Ausnahmen gab es ab und zu anlässlich einer Flugshow, wo die Flugzeuge mit der Wackelkamera verfolgt wurden. Auf Garbade folgten die Operateure George Bartels, Charly Friedrich und Frank Vlasak.<sup>388</sup> Letzterer blieb der Wochenschau besonders lange treu.<sup>389</sup>

In den analysierten Beiträgen dominieren drei Bildperspektiven:

1. Der Blick aus der Totalen oder Super-Totalen auf eine besonders grosse oder mächtige technische Einrichtung. Etwa auf das `grösste Kühlhaus der Schweiz`.<sup>390</sup> Diese Perspektive soll beim Zuschauer ein Staunen angesichts der Grösse hervorrufen. Bei solchem Anblick macht sich der Kommentator meist zum Komplizen des Zuschauers, indem er dieses Staunen in Worte fasst und die gezeigte Grösse mit den entsprechenden Zahlen unterstreicht.
2. Der Blick auf das Handwerk des Forschers oder Ingenieurs. Meist als Close-up, das etwa die Hände und deren Umgang mit einem Teil der technischen Infrastruktur zeigt. Wissenschaftler und Techniker werden dabei als Bändiger des Maschinenparks rund um sie gezeigt. Die SFWs nimmt uns dabei etwas näher an den magischen Ort, wo technische Innovation geschieht.
3. Mit der dritten Bildperspektive ermöglicht uns die Wochenschau, dem Forscher einen Blick über die Schultern zu werfen. Die Bildeinstellung, meist ein Extrem Close-up, zeigt etwa ein mechanisches Detail. Oder den Blick durchs Mikroskop. Der Zuschauer wird so zu dem, was der Kommentator schon vorher zu sein scheint. Zum Insider, der sich mit eigenen Augen von einem Sachverhalt überzeugen kann. Das Basiswissen dazu bekommt er vom Kommentator. In dieser Einstellung wird der Wissenschaftler zum Statisten, der das Präparat unter dem Mikroskop schiebt und dann aus dem Bild verschwindet.

Kommen in einem Beitrag mehrere dieser grundsätzlichen Bildperspektiven vor, so geschieht dies normalerweise in der hier gezeigten Reihenfolge. Der Zuschauer wird dann über mehrere Schritte an den magischen Ort der technischen Innovation und naturwissenschaftlicher Erkenntnis herangeführt. Und wird ab und zu am Schluss belohnt mit einem eigenen Blick auf die Mikroben und Atome, welche den Geist des Forschers beschäftigen. Dieser, nicht der Kommentator, ist der eigentliche Zeremonienmeister, der einen Blick in eine geheimnisvolle Welt erlaubt. Wird dem Kinzuschauer ein Blick in ein

---

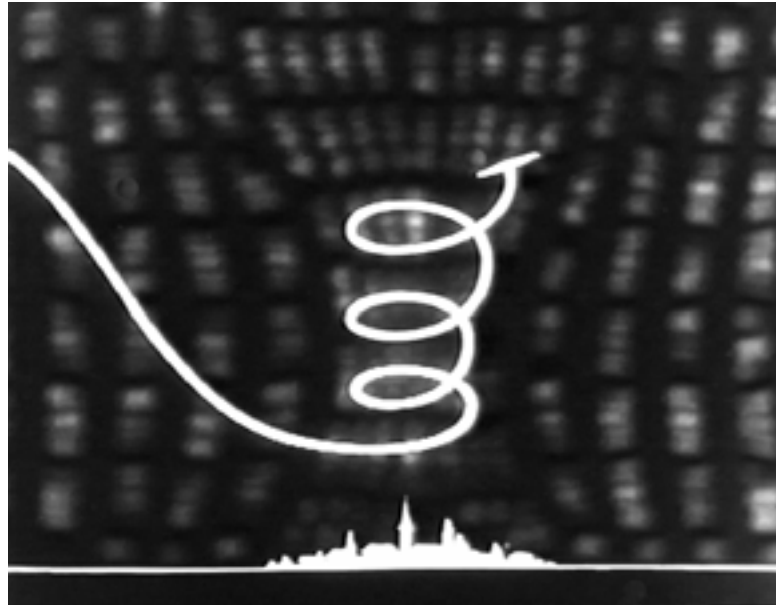
388 Dumont, 1987. 251

389 Fränkel, 2003. 38ff

390 SFWs 73. 19.12.1941. Neues Kühlhaus in Luzern



Mikroskop oder auf einen Bildschirm angeboten, dann meistens von einem Forscher, der diesem vorher mit Namen, Vision, Funktion und Titel vorgestellt worden ist.



Video-Still: SFWs 201. 18.8.1944. Segelfliegen

Eine Variante zur oben skizzierten Bild-Einstellung ist der Animationsfilm, mit dem die SFWs ab und zu einen technischen Sachverhalt in einer abstrahierten Form darstellte. Das Beispiel auf dem Bild unten stammt aus einem Beitrag übers Segelfliegen und veranschaulicht die Technik des Steigens mit Hilfe von Thermik.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> SFWs 201. 18.8.1944. Segelfliegen

## Kamerabewegungen

Die Kamerabewegung erfüllt auch eine narrative Funktion. Grob kann zwischen vier Bewegungsarten unterschieden werden:<sup>392</sup>

- Schwenk
- Hand- oder Wackelkamera
- Kamerafahrt
- Zoom

Die Filmwochenschau schöpfte dieses Repertoire normalerweise bei weitem nicht aus. Vorherrschend waren fixe Bildeinstellungen. Angereichert waren diese höchstens mit einigen Schwenks, die auf dem Stativ und meist gradlinig in eine Richtung, also etwa von links unten nach rechts oben, realisiert wurden. Kamerafahrten im konventionellen Sinn, bei denen die Kamera auf einem kleinen Wagen neben dem Geschehen her oder auf das Geschehen zu gefahren wird, kommen in der SFWs kaum vor. Eine hübsche Ausnahme bildet die kurze Fahrt mit einer Seilbahn, die errichtet wurde, um Zement auf eine Baustelle der Maggia-Werke auf der abgelegenen Alp San Bucco zu transportieren.<sup>393</sup> Wenn sich vor Ort eine solche Möglichkeit bot, bei der abzuschätzen war, wie das Bildmaterial herauskommen würde, wurde sie in der Regel ergriffen. „Das war eine richtige Bilderjagd, bei der man vorher alles genau planen musste,“ erinnert sich René Boeniger: „Wir hatten nur so und so viele Schüsse. Und unser Material musste nachher für einen ganzen Beitrag reichen. Das war nicht wie heute, wo man die Kamera einfach laufen lässt.“<sup>394</sup> Eine der spektakulärsten Kamerafahrten, die von der Wochenschau realisiert wurde, ist eine `Parallelfahrt` aus einem Beitrag von 1946 über den `Vampire`, das damals neueste und schnellste Kampfflugzeug der Schweiz`. <sup>395</sup> Der Kameramann der SFWs wurde in einer Propellermaschine der Armee dem neuen Jagdflugzeug hinterher geflogen.<sup>396</sup>

---

392 Mikos, 2003. 1993ff

393 SFWs 640. 1.10.1954. Zementtransport

394 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

395 Bei der `Parallelfahrt` wird die Kamera parallel zum Objekt bewegt. Vgl. Mikos, 2003. 193

396 SFWs 289. 13.12.1946. Vampire-Flugzeuge in den Alpen



Video-Still aus: SFWs 289. 13.12.1946. Vampire-Flugzeuge in den Alpen

Die Hand- oder Wackelkamera kam im Lauf der 40er Jahre auf.<sup>397</sup> René Boeniger war 1941 mit seiner Ariflex also ein Pionier. Vor der besonders intensive Dynamik und Lebendigkeit, die sich mit der leichten Kamera erzeugen lässt, schreckten die SFWs-Leute aber eher zurück. Auch mit dem leichten Equipement wurden in erster Linie statische Bilder aufgenommen. Vielleicht aus Angst vor Materialverschwendung. Vielleicht aber auch, weil dynamischeres Bildmaterial nicht zu der seriösen und allen Superlativen zum Trotz in der Bildsprache doch eher betont unaufgeregten Wochenschau gepasst hätte. Vor allem erlaubte die `Ariflex` den Operateuren die Arbeit auf kleinem Raum, etwa bei Sportveranstaltungen, sowie Einsätze in abgelegenen Gebieten. Die wildeste Ausnahme von der statischen Wochenschau- Bilderwelt schnitt man 1953 zum Gedenken an den zu Tode gestürzten Fallschirmspringer Roger Audoin aus Flugaufnahmen, die dieser selbst bei einem Fallschirmsprung angefertigt hatte.<sup>398</sup>

Ein Zoom-Objektiv, mit dem die Brennweite des Objektivs stufenlos verändert werden kann und das heute die Optik jeder Billigkamera prägt, hatten die Operateure der Wochenschau noch nicht zur Verfügung. Um den Effekt des Heranzoomens auch mit ist mit fester Brennweite ein Zoom zu simulieren, marschierten die SFWs-Kameramänner manchmal bei Sportveranstaltungen mit der Kamera im Anschlag von hinten durchs Publikum.

---

<sup>397</sup> Phillips, 1999. 112ff

<sup>398</sup> SFWs 318. 19.6.1953. In memoriam Roger Audoin

### 3.4.2 Licht und Farbe

Der Gestaltung des Lichts kommt für die Wirkung einer Filmsequenz enorme Bedeutung zu. Anhand der Lichtgestaltung lässt sich auch feststellen, dass in die Produktion der einzelnen SFWs-Sujets sehr unterschiedlich viel Mühe investiert wurde.

Grob kann zwischen zwei Arten der Lichtgestaltung unterschieden werden, die in den Filmwochenschauen zu Anwendung kamen.<sup>399</sup> In der Regel waren die Bilder im `Normalstil`, also in einer mittleren Belichtung, die unseren täglichen Sehgewohnheiten entspricht, gehalten. In einzelnen `Mini-Dokumentarfilmen` in denen die nächtliche Dunkelheit eine wichtige Rolle spielte, wurde auch mit `Low-Key`-Einstellungen gespielt, das Filmmaterial also bewusst unterbelichtet. So etwa in einem Beitrag über die neuen Pistenmarkierungen in Zürich-Kloten, die ab 1948 auch Starts und Landungen bei Dunkelheit erlaubten.<sup>400</sup> Oder in demjenigen über eine nächtliche Übung der Fliegerabwehr.<sup>401</sup> `High-Key` oder Überbelichtung wurde als Stilmittel bloss sehr selten verwendet.

### Farbfilm als Überraschungseffekt

Der erste Schweizer Film, der ganz in Farbe gedreht wurde, ist *Heidi und Peter* von Franz Schnyder aus dem Jahr 1954.<sup>402</sup> Zu diesem Zeitpunkt war der größte Teil der ausländischen Filme, die in den Schweizer Kinos liefen bereits in Farbe gedreht. Der erste Beitrag der Schweizer Filmwochenschau, der in Farbe gedreht wurde, war eine Sondernummer über den Auftritt der Schweiz an der Weltausstellung in Brüssel aus dem Jahr 1958.<sup>403</sup> Die in Farbe gedrehten Beiträge, die erst ab 1958 und bloß sehr vereinzelt im Programm auftauchten, waren fremdfinanziert. Das teurere Filmmaterial und das kompliziertere Entwicklungsverfahren wären nicht finanzierbar gewesen. Die erwähnte Sonderausgabe über die Weltausstellung wurde von der schweizerischen Zentrale für Handelsförderung mitfinanziert.<sup>404</sup> Auf solche Formen der `Co-Produktion` war die SFWs angewiesen, wenn sie ab und zu einen Beitrag in Farbe produzieren wollte.

---

399 vgl. zu Typen von Filmausleutungen: Hicketier 2001. 80

Mikos 2003. 201f

400 SFWs 224. 12.11.1948. Pistenmarkierung für Nachtflug

401 Sondernummer: Unsere Fliegerabwehr bei Nacht

402 Aeppli, 1976. 25

403 SFWs 831. 22.8.1958. Schweiz an der Weltausstellung in Brüssel

404 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1958. 3

Für des Jahr 1959 plante die SFWs, etwas häufiger einen Farb-Beitrag ins Programm einzustreuen. Das formulierte Ziel lag bei rund einem Beitrag pro Monat.<sup>405</sup> Was aber wegen fehlendem Sponsoring nicht realisiert werden konnte. Nachdem 1958 bloß die oben erwähnte Sondernummer in Farbe gedreht wurde, resultierten 1959 zwei Farbbeiträge und zwei Beiträge, die zum Teil in Farbe gedreht waren. Im Beitrag über einen neuen Feuerschutzanzug wurde die Farbe als Überraschungseffekt eingesetzt. Als nach einigen Sekunden das lodernde Feuer ins Bild rückt, wird dieses plötzlich farbig.<sup>406</sup> Ähnlich effektiv wird der Farbfilm auch im anderen Beitrag eingesetzt, wo bunte Kinderzeichnungen ins ansonsten schwarz/weiße Geschehen gerückt werden.<sup>407</sup> Ganz in Farbe gedreht sind ein Beitrag über Appenzeller Sennenmalerei und einer über Kinderspielzeug.<sup>408</sup> Im Geschäftsbericht dieses Jahres beschied Hans Laemmel, dass die Neuerung `nicht sensationell gewirkt` habe, weil man damit – nach den meisten ausländischen Wochenschauen - etwas zu spät gekommen sei und somit keinen Prestige-Erfolg beim Publikum verbuchen konnte.<sup>409</sup> Bis zu ihrem Ende im Jahr 1975 bestand die SFWs fast zu hundert Prozent aus schwarz/weißen Filmbeiträgen.

### 3.4.3 Die Montage

Die meisten SFWs-Beiträge setzen sich aus drei Hauptteilen zusammen. Einem Anfangs-, einem Haupt- und einem Schlussteil, die durch die Musik und auf der Bildebene klar voneinander abgegrenzt waren. Dies galt vor allem für die Kurzfilme, die eine durchschnittliche Länge aufwiesen. Also zwischen dreißig Sekunden und zwei Minuten. Im ersten Teil wird der Ort der Handlung, etwa eine gigantische Fabrikhalle, aus der Totalen gezeigt. Die Überleitung zum Hauptteil geschieht normalerweise durch einen harten Schnitt auf ein anderes Bild, das den näheren Ort des Geschehens zeigt – in unserem Beispiel die Fabrikhalle von Innen. Dann erst werden allfällige Akteure ins Bild gerückt, etwa ein Ingenieur oder einige Arbeiter. Und es kommt zu einer chronologischen Führung durch ein technisches System. Im Schlussteil wechselt dann idealtypisch die Bildebene wieder vom Ort

---

405 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959 3f

406 SFWs 889. 23.10.1959. Durchs Feuer gehen ...

407 SFWs 879. 14.8.1959. Begeisternde Kinderzeichnungen

408 SFWs. 895. 4.12.1959. Appenzeller Senntummalerei

SFWs 897. 18.12.1959. Gutes Spielzeug

409 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1959 3f

des Geschehens weg in die Totale. Hätte die SFWs damals bereits über Zoom-Objektive verfügt, so wäre dieses wohl in all den Beiträgen, die nach dieser Struktur konstruiert sind, im Anfangs und Schlussteil zur Anwendung gekommen. Die Dramaturgie suggerierte beim Zuschauer den Eindruck einer Filmwochenschau, die unermüdlich hinter alle möglichen Kulissen blickt und Geheimnisse lüftet. Sind doch die erste und letzte Ansicht – eine Fabrikhalle von aussen – auch ihm vertraut.

Aneinandergehängt werden die einzelnen Einstellungen meist mittels eines `harten Schnittes` - die zweite Einstellung wird also direkt ans letzte Bild der ersten Einstellung geklebt. Die Überleitung von einem Beitrag auf den nächsten geschieht mittels `Trickblenden`. Allerdings immer mit denselben. Mit einer Irisblende, bei der das neue Bild von der Mitte aus symmetrisch ins Alte platziert wird, sowie – seltener, mit einer Wischblende. Dabei schiebt das neue Bild das alte seitwärts heraus. Am Schluss einer SFWs leitet normalerweise eine Abblende auf das `Ende`-Signet über, das in weiß auf schwarz gehalten ist. Die Montage der einzelnen Einstellungen zu einem Beitrag richtet sich fast immer nach räumlichen oder zeitlichen Beziehungen. Wobei im zweiten Fall strikt an der gegebenen Chronologie festgehalten wird.

Eine Besonderheit findet sich im Beitrag, mit dem 1940 nach dem Tod von Bundesrat Hans Obrecht an dessen Verdienste während des ersten Kriegsjahres erinnert wurde. Dabei werden die einzelnen kurzen Einstellungen rhythmisch so aneinander geschnitten, dass die Montage die narrative Funktion des Aufzählens übernimmt.<sup>410</sup>

---

410 SFWs 5. 29.8.1940. Kriegswirtschaft (Werk Obrecht)

### 3.4.4 Der Ton

Alles in allem wies die Filmwochenschau auf der Ebene des Tones weniger Variationen auf als auf der Ebene des Bildes. Die musikalische Untermalung der Wochenschauen variierte im Wesentlichen zwischen kammermusikalischen Klängen, etwas Folklore und vorwärts treibender Marschmusik. Zusammen mit dem gesprochenen Kommentar, der in der Betonung nicht viele Variation aufwies, ergibt sich auf der Ebene des Tones ein ziemlich monotoner Einheitsbrei.

#### Der Kommentar

Der Kommentar wurde jeweils vom Chefredaktor gesprochen. Und, übersetzt in die anderen Landessprachen, von zwei weiteren SFWs-Mitarbeitern. Bis 1944, als der welsche Paul Ladame Chefredaktor war, sprach Kurt Früh den deutschen Kommentar. Was zu Beginn bei der Filmkammer auf Widerstand stieß. Ladame erinnert sich, wie man sich nach der ersten Ausgabe von der Filmkammer gemeldet habe mit dem Wunsch, "[...] um Himmels Willen diesen Kommentator mit seinem fürchterlichen Hitler-Deutsch auszuwechseln".<sup>411</sup> . Da Originalton sehr selten ist, steht der Kommentator in den `Mini-Dokumentarfilmen` oft als Vermittler irgendwo zwischen dem Zuschauer und dem Techniker, der durch seine Stummheit und oft durch die Beschränkung der Filmbildes auf die Hände als Teil des technischen Wunderwerkes erscheint.

#### Der Originalton

Die Aufnahme und Wiedergabe von Originalton war sehr selten. Dies hatte zwei Ursachen. Erstens wurde die Wochenschau ja für die verschiedenen Sprachregionen in drei Versionen produziert. Kurzinterviews, die den immer gleichen Fluss etwas aufgelockert hätten, kamen schon allein aus diesem Grund kaum in Frage.

Der zweite Grund ist technischer Natur. In der Geschichte des Tonfilms wurde der gesprochene Ton in Schallplatten eingeritzt und in einem nächsten Schritt bei der Montage dem Film hinzugefügt. Ein sehr aufwändiges Verfahren, das von der SFWs nur zu sehr wichtigen Anlässen zur Anwendung gebracht wurde. So etwa in der sechsten Wochenschau im Herbst 1940 für eine offizielle Ansprache von General Guisan zum ersten Jahrestag der

---

411 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 24

Mobilisation.<sup>412</sup> In dieser Zeit, als der Tonfilm sich bereits durchgesetzt hatte, lag die große Herausforderung der Kameramänner in dessen Perfektionierung. Der nächste technische Schritt, den die SFWs allerdings nicht mitmachte, war der Film mit magnetisiertem Stahldraht. Bald nach dem Krieg bekam man dann ein `Nagra`-Gerät für die Aufzeichnung von Tonaufnahmen. Den Adapter für die Batteriekamera, der längst auf dem Markt war und der es erlaubt hätte, Bild und Ton simultan aufzuzeichnen, wollte sich die Stiftung aber nicht leisten.<sup>413</sup>

Nun konnten mit der Filmklappe Ton und Film im Nachhinein synchronisiert werden. Aber auch jetzt noch wurde nur Ton aufgenommen, wenn die gefilmte Person wichtig genug war nicht groß improvisiert werden musste. Wertvolles Zelluloid zu verschwenden konnte man sich nicht leisten. So zeichnete man 1949 einen Teil einer Rede des Philosophen Jaspers auf, der aufgrund des Vortrags-Manuskriptes vorher genau eingegrenzt werden konnte.<sup>414</sup> Oder man produzierte einen exklusiven vierminütigen Konzertfilm der Jazz-Sängerin Josephine Baker. Den man ungeschnitten in die Wochenschau fügen konnte.<sup>415</sup>

## **Synchronisieren, imitieren und basteln**

Bei der Aufzeichnung von Originalton mit dem Nagra-Gerät ergaben sich vor allem zwei Schwierigkeiten. Erstens waren beim Aufnehmen und Abspielen die Geschwindigkeiten nicht genau gleich, da die beiden Arbeitsgänge auf unterschiedlichen Geräten vorgenommen wurden. Eine Filmkamera lief außerdem je nach Temperatur, Wartung und Akku leicht unterschiedlich schnell. In weniger starkem Ausmass war dies auch beim `Nagra`-Gerät für die Tonaufzeichnung der Fall.<sup>416</sup> Dadurch ergab sich zwangsläufig immer eine gewisse Asynchronität zwischen Ton- und Bilderfluss. Am auffälligsten war dies beim gesprochenen Wort. Um die Unregelmäßigkeiten auszugleichen, musste zum Teil sehr kleinräumig gebastelt werden. Einzelne Bildchen ausschneiden etwa, oder die Bewegung des Tonbandes manuell um eine Idee beschleunigen oder bremsen.<sup>417</sup> Ein absoluter Bastler war René Boeniger. Bereits vor dem Krieg hatte er eine stumme 16millimeter-Kamera zu einer primitiven Tonkamera umgebaut. Ein Ingenieur der Deutschen `Tobis-Film` hatte ihn darauf nach Berlin eingeladen, was für den gut 21-jährigen Boeniger eine ausgezeichnete

---

412 SFWs 6. 6.9.1940. Ansprache Guisan 1 Jahr Mobilisation

413 ebd.

414 SFWs 398. 16.9.1949. Rencontres Internationales

415 SFWs 254. 21.9.1945. Josephine Baker singt in Genf für französische Kinder

416 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom vom 22. April 2004

417 ebd.



Möglichkeit gewesen war, sich während einigen Monaten in der deutschen Filmindustrie weiter zu bilden.<sup>418</sup> Als er später für die Wochenschau filmte, entwickelte René Boeniger ein Synchronisations-Verfahren für Ton und Bild mit einem Stahldraht, der während der Bild- und der Tonaufnahme jeweils auf dem gleichen Gerät aufgewickelt wurde. Durch die Abmessung der Differenz des aufgewickelten Drahtes konnte die Asynchronie gemessen und korrigiert werden. In den Worten Boenigers eine `Super-Bastelei`.<sup>419</sup>

Das zweite Problem war, dass die Kameras zu der Zeit sehr laut waren. Um das Geräusch der Kamera nicht mit im Originalton zu haben, wurden vor allem Studioaufnahmen für Spielfilme meist mit einem `Blimp` gedreht. Dies war ein isolierter Kasten, in dem sich während der Aufnahme der Kameramann mit der Kamera befand. Im Dokumentarfilm, wo praktisch immer vor Ort aufgezeichnet wurde, konnten solch sperrige Einrichtungen nicht eingesetzt werden. Dies ist der Hauptgrund, weshalb in der SFWs bis 1960 nur sehr selten Originalton zu hören ist.<sup>420</sup>

Eine Möglichkeit, Musikaufnahmen mit Ton zu machen, war die Playback-Aufnahme.

In einer ersten Aufnahme wurde der Ton – etwa der Gesang eines Chors – auf Tonband aufgezeichnet. Wobei wie oben erläutert ein Stahldraht auf einem separaten Gerät mitlief. Für die Bildaufnahme musste der Chor nun noch einmal das gleiche Lied singen. Damit er dies mit der genau gleichen Dynamik tat wie das erste Mal, wurde dazu die Tonaufnahme in großer Lautstärke abgespielt. Später im Studio konnten die perfekt synchronen Aufnahmen von Bild und Ton zusammengefügt werden.<sup>421</sup>

## Die Film-Musik

Bei der Frage nach dem richtigen Musikteppich waren sich der erste Chefredaktor Paul Ladame und Kurt Früh, der für die Montage verantwortlich war, im Grundsatz nicht einig. Kurt Früh plädierte dafür, das montierte Filmmaterial von modernen klassischen Musikern wie Paul Sacher, der dem Stiftungsrat angehörte, vertonen zu lassen. Ladame hingegen wollte die Filme mit Musikkonserven ab Langspielplatte unterlegen.<sup>422</sup> Wie die realisierten Beiträge zeigen, setzte sich, abgesehen von einigen Ausnahmen, der Ansatz von Ladame durch. Dies wohl nicht zuletzt aus Zeit- und Budget-Gründen.

---

418 Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom 22. April 2004

419 ebd.

420 ebd.

421 ebd.

422 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Laurent Huguenin mit Paul Alexis Ladame vom 11. Juni 1999. CD-R 03: 31

Die Dramatisierung des Bildmaterials durch die Ton-Ebene wurde einerseits durch die Wahl des Musikteppichs erzielt. Zweites dramaturgisches Mittel, das bewusst eingesetzt wurde, ist die Variierung der Lautstärke. In einzelnen Beiträgen, etwa über eine Konferenz, wurde ganz auf musikalische Untermalung verzichtet, um die Seriosität des Dargestellten zu unterstreichen. Die Unterlegung der Filmwochenschauen mit Musik und Geräuschen erfüllte verschiedene dramaturgische Funktionen:

Strukturbildende Funktion

Dramatisierung

„zweiter Kommentar“

Augenfälligste Aufgabe der Musik innerhalb einer einzelnen Filmwochenschau ist die Struktur bildende. Sie grenzt die einzelnen, manchmal bloß einige Sekunden langen Beiträge voneinander ab. Als wichtigstes dramaturgisches Element, zusammen mit der Trickblende und allfälligen Zwischentiteln.

Eine dramatisierende und zugleich kommentierende Funktion übernimmt die Musik in manchen Beiträgen über Flüchtlingskinder oder das Pestalozzi-Kinderdorf, in denen einzelne Passagen in Moll gehalten sind, um die Tragik der dargestellten Schicksale zusätzlich zu unterstreichen.<sup>423</sup> Kommentierende Funktionen übt die Musik zudem in manchen Beiträgen über Sportveranstaltungen wie der Tour de Suisse aus, wo mit rasanter Marschmusik die Dynamik der Bewegung unterstrichen wird. Explizit kommentierende Funktionen erfüllt die Musik in einzelnen Beiträgen, indem Sie eine komische Wirkung auf der Bildebene durch einen musikalischen Akzent unterstreicht. Zum Einsatz gelangte dieses dramaturgische Mittel zum Beispiel im bereits erwähnten Beitrag über den 25. Genfer Automobilsalon. Als dort eine Frau die primitive Hupe eines Oldtimers bedient, erklingt überraschend das entsprechende Geräusch. Als einziger „Originalton“ des ganzen Beitrags.<sup>424</sup> Ähnliche Effekte, welche die Komik einer Situation unterstreichen sollen, finden sich etwa auch bei harmlosen Stürzen in Berichten über Schi- und Velorennen. Dort sind die akustischen Akzente mit Musikinstrumenten erzeugt und nicht Originalgeräuschen nachempfunden.

---

423 SFWs 417. 27.1.1950. Pestalozzi-Patenschaften

424 SFWs 663. 11.3.1955. 25. Automobilsalon in Genf

## 4. Die Wirkung der SFWs

Veit Harlan, der Regisseur des Filmes `Jud Süß`, auf den im Kapitel `Filmpropaganda und Zensur` näher eingegangen wird, musste sich 1949 und 1950 vor dem Schwurgericht in Hamburg der Anklage stellen, mit diesem Film ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit nach § 10 der alliierten Militärregierung begangen zu haben. Das Gericht konnte zwar die starke antisemitische Tendenz des Filmes bestätigen und dass dieser den subjektiv und objektiv den Tatbestand erfülle, musste den Regisseur aber aus Mangel an Beweisen freisprechen.<sup>425</sup> Dieser Gerichtsfall zeigt den Mangel an wissenschaftlichen Methoden, die es erlauben würden, die Wirkung eines Filmes schlüssig nachzuweisen.

Im Falle der SFWs kann neben der Verbreitung der Filme vor allem deren zeitgenössische Rezeption sehr gut nachgezeichnet werden. Die Rezeption der SFWs-Filme geschah auf mehreren Stufen und begann bereits vor der Fertigstellung: Zuerst mussten alle geplanten Themen von der Chefredaktion dem Stiftungsrat zur Genehmigung vorgelegt werden. Hans Laemmel erinnert sich jedoch, dass zu seiner Zeit von dieser Seite nie ein Einwand gekommen sei.<sup>426</sup> In einer nächsten Stufe wurden die provisorisch montierten Filmstreifen der Militärzensur vorgelegt, die einzelne Schnitte anordnen konnte.<sup>427</sup> Schließlich gelangten Sie zu den Kinobetreibern, die während des Krieges und in der Deutschschweiz auch darüber hinaus per Gesetz gezwungen waren, die Filme vorzuführen.<sup>428</sup> Die `Schweizer Filmwochenschau` lief dadurch in den 40er und 50er Jahren in der Schweiz vor einem grösseren Publikum als die meisten heutigen Kinofilme. Die rund 350 Schweizer Kinos mit total um die 123`000 Plätze waren in der Regel sehr gut ausgelastet.<sup>429</sup> Eine einzelne Wochenschau wurde zwar nur während einer Woche gezeigt. Dies aber während des Krieges in praktisch jedem einzelnen Schweizer Kino. In der Nachkriegszeit nahm die Anzahl Kinosäle weiter zu. Für das Jahr 1958 bezifferte Hans Laemmel im Jahresbericht der SFWs die Anzahl der Kinos nur für die Deutschschweiz auf 300.<sup>430</sup>

---

425 Hollstein, 1971. 222

426 BAR J2.272, 2004/90, Bd.15.250. Interview Eva Suter und Thomas Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999. CD-R 08: A: 15

427 vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel `Filmpropaganda und Zensur`

428 AS 1940 56. 30f

429 Diese Werte beziehen sich auf das Jahr 1941. Lasserre, 1989. 147

430 BAR J II. 143(-) 1975/61, Bd. 98, Redaktioneller Bericht über das Jahr 1958. 4f

## 4.1 Die Rezeption durch die Presse

Mit der Vorführung der Filme ging auch die Rezeption durch die Presse einher. Während des Krieges war die schreibende Presse der Schweizer Filmwochenschau grundsätzlich sehr positiv gesinnt. Ihre Berechtigung wurde nicht in Frage gestellt. Die Schaffung einer nationalen Filmwochenschau als alternative zu den ausländischen und vor allem zu den auf immer aggressivere und direktere Art das nationalsozialistische Gedankengut verbreitenden deutschen Wochenschauen war auch in der Presse bereits vor 1940 ausdrücklich gefordert worden. So etwa am 7. Juni 1939 im Basler Volksblatt.<sup>431</sup>

Zu den einzelnen Ausgaben der SFWs herrschte eine Berichterstattung vor, welche der Arbeit der Redaktion bloss sehr Behutsamkeit kritisierte. Die wichtigsten Zeitungen der Deutschschweiz wie `NZZ`, `Tages Anzeiger` und `Der Bund` berichteten regelmässig an gleicher Stelle über den Inhalt der jeweils neuesten Filmwochenschau. Diese Texte können nicht als Filmkritiken im heutigen Sinn bezeichnet werden. Sie stellten eher eine Art PR für die SFWs dar, indem sie sich praktisch darauf beschränkten, den Inhalt der neuesten Ausgabe zu beschreiben. Die einzelnen Komponenten wie der `einfühlende Kommentar` und die `prächtigen Bilder` wurden jeweils auf relativ stereotype Weise noch besonders positiv hervorgehoben. Besonders ausgezeichnet wurde immer wieder die Bildsprache des ersten Kameramannes Juri Alexath. Negative Kritik wurde in diesen einspaltigen Berichten sehr selten geäussert. Wo sie überhaupt vorkommt, betrifft sie jeweils bloss einen einzelnen Beitrag und ist äusserst moderat formuliert. Anlässlich des fünfjährigen Bestehens 1945 oder der 500. Folge von Ende Dezember 1951 wurde die die Arbeit der Filmwochenschau von den Zeitungen gar speziell gewürdigt.

---

431 Basler Volksblatt, 21. 5. 1942

## Die Zeitungen und der Boykott

Als nach 1944 die ACSR ihre Mitglieder vom Obligatorium befreite, die Wochenschau in ihrem Programm zu zeigen, provozierten sie damit sowohl in den Deutschschweizer wie auch in der Westschweizer Zeitungen heftigen Protest. So schrieb die `Tribune de Lausanne` im Jahr 1950:

„Est-il admissible que le public de chez nous soit arbitrairement privé d`un spectacle, qui lui apprendrait à mieux connaître, à mieux comprendre la vie et les préoccupations de nos confédérés?“<sup>432</sup>

Die Präsenz der SFWs in der Westschweiz blieb die ganzen 50er Jahre hindurch und auf beiden Seiten des Röstigrabens ein Dauerbrenner. Dabei wechselten sich Polemiken und Berichte über eine allmählich zunehmende Akzeptanz und Verbreitung in der Westschweiz munter ab.<sup>433</sup>

## Legitimation der SFWs

Der Beschluss, den der Bundesrat Ende 1952 fasste, Subvention für das kommende Jahr von 250`000 auf 300`000 Franken zu erhöhen und dadurch in Zukunft die Produktion von 49 statt wie bisher 46 Ausgaben zu ermöglichen, stiess in der Presse auf grosses Echo. Von den meisten grösseren Zeitungen wurde er samt der bundesrätlichen Argumentation im Wortlaut abgedruckt:

„[...]Es muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass die Bestrebungen zur Schaffung einer Schweizer Filmwochenschau nicht erst auf das Jahr 1940, sondern schon auf das Jahr 1936 zurückgehen. Es handelt sich also nicht um ein Krisenbedingtes Unternehmen. [...]“<sup>434</sup>

Zu dieser Zeit hatten einzelne Zeitungen bereits einen Grundsatz-Diskurs über Sinn und Unsinn der SFWs lanciert. Die Leser der linken `Luzerner Neueste Nachrichten` (LNN) sprachen sich dabei im Rahmen einer Leserumfrage Anfangs 1950 im Verhältnis von 5:2 für die Beibehaltung der SFWs aus.

---

432 Tribune de Lausanne, 9.7.1950

433 vgl. zum Boykott: Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit

434 St- Galler Tagblatt, 4. 12. 1951, Morgenausgabe

Interessant sind die kritischen Argumente. Diese lassen sich grob in zwei Gruppen teilen. Eine Mehrheit derjenigen, welche der SFWs kritisch gegenüber standen, befürworteten zwar eine solche Institution generell, waren aber mit Inhalt oder Qualität der aktuellen Wochenschau nicht zufrieden. Bemängelt wurden von dieser Gruppe die mangelhafte Aktualität, die Langweiligkeit der Beiträge, die PR-Lastigkeit sowie ganz generell, dass die Kinobesucher durch den Sendeplatz unmittelbar vor dem Hauptfilm regelrecht gezwungen würden, die Filmwochenschau zu betrachten. Bloss eine Minderheit betrachtete die Idee einer nationalen Filmwochenschau grundsätzlich als überholt. Dies vor allem aufgrund der veränderten politischen Lage im Vergleich zur Kriegszeit. Als die weitaus aufwändiger gemachten ausländischen Filmwochenschauen tendenziös über das Weltgeschehen berichteten und die SFWs ein notwendiges Gegengewicht dargestellt hätten.<sup>435</sup>

Von den mit der SFWs auch weiterhin zufriedenen LNN-Lesern wurden das `bunte Allerlei`, die `lehrreiche Unterhaltung` bei Reportagen über Orte, die man selbst nicht aufsuchen könne sowie die `interessante Ergänzung zu den täglichen Zeitungsberichten`, welche die SFWs Woche für Woche liefere in Feld geführt. Im Vergleich zu ausländischen Wochenschauen wurden vor allem die schlichte Aufmachung und der Verzicht auf reisserische Effekte lobend erwähnt. Die SFWs so ein Leser, stelle fürs Publikum `ein Stück staatsbürgerlicher Erziehung` dar.<sup>436</sup>

Dass die SFWs vor allem von kleineren Kinos in der Provinz immer noch für wichtig gehalten wurde, zeigt eine eigentliche Pressekampagne der linken Presse vom Jahr 1952. Diese beklagten, dass der Lichtspieltheaterverband seine Macht zu stark ausspiele indem er die Filmwochenschauen für die kleinen Kinos mit 16-Millimeter-Projektoren sperrte.<sup>437</sup>

---

435 LNN, 7. Januar 1950

436 LNN, 7. Januar 1950

437 Freie Innerschweiz. 16.2.1952

Seeländer Volksstimme. 24. 3. 1952

Der Gleiche Vorwurf war zu der Zeit in praktisch allen linken Zeitungen zu lesen.

## Kritikpunkt politische Positionierung

Der einzige Kritikpunkt an der Wochenschau betraf während des Krieges ihre Harmlosigkeit. Diese zeitgenössische Einschätzung einer zu harmlosen Wochenschau wird vor allem angesichts der `Deutschen Wochenschau` verständlich. Die Weltpolitik, die sich praktisch vor ihrer Haustür abspielte, fand in der SFWs nur aus einigen wenigen Perspektiven betrachtet statt.

Auch nach dem Krieg und unter neuer publizistischer Führung ging der SFWs der politische Biss praktisch gänzlich ab. Ausnahme bildete das humanistische Engagement, das etwa mit Kurzfilmen für die Winterhilfe gelebt wurden. Und ein gewisses, in dieser Zeit Engagement für Themen des zu dieser Zeit noch nicht sehr populären Gedanken des Umweltschutzes. Die Zeitungen honorierten solches Engagement jeweils mit zusätzlichem Lob. 1952 berichtete die SFWs über eine Grossdemonstration gegen den Bau des Kraftwerks Rheinau und solidarisierte sich dadurch mit dem Anliegen der Demonstranten.<sup>438</sup> Für diesen Mut gab es spezielles Lob vom Zürcher `Tages Anzeiger` :

„Mit Recht nahm sich auch die Schweizer Filmwochenschau der eindrucksvollen Kundgebung an, die kürzlich in Rheinau gegen den geplanten Kraftwerkbau stattfand und bewies, dass das Volk sich den Hochmut und Starrsinn gewisser Behörden und Elektro-Herren nicht einfach gefallen lässt. [...]“<sup>439</sup>

Dass es sich bei dieser von der offiziellen Regierungslinie abweichenden politischen Profilierung der SFWs eher um einen Einzelfall handelt, wird im Artikel verschwiegen. Eine kleine Episode um einen Beitrag über die Auseinandersetzungen um den Kanton Jura zeigt, wo die Grenzen der Freiheit lagen und wie sie notfalls gezogen werden konnten. Laemmel erinnert sich, wie die Filmwochenschau mit dem entsprechenden Beitrag zwar gefilmt, geschnitten und ohne Beanstandung durch die Zensur auch kopiert werden konnte. Trotzdem gelangte er nicht in die Kinos. Der Delegierte der SFWs, so Laemmel, habe die Person, welche für den Versand verantwortlich war, angewiesen, die Filmrollen zurückzubehalten.<sup>440</sup>

---

438 SFWs 510. 1.2.1952. Rheinau Kraftwerk

439 BAR J2 143 (-). 1975/61. 13. Tages-Anzeiger, 5. 2. 1952

440 BAR, Interview von E. Sutter und T. Schärer mit Hans Laemmel, 24.7.1999, CD-R 08: A: 14

## 5. Schluss

Siegfried Kracauer warf den Wochenschau-Machern in seinem Essay aus dem Jahr 1931 nicht bloß die einfältige Themenwahl vor, sondern auch, dass das Genre durch das Festhalten an der immer gleichen Form und den gleichen Inhalten als Ganzes Innovationsfeindlich wirke.<sup>441</sup> Im Falle der Schweizer Filmwochenschau liess sich nachweisen, dass sich die einmal gewählte Form, die sich von der filmischen Machart her nicht wesentlich von ausländischen Wochenschauen unterschied, bis in die 70er Jahre und trotz großen Anstrengungen praktisch nicht verändern liess. Zu klar und tief verwurzelt waren offenbar die Vorstellungen der Macher, wie eine Filmwochenschau auszusehen habe. Vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit wären die Bedingungen für einen Neuanfang unter veränderten Vorzeichen ideal gewesen. Diese Chance wurde aber auf der ganzen Linie – von der Filmkammer über die Wochenschau- Stiftung bis zur Chefredaktion - klar verpasst. Man nahm sie gar nicht richtig wahr. Als PR-Maschine funktionierte die Form mit den kurzen und meist recht oberflächlichen Filmchen ausgezeichnet. Wodurch der Status Quo natürlich auch gestärkt wurde. Innerhalb des gegebenen Rahmens blieb das Unternehmen `SFWs` so trotz relativer publizistischer Freiheiten durch die politischen Behörden kontrollierbar. Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, wurde auf das Programm auch von Vereinen und Verbänden Einfluss genommen.

Durch die immer wieder ähnlichen Motiven lassen sich Muster erkennen, die bei Themenauswahl und journalistischer Aufbereitung zur Anwendung kamen. Ein weiterer Befund ist, dass die Qualität der SFWs-Beiträge sehr stark von der Bildsprache des jeweiligen Kameramannes abhing. Die SFWs war ja nicht ein Radio mit Bildern, sondern ein nachträglich besprochener Stummfilm. Und dieses war in der Kriegszeit wie auch die ganze Filmdramaturgie der SFWs moderner und weniger stark in Schemen gefangen als nach dem Wechsel des Chefredaktors und der wichtigsten Mitarbeiter.

Zur weiterführenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung bietet die SFWs noch viele Möglichkeiten. Interessant wäre etwa eine vergleichende Analyse mit der Wochenschau-Politik, den journalistischen Profilen und der Bilderwelt einer ausländischen Filmwochenschau.

---

441 Kracauer, 1974. 5f



# Bibliografie

## Ungedruckte Quellen

- BAR J2 143 (-). 1975/61 Akten der Schweizer Filmwochenschau  
BAR E 4450 Zensurakten. Presse und Funkspruch 1939 – 1945  
BAR E 3011 (A) 1979/105 EDI, Bundesamt für Kulturpflege  
Bde. 19, 21  
BAR E 3001 (B) -/2 EDI, Bundesamt für Kulturpflege  
Bde. 79, 80

## Audiovisuelle Quellen

- BAR J II 143 (-) 1996/386 Schweizer Filmwochenschau, Beta-Videokassetten  
BAR J2.272,  
2004/90, Bd.15.250 Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern  
der Schweizer Filmwochenschau, CD-R 1-8  
www.wochenschau-archiv.de Deutsche Filmwochenschauen  
Anne Cuneo, Erich Liebi,  
Lucienne Lanaz, Urs Bolliger Le Ciné-journal au Féminin. 1940-1970. (Video). Zürich, 1980

## Oral History

- Interview Christian Lüthi mit René Boeniger vom vom 22. April 2004.  
René Boeniger arbeitete als freier Kameramann für die Schweizer Filmwochenschau  
Interview von Christian Lüthi mit Jean-Louis Misar am 11. Mai 2004.  
Jean-Louis Misar arbeitete als freier Kameramann für die Schweizer Filmwochenschau

## Amtliche Quellen (chronologisch geordnet)

- Botschaft des BR über die Schaffung einer  
Schweizerischen Filmkammer vom 13. Juli 1937. BBI 1937 II. S 474-516  
Bundesratsbeschluss über Massnahmen zum Schutze des Landes und zur  
Aufrechterhaltung der Neutralität vom 30. August 1939. AS 1939 55. S. 769  
Bundesratsbeschluss über die Vorführung einer schweizerischen  
Filmwochenschau in den Lichtspieltheatern des Landes vom 16. April 1940. AS 1940 56.S. 360f  
Bundesratsbeschluss über die Herstellung einer schweizerischen Filmwochenschau und deren  
Vorführung in den Lichtspieltheatern des Landes vom 12. März 1943. AS 1940 56.S. 360f  
Bundesbeschluss betreffend die Gewährung eines jährlichen Beitrages  
an die Stiftung "Schweizer Filmwochenschau" vom 11. Juni 1952. BBI 1952 II. S: 39f

## Bildbände

- Knobel, Bruno (Hrsg.) Die Schweiz im Nebelspalter: Karikaturen 1875-1974. Hrg. zum Anlass des 100jährigen Bestehens des Nebelspalters. Rorschach, 1974
- Löpfe-Benz, Ernst Gegen rote und braune Fäuste: Das Weltgeschehen von 1932 bis 1948 in 342 Karikaturen aus dem Nebelspalter. Rohrschach, 1949
- Margadant, Bruno Das Schweizer Plakat. Basel, 1983
- Rotzler, Willy Das Plakat in der Schweiz. Schaffhausen : Edition Stemmlé , 1990
- Senn, Walter/Cortesi, Mario Ueli. 40 Jahre Gotthelf-Filme. uUeli der Knecht und Ueli der Pächter. 70 Jahre Hannes Schmidhauser. 100 Jahre Kino. Biel, 1995

## Literatur

- Aeppli, Felix Sprachrohr nationaler Propaganda: Die Schweizer Filmwochenschau. In: Facts, 4. Mai 1995. 38
- Aeppli, Felix Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Band 2: Materialien. Zürich, 1981
- Aeppli, Felix Die geistige Enge der Heimat - Der Schweizer Film in den fünfziger Jahren. In: Cinema, Nr. 1, 1976. 23-37
- Barthes, Roland Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988
- Barthes, Roland Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1957.
- Borscheid, Peter / Wischermann, C. (Hrsg.) Bilderwelt des Alltags. Werbung in der Konsumgesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1995
- Braun, Gerhard u.A. Umwelt, Wahrnehmung, Bild, Kommunikation. Hildesheim/Zürich, 1989
- Christen, Mariana / Gisler Johanna Die "Schule der Frauen". Zur Modernisierung des Frauenleitbildes in der Nachkriegszeit. In: Ernst Andreas (Hrsg.) Kontinuität und Krise. Zürich 1994. 263-282
- Cuneo, Anne u. A. Ciné-journal au Féminin. 1940-1970. Une étude cinématographique sur l'Image de la femme dans le cinéjournal suisse. In: Travelling Nr. 58. Lausanne, 1980
- Dumont, Hervé Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935-1953. Ulm, 1980
- Denzer, Kurt Untersuchungen zur Filmdramaturgie des dritten Reiches. Zuerst publiziert als Dissertation. Kiel, 1970
- Diller, Ansgar Rundfunkpolitik im Dritten Reich. München, 1980
- Drack, Markus T. (Hrsg.) Radio und Fernsehen in der Schweiz : Geschichte der schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. Baden, 2000
- Eco, Umberto Einführung in die Semiotik. München, 1988
- Farine, Jean-Daniel Das Lausanner Aktualitätenkino Cinéac. In: Jost, Hans Ulrich (Hrsg.) "Cine-Klicks und Einsichten der modernen Schweiz"[CD-Rom]. Zürich, 1998. ASCII TXT, CJS, All 2.txt
- Faulstich, Werner Grundkurs Filmanalyse. München, 2002
- Fränkel, Rebekka Bilder der "sonntäglichen" Schweiz. Die Schweizer Filmwochenschau in der Ära des kalten Krieges. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Zürich, 2003

- Fritschi, Oskar Felix Geistige Landesverteidigung während des zweiten Weltkrieges. Der Beitrag der Schweizer Armee zur Aufrechterhaltung des Durchhaltewillens. Zürich, 1972
- Gasser, Bernhard Ciné-journal suisse. Aperçu historique (1923-1945) et analyse de tous les numéros de 1945. In : Travelling 53/54. Lausanne, 1979
- Geertz, Clifford Dichte Beschreibung : Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1994
- Gerber, Katharina Die Schweizer Filmwochenschau. Betrachtungen zum Medium und zu den Technikbeiträgen der 50er und 60er Jahre. Zürich, 2002
- Haver, Gianni/Moeschler Olivier Kleine Geschichte der Zensur. Auf: Jost, Hans Ulrich (Hrsg.) "Cine-Klicks und Einsichten der modernen Schweiz"[CD-Rom]. Zürich, 1998. ASCII-TXT, CJS, All 3.txt
- Hediger, Vinzenz u.A. (Hrsg.) Home Stories: neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz. Schüren, 2001
- Herrmann, Ulrich Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Weinheim/Basel, 1994
- Hicketier, Knut Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, 2001
- Hoffmann, Hilmar Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Frankfurt a.M. 1988
- Hoffmann, Kay Wirklichkeitsberichte als `Sauerteig` des neuen Films. In: Zimmermann Peter, Hoffmann Kay (Hrsg.) Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Konstanz, 2003. 305 - 318
- Hollstein, Dorothea Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm. München/Berlin, 1971
- Jost, Hans Ulrich (Hrsg.) "Cine-Klicks und Einsichten der modernen Schweiz"[CD-Rom]. Zürich, 1998
- Kleinhans, Bernd Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln, 2003
- Knubel, Laurent Images et représentation de la suisse dans les actualités cinématographiques suisses de l`immédiat après-guerre (1945-1950). Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Freiburg, 1997
- Kracauer, Siegfried Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Studie des deutschen Films. Hrsg. Von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1979
- Kracauer, Siegfried Kino. Frankfurt a.M. 1974
- Kramer, Thomas Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Wien, 1994
- Kraut, Sabine Der Wille zum Wohlstand. Bilder und Leitbilder aus den USA in der Schweiz der 50er Jahre. Bern 1994
- Lasserre, André Schweiz: die dunkeln Jahre. Zürich, 1992
- Lasswell, Harold Dwight Structure and function of communication in society. In: Bryson, Lynan (Hrsg.) The communication of ideas. A series of adresses. New York, 1948. 42 – 51
- Ludwig, Karl `Die Flüchtlingspolitik der Schweiz in den Jahren 1933 bis 1955: Bericht and den Bundesrat zuhanden der eidgenössischen Räte von Professor Dr. Carl Ludwig`. Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart: Beilage zum Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart. Bern, 1957
- Magnaguagno, Guido Dreissiger Jahre Schweiz - Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Zürich, 1981
- Mäusli, Theo Jazz und geistige Landesverteidigung. Zürich, 1995

- Mazzola, Roberta La prima annata del Cinegionrnale svizzero (1.8.1940-31.7.1941). Testo e contesto in una proposta di Lettura. Lizentiatsarbeit. Bologna, 1989
- Mazzola, Roberta "Le Ciné-Journal suisse, premiere anée. UNe analyse". In: Equinoxe Nr. 7. Histoire(s) de cinema(s). Lausanne, 1992
- Mikos, Lothar Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, 2003
- Perrig, Igor Geistige Landesverteidigung im kalten Krieg. Der schweizerische Aufklärungsdienst (SAD) und Heer und Haus 1945- 1963. Zuerst publiziert als Dissertation. Freiburg , 1993
- Pfister, Ch. (Hrsg.) Das 1950er Syndrom: Der Weg in die Konsumgesellschaft. Bern, 1996
- Pfister, Thomas Der Schweizer Film während des III. Reiches. Filmpolitik und Spielfilmproduktion in der Schweiz von 1933 bis 1945. Berlin, 1982
- Phillips, William H. Film. An Introduction. Boston/New York, 1999
- Prodolliet, Ernest Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse, 1933-1945. Zürich, 1999
- Rings, Werner Schweiz im Krieg 1933-1945. Zürich, 1990
- MC Quail, Denis Mass communication theory. An introduction. London, 1983
- Roth, Niklaus Die Schweizer Filmzensur während des zweiten Weltkrieges. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Bern, 1980
- Rother, Rainer Leni Riefenstahl. Berlin, 2000
- Sauter, Martin Der zweite Weltkrieg im Schweizer Film. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit. Zürich, 1998
- Schweizerisches Sozialarchiv (Hrsg.) Bilder und Leitbilder im sozialen Wandel. Zürich, 1991
- Signer, Barbara Die Frau in der Schweizer Armee. Die Anfänge, Gründung und Aufbau des militärischen Frauenhilfsdienstes während des zweiten Weltkrieges. Zuerst publiziert als Dissertation. Zürich, 2000
- Steinmetz, Rüdiger u.A.(Hrsg.) Zweimal Deutschland seit 1945 im Film und Fernsehen. Band 1: Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen. München, 1983
- Tanner, Jakob Lebensstandard, Konsumkultur und american Way of Life seit 1945. In: Leimgruber, Walter und Fischer, Werner. "Goldene Jahre". Zur Geschichte der Schweiz seit 1945. Zürich, 1999. 101 – 131.
- Tanner, Jakob u.A.(Hrsg.) Geschichte der Konsumgesellschaft. (15.-20. Jh.) Zürich, 1998
- Timmermann, Heiner Nationalismus in Europa nach 1945. Berlin, 2001
- Wagenbach, Klaus Mentalitäten-Geschichte. Berlin, 1987
- Wechsler, David Kulturpolitik mit Geheimdossiers. Die PRAESENS-Film AG im zweiten Weltkrieg. In: Boveri, Walter u. A. Morgarten kann nicht stattfinden. Zürich, 1966. 62 - 93
- Weinberg-Staber, Margrit(Hrsg.) Werbestil 1930-1940. Die alltägliche Bildersprache eines Jahrzehnts. Zürich, 1981
- Wider, Werner Der Schweizer Film 1929-1964. Die Schweiz als Ritual. Band 1: Darstellung. Zürich, 1981
- Winter Rainer Filmsoziologie. München, 1992
- Zimmermann, Peter Zwischen Sachlichkeit, Idylle und Propaganda. Der Kulturfilm im dritten Reich. In: Zimmermann, Peter u. A. Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. 59-73

Die quantitative Inhaltsanalyse, deren Ergebnisse sich im Kapitel drei finden, kann zusammen mit der Liste der ihr zugrunde liegenden SFWs-Beiträge beim Autor bezogen werden.