

**Forschungsarbeit**  
am Seminar für Filmwissenschaft

Titel der Lehrveranstaltung:  
«Kurt Früh. Ein Schweizer Filmmacher zwischen den Welten»

**Ambivalenz im Schweizer Industriefilm  
der 1950er Jahre**  
**Fallbeispiel UNSER MITBÜRGER CHRISTIAN  
CADUFF (Kurt Früh, CH 1955)**

**Verfasserin/Verfasser:** Charlotte Matter

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA 30 KP

Fächerkombination: Kunstgeschichte 90 KP, Filmwissenschaft 30KP

HS 2013 / FS 2014

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: Juni 2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1 Forschungsstand	2
1.2 Terminologie 2.3.1 Die Emser Vorlage	3
1.3 Methode	4
<b>2 Kontextualisierung</b>	<b>5</b>
2.1 Gesellschaftlicher Kontext: Die Schweiz in den 1950er Jahren	5
2.2 Filmhistorischer Kontext: Auftragsfilme in der Schweiz und im Werk von Kurt Früh	8
2.3 Auftragskontext	11
2.3.1 Die Emser Vorlage	11
2.3.2 Produktion und Verwertung von <i>Unser Mitbürger Christian Caduff</i>	15
<b>3 Filmanalyse</b>	<b>17</b>
3.1 Tradition/Innovation	19
3.2 Innen/Aussen	21
3.3 Natur/Industrie	25
3.4 Mensch/Maschine	28
3.5 Belehrung/Unterhaltung	31
<b>4 Schluss</b>	<b>34</b>
<b>5 Literatur- und Filmverzeichnis</b>	<b>36</b>
5.1 Bibliografie	36
5.2 Filmografie	38
<b>6 Abbildungen</b>	<b>40</b>

## 1 Einleitung

Kurt Früh (1915–1979) schrieb und inszenierte Theaterstücke, verfasste Chansons für verschiedene Kabarets, war Montagechef für die Schweizer Filmwochenschau und assistierte bei den drei letzten Filmen von Leopold Lindtberg, bevor er 1955 mit *Polizischt Wäckerli* den Durchbruch als Spielfilmregisseur schaffte. Insgesamt drehte er zwölf Dialektspielfilme, die sich mit dem Alltagsleben des unteren Mittelstands in der Schweiz der 1950er Jahre beschäftigen und heute etwas abwertend als «Kleinbürgerfilme» bezeichnet werden (vgl. Roos 1994: 84). Weniger bekannt ist Kurt Früh für die zahlreichen Werbe- und Industriefilme, die er bereits ab 1936 für diverse Auftraggeber aus dem privaten und öffentlichen Sektor erstellte. Über diese Kurzfilme, die in den Werkverzeichnissen von Kurt Früh meistens entweder ganz ausgelassen oder nur unvollständig aufgeführt werden, ist in der Forschung noch wenig geschrieben worden. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass Auftragsfilme erst seit kurzem in den Blick der Filmwissenschaft gerückt sind und sich heute zunächst einmal die Frage nach ihrem Verbleib, ihrer Zugänglichkeit und Aufbewahrung stellt (vgl. Jäger 2007: 62–68). Ein Grossteil davon ist nicht in spezialisierten Filmarchiven gelagert, sondern regional verstreut in Gemeindefilmarchiven, Museen, Bibliotheken und privaten Beständen der Auftraggeber. Indessen werden die Filme in den Unternehmensarchiven aus Mangel an Budget, Personal und Interesse oft nicht fachgerecht aufbewahrt und dokumentiert (vgl. Hentschel/Casser 2007: 7). Viele Auftragsfilme sind auch gar nicht mehr erhalten. Das fehlende Interesse an dieser Filmgattung führte dazu, dass die Filme als Gebrauchsgüter galten und entsorgt wurden; ausserdem stellte sich das Konservierungsproblem der äusserst brennbaren Nitratkopien. Das wohl bedeutendste Werbefilmarchiv der Schweiz, der Bestand der Zürcher Produktionsfirma Central-Film – für die auch Kurt Früh tätig war –, ging um 1962 in Flammen auf (vgl. Bochsler/Derungs 1998: 8). In der vorliegenden Forschungsarbeit untersuche ich *Unser Mitbürger Christian Caduff* (1955), einen Kurzfilm von Kurt Früh im Auftrag der Graubündner Holzverpackungs AG (Hovag),<sup>1</sup> für den er sowohl das Drehbuch verfasste als auch Regie

<sup>1</sup> Seit ihrer Gründung 1936 wurden verschiedene Firmenbezeichnungen für die Emser Industriegruppe verwendet. 1960 wurde die Hovag in Emser Werke AG umbenannt, 1978 in Chemie Ems Holding AG, heute sind die verschiedenen Gesellschaften unter der Dachmarke EMS zusammengefasst. In der vorliegenden Arbeit wird die für den Untersuchungszeitraum um 1955 massgebende Bezeichnung Hovag verwendet.

führte. Gerade weil noch wenig über die Auftragsfilme von Kurt Früh geforscht wurde, richte ich das Augenmerk auf einen einzigen Film, über den bisher noch keine Studie vorliegt. Eine Bestandsaufnahme aller Werbe- und Industriefilme von Kurt Früh müsste den Gegenstand einer umfangreicheren Untersuchung bilden. Die fokussierte Recherche und Analyse eines einzelnen Auftragsfilms versteht sich nicht zuletzt auch als Antwort auf dieses Forschungsdesiderat in der Filmwissenschaft. Aufgrund der ausstehenden Quellenaufbereitung und mangelhaften Literaturlage ist diese Arbeit als Annäherungsversuch konzipiert, bei dem eine formal-ästhetische Untersuchung unter Berücksichtigung des historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontextes vorgenommen wird. Im Zentrum meiner Arbeit steht die Frage, welches Bild Kurt Früh von der Schweiz der 1950er Jahre mit dem Industriefilm *Unser Mitbürger Christian Caduff* zeichnet und wie sich die Hovag als Auftraggeber darin positioniert.

## 1.1 Forschungsstand

Der Industriefilm stellt ein randständiges Forschungsgebiet in der Filmwissenschaft dar. Lange überliess man die Untersuchung von Gebrauchsfilmen Historikern, die sich mit deren Quellenwert für die Unternehmens-, Wirtschafts- und Technikgeschichte befassten (vgl. Hediger/Vonderau 2007: 9). Ein Grund für das späte und bis heute geringe Interesse der Filmwissenschaft am Industriefilm liegt in der Fokussierung der traditionellen Filmgeschichtsschreibung auf den abendfüllenden Spielfilm. Die Marginalisierung lässt sich ferner auf die Autorenfilmbewegung der 1960er Jahre zurückführen, deren Auffassung von Film als künstlerischem Werk eines Autors im Widerspruch zum Auftragsfilm steht, bei dem die wirtschaftlichen, politischen, gesellschaftlichen und didaktischen Interessen des Auftraggebers im Vordergrund stehen (vgl. Zimmermann 2011: 42–45). Dem Auftragsfilm wurde «aufgrund seiner werbenden Funktion» [...] jeglicher «künstlerisch-geistige» Wert» abgesprochen (Alexander J. Seiler zit. in ebd.: 43); er erschien nur als legitimer Gegenstand bei erkennbarer Autorenhandschrift und unter Ausklammerung des Auftragsverhältnisses (vgl. ebd.). In den letzten zehn Jahren ist das Interesse aber erwacht. Nachdem beispielsweise die Solothurner Filmtage ab 1969 Auftragsfilme ausgeschlossen hatten, sind diese seit 2004 in Form von Wirtschafts- und Werbefilmen, Clips und Trailern wieder Teil des offiziellen Programms. Ebenfalls seit 2004 gibt es eine Stif-

tungsprofessur für ‹Theorie und Geschichte bilddokumentarischer Formen einschliesslich des Industriefilms› an der Ruhr-Universität Bochum. Das zunehmende akademische Interesse führte zu neuen Publikationen zum Thema. Im deutschsprachigen Raum veröffentlichte etwa die Zeitschrift *Montage AV* 2005 und 2006 zwei Hefte zum Gebrauchsfilm, die Dokumentarfilminitiative im Filmbüro Nordrhein-Westfalen brachte 2007 den Sammelband *Filmische Mittel, industrielle Zwecke* mit Überblickstexten und Fallstudien zum Industriefilm heraus (Hediger/Vonderau 2007) und im Rahmen des Siemens Arts Program erschien im gleichen Jahr die Publikation *The Vision Behind* zum Unternehmensfilm ab 1950 (Hentschel/Casser 2007). Für den schweizerischen Kontext der vorliegenden Arbeit besonders hervorzuheben ist die von Yvonne Zimmermann 2011 herausgegebene Studie *Schaulenster Schweiz*, die auf einem Forschungsprojekt der Universität Zürich beruht und dokumentarische Gebrauchsfilme bis 1964 untersucht, mit einem besonderen Fokus auf Reise- und Tourismusfilme, Industriefilme sowie Schul- und Lehrfilme (Zimmermann 2011). Dank des steigenden Interesses sind nicht zuletzt auch einige Auftragsfilme von Kurt Früh wieder entdeckt und zugänglich gemacht worden. Aus Anlass des 25. Todestags von Kurt Früh zeigte das Schweizer Fernsehen im Frühjahr 2004 eine Reihe seiner Filme. Eine Ausgabe der Sendung *Delikatessen* war seinen Auftragsfilmen gewidmet und strahlte zum ersten Mal am Fernsehen vier seiner Kurzfilme, darunter auch *Unser Mitbürger Christian Caduff* aus, gerahmt durch ein Gespräch mit seinem langjährigen Mitarbeiter Georg Janett (1937–2014). Auf der dreiteiligen, von Yvonne Zimmermann herausgegebenen DVD-Serie *Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz: Auftragsfilme 1939–1959* sind ebenfalls einige Kurzfilme von Kurt Früh enthalten.

## 1.2 Terminologie

Der Begriff ‹Gebrauchsfilm› wird in der Schweiz spätestens seit den 1950er Jahren verwendet und bezeichnet Filme, deren Nutzen – sei es für Forschung, Lehre, Werbung oder Aufklärung – im Vordergrund steht und sich somit von anderen filmischen Formen unterscheiden, die primär als künstlerische oder kommerzielle Produkte konzipiert sind (vgl. Zimmermann 2011: 34–35). Gebrauchsfilme haben ihren Zweck erfüllt, wenn ihre Botschaft beim Rezipienten ankommt und dessen Verhalten im Sinne des Auftraggebers beeinflusst. Dabei bedienen sich Gebrauchsfilme aller

Darstellungsmöglichkeiten – seien es Modi des Dokumentar-, Spiel- und Animationsfilms oder deren Mischformen – und können deshalb gemäss Zimmermann als eigene Gattung aufgefasst werden (vgl. Zimmermann 2011: 36–37). Industriefilme stellen eine Unterkategorie dieser Gattung dar. Es handelt sich dabei um Filme, die von einem Wirtschaftsunternehmen in Auftrag gegeben oder hergestellt werden und das Unternehmen selbst, seine Tätigkeit und seine Produkte zum Inhalt nehmen (vgl. Wulff 2012): «Industriefilme sind Gebrauchsfilme der Wirtschaft im Dienst der Wirtschaft» (Zimmermann 2011: 245). Eine Abgrenzung vom Werbefilm kann über die Form und den Zweck vorgenommen werden. Werbefilme sind kurze, ein- bis vierminütige Spots, die zur direkten Absatzförderung von Produkten eingesetzt werden (vgl. Zimmermann 2011: 247–248). Im Unterschied dazu stellen Industriefilme in den meisten Fällen weniger ein einzelnes Produkt in den Vordergrund als die gesamte Bandbreite der Produktionsbereiche, um ein Unternehmen zu repräsentieren (vgl. Hohenberger 2007: 201).

### 1.3 Methode

Die vorliegende Arbeit stützt sich in ihrer Vorgehensweise auf die Methode der bereits erwähnten Studie *Schaufenster Schweiz*. Wie Yvonne Zimmermann darin festhält, bestimmen Funktion und Aufführungsrahmen die Gestaltung von Gebrauchsfilmen, weshalb sich die Forschung in diesem Gebiet stärker auf kontextuelle Faktoren ausrichten müsse und die Autorin die Methode einer «historischen Pragmatik» vorschlägt (vgl. Zimmermann 2011: 17). Im Unterschied zur traditionellen filmhistorischen Forschung müsse eine «Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Ästhetik per se zu einer Ästhetik des Gebrauchs, d.h. zu den Zusammenhängen zwischen Form, Funktion und Verwendung» des Films stattfinden (Zimmermann 2011: 24). Der Fokus auf das Auftragsverhältnis sei umso wichtiger, als die filmhistorische Forschung in der Vergangenheit dazu tendierte, diesen Aspekt nicht in Betracht zu ziehen oder zu marginalisieren, um den Kunst- und Autorencharakter der Filme nicht anzutasten (vgl. Zimmermann 2011: 36). Im Sinne der von Zimmermann vorgeschlagenen Methode widmet sich der erste Teil der vorliegenden Arbeit einer Kontextualisierung. Auch bei der Filmanalyse im zweiten Teil wird immer wieder der Fokus auf den Auftraggeber als bestimmende Instanz für die Produktion, Gestaltung und Verwendung von *Unser Mitbürger Christian Caduff* gerichtet.

## 2 Kontextualisierung

In diesem Kapitel werden kontextuelle Zusammenhänge näher beleuchtet, die als Grundlage für das historische Verständnis von *Unser Mitbürger Christian Caduff* und für die Filmanalyse im nachfolgenden Hauptteil dienen sollen. Zunächst ziehe ich den gesellschaftlichen Kontext der Schweiz in den 1950er Jahren in Betracht. Dann richte ich den Blick auf den Auftraggeber und die Firmengeschichte, um den Versuch einer Rekonstruktion der Auftragsbedingungen zu unternehmen. Schliesslich soll der Film auch filmhistorisch eingebettet werden: einerseits in der Geschichte des Gebrauchsfilms in der Schweiz, andererseits im Werk von Kurt Früh.

### 2.1 Gesellschaftlicher Kontext: Die Schweiz in den 1950er Jahren

Wie der Historiker Jakob Tanner bemerkt, ist die Annahme eines Jahrzehnts als chronologisches Ordnungsschema insofern problematisch, als damit verbundene Assoziationen und Vorstellungen zwar durchaus auf empirischen Beobachtungen beruhen, damit aber auch eine starke Komplexitätsreduktion vorgenommen werde (vgl. Tanner 1994: 20).<sup>2</sup> Im Bewusstsein um diese Vereinfachung erscheint es dennoch interessant, die Grundstimmung der «langen 1950er Jahre» als Folie für *Unser Mitbürger Christian Caduff* zu betrachten, weil sich darin viele Aspekte manifestieren, die für das Verständnis der Auftragsbedingungen, der Realisation und Rezeption des Films hilfreich sind. Die 1950er Jahre werden immer wieder als Periode beschrieben, die von Widersprüchen geprägt war, deren konträre Tendenzen sich aber innerhalb eines Spannungsverhältnisses dennoch als Einheit begreifen lassen (vgl. Kohler 2012: 7–8). Die Grundstimmung war von zwei ambivalenten Motiven bestimmt, einerseits die rückwärtsgewandte Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und andererseits die zukunftsgerichtete Erwartung eines besseren Lebens (vgl. Tanner 1994: 19). Berührungängste mit der zunehmenden Technologisierung kollidierten mit dem gleichzeitigen Glauben an die neuen Möglichkeiten der Konsumwelt; die Angst vor einem potenziellen Atomkrieg kontrastierte mit dem Vertrauen in

<sup>2</sup> Jakob Tanner schlägt deshalb in seiner Untersuchung der Schweiz in den 1950er Jahren vor, das Jahrzehnt auf den Zeitraum zwischen 1948 und 1963 auszudehnen und mit Werner Abelshauer als die «langen 1950er Jahre» zu bezeichnen (vgl. Tanner 1994: 22). Der Philosoph Georg Kohler erweitert diese Spanne gar auf den Zeitraum zwischen 1945 und 1965 und definiert als Eckpunkte dieser Periode das Ende der Kriegswirtschaft auf der einen Seite und die Expo 64 in Lausanne auf der anderen (vgl. Kohler 2012: 8).

die wohlwollende und beschützende Macht der USA (vgl. Kohler 2012: 8). Dieser zerrissene Modernisierungsprozess stand in der Schweiz «im Schatten des Ideologiegebirges der Geistigen Landesverteidigung» (Tanner 1994: 44). Die Geistige Landesverteidigung war eine politisch-kulturelle Bewegung, die in den 1930er Jahren als Reaktion auf die Bedrohung durch den Nationalsozialismus und die Verbreitung faschistischen Gedankenguts durch die neuen Medien Radio und Film entstand (folgende Ausführungen vgl. Jorio 2006 o.S.). Sie bezweckte die Abwehr totalitärer Ideologien und die Stärkung von als schweizerisch deklarierten Werten. 1938 formulierte der Bundesrat eine Botschaft zur Wahrung helvetischer Werte durch die verstärkte Unterstützung der einheimischen Kultur und die Betonung der kulturellen Vielfalt und demokratischen Grundwerte, lieferte für diese Schlagwörter aber keine spezifische Definition. Weil die Bewegung diverse Interessensgemeinschaften über Parteien und Klassen hinweg versammelte, wurde das offen angelegte Konzept mit unterschiedlichen und teilweise widersprüchlichen Inhalten gefüllt. Zum wichtigsten Ausdruck der Geistigen Landesverteidigung wurde die Landesausstellung 1939 in Zürich, wobei Kriegspatriotismus nationale Identifikationsmodelle schaffen sollte, symbolisiert durch Hans Brandenbergers Monumentalstatue *Wehrbereitschaft*.<sup>3</sup> Mit über 10 Millionen Besucherinnen und Besucher war die «Landi 39» die bis dahin erfolgreichste nationale Publikumsveranstaltung. Die Filmbranche war mit einem eigenen Pavillon vertreten, darüber hinaus war der Film als Ausstellungsmittel in fast allen Hallen präsent. Auch Kurt Früh war an der Nationalausstellung beteiligt: Sein Film *Hände wollen Arbeit* (1939) über die freiwillige Arbeit junger Arbeitsloser war gemäss Hervé Dumont die Sensation der Landi (vgl. Dumont 1987: 392). Gemeinsam mit dem sozial engagierten Lyriker Albert Ehrismann inszenierte er ausserdem zur Eröffnung der Landesausstellung am Tag der Arbeit das Festspiel *Der neue Kolumbus*, eine Hymne auf den sozialistischen Fortschritt (vgl. ebd.: 240–241). Nach Ende des Zweiten Weltkriegs trat das Konzept der Geistigen Landesverteidigung vorerst in den Hintergrund, erhielt aber mit dem Ausbruch des Kalten Kriegs erneut Auftrieb und erfuhr eine neue Auslegung als antikommunistische Bewegung. Zunächst war sie noch breit von links bis rechts abgestützt, gegen Ende der 1950er

<sup>3</sup> Mit dem Film *Wehrhafte Schweiz* (Hermann Haller, CH 1939), einer Produktion des Eidgenössischen Militärdepartements für die Landi 39, wurde den Besucherinnen und Besuchern die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit mit der Armee vor Augen geführt, «um sämtliche Bevölkerungsschichten und Altersstufen zu einer «geein-ten» und «wehrbereiten» Nation zusammenzuschliessen» (Dumont 1987: 241–242).



Jahre wurde der geistige und politische Isolationismus jedoch zunehmend von künstlerischen und intellektuellen Kreisen kritisiert (vgl. Jorio 2006 o.S.).<sup>4</sup> Vor dem Hintergrund einer scharfen politisch-moralischen Trennung zwischen Gut und Böse, zwischen dem freiheitlichen Westen und dem totalitären Osten, kam es «zu einer doppelbödigen Koexistenz von *American way of life* und Konsumeuphorie auf der einen, Reduitsyndrom und Igelmentalität auf der anderen Seite» (Tanner 1994: 45). Wirtschaftlich betrachtet waren die 1950er Jahre geprägt von einer Zunahme des Lohnniveaus – wenn auch bei gleichzeitiger Steigerung des durchschnittlichen Preisniveaus – und von der starken Dominanz der Mittelschicht in den Kaufkraftklassen, also Familien «ohne wirkliche finanzielle Schwierigkeiten, die sich von Zeit zu Zeit auch etwas «Überflüssiges» leisten» konnten (ebd.: 29). Die Demokratisierungsprozesse beschränkten sich nicht auf die Politik, sondern fanden auch in wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht statt, wodurch viele Produkte zum ersten Mal in die Reichweite eines durchschnittlichen Familienbudgets kamen (folgende Ausführungen vgl. ebd.: 32–36). Bezeichnend dafür waren die Massenmotorisierung und die Ausstattung von Haushalten mit dauerhaften Konsumgütern. Im Bereich der Massenmedien war das Radio schon zu Beginn der 1950er Jahre stark verbreitet, während das Fernsehen seinen Durchbruch erst gegen Ende des Jahrzehnts erfuhr. Sowohl im Alltagsleben als auch in der Industrieproduktion zeigte sich eine Tendenz zur Verwissenschaftlichung und Rationalisierung (folgende Ausführungen vgl. ebd.: 23–25). Die Zunahme des Sozialprodukts in der Nachkriegszeit basierte in allen westlich-kapitalistischen Industriegesellschaften vorwiegend auf Beiträgen der Forschung und Entwicklung sowie auf arbeitsorganisatorischen Innovationen. Gleichzeitig wurde der Weg vorbereitet für folgenschwere wissenschaftliche Durchbrüche in der Kybernetik, Computer- und Atomtechnik sowie Genetik. «Das «Atom» und mit ihm die Verheissung eines neuen Zeitalters jenseits von Krisen, Knappheit und Krankheit beflügelte die kollektiven Phantasien und fungierte als Kristallisationskern für einen neuen gesellschaftsübergreifenden Fortschrittsglauben im Zeichen ewigen Überflusses», auch wenn «diese Technik, nicht nur in der Schweiz, zutiefst ambivalent blieb» (ebd.: 41). Anlässlich der Pressekonferenz zur hundertjährigen Feier der

<sup>4</sup> Ihren letzten Ausdruck fand die Geistige Landesverteidigung ein Vierteljahrhundert nach der Landi 39 bei der Expo 64 in Lausanne: Im Militärpavillon repräsentierte ein Betonigel die Kampfkraft und Entschlossenheit einer «wehrhaften Schweiz» (vgl. Kohler 2012: 10).

ETH Zürich 1955 wurde mit Blick auf den internationalen Wettbewerb in Wissenschaft und Technik, den die Schweiz erfolgreich bestehen müsse, auf die Bedeutung der Forschung hingewiesen. Der damalige Bundespräsident Max Petitpierre führte in seiner Rede aus, dass das moderne Leben von wissenschaftlichen Entdeckungen und der Technik beherrscht werde, und setzte den Erfolg von Staat und Gesellschaft in ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis dazu (vgl. ebd.: 42).

## **2.2 Filmhistorischer Kontext: Auftragsfilme in der Schweiz und im Werk von Kurt Früh**

Die Produktion, der Vertrieb und die Aufführung von Dokumentarfilmen zur Tourismus- und Wirtschaftsförderung etablierte sich in der Schweiz im Rahmen der Landesausstellung in Bern 1914 (folgende Ausführungen vgl. Jaques/Zimmermann 2011: 85–107). Im Dezember 1922 fand in Zürich eine Konferenz zur Frage statt, wie der Film im Interesse der Volkswirtschaft bessere Verwendung finden könnte. Dabei wurden erste Anstösse zur Gründung einer «Werbefilmzentrale» gegeben, die 1927 mit der Etablierung der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung (OSEC) aufgegriffen wurden. Diese war unter anderem mit der Koordination und Bereitstellung von Informations- und Werbemitteln für die Schweizer Industrie beauftragt, wobei neben Druckmedien der Film eine zentrale Rolle einnahm. Zur Wirtschaftsförderung wurde auf die Wirkungsmacht bewegter Bilder sowie auf die Begeisterungswelle für das Kino gesetzt. Der Fokus lag auf dokumentarischen Kurzfilmen, um die Werbebotschaft mit einem Informationsgehalt zu verbinden – nicht zuletzt auch um in das sogenannte «Beiprogramm» der Kinos aufgenommen zu werden, das bis Mitte der 1970er Jahre nach Werbung und Wochenschau jeweils einen Kurzfilm vor dem eigentlichen Spielfilm zeigte. Die Verwertung erfolgte aber auch über nicht-kommerzielle Distributionskanäle für Messen und Ausstellungen. Die aktivste einheimische Produktionsfirma für Reklame- und Industriefilme war zunächst die 1924 von Lazar Wechsler (1894–1981) gegründete Praesens-Film mit Sitz in Zürich (folgende Ausführungen vgl. Bochsler/Derungs 1998: 48–50). Aufgrund der steigenden Nachfrage erfolgte ein rascher Ausbau des Unternehmens, das auf dem Schweizer Markt bald eine Monopolstellung erlangte. Ab 1933 konnte die Firma auch Tonfilme produzieren und erreichte damit eine Unabhängigkeit vom Ausland, wo die Filme bis anhin vertont worden waren. Der Zeitpunkt war politisch gesehen ideal, um sich auf die einheimische Produktion zu berufen.

Der Werbefilm spielte eine bedeutende Rolle für die technische, formale, personelle und finanzielle Entwicklung der Schweizer Filmindustrie, nicht nur weil zahlreiche Techniker und Darsteller hier ihre ersten Erfahrungen sammeln konnten, sondern auch weil die Werbefilmproduktion die Realisierung anderer Projekte wie Spielfilme ermöglichte (folgende Ausführungen vgl. ebd.: 51–52). Kurt Früh trat 1936 eine Stelle bei der Central-Film an. Die Produktionsfirma war ein Jahr zuvor als Abspaltung von der Praesens-Film hervorgetreten, während sich Letztere vermehrt dem Spielfilm zuwendete. Unter der Leitung von Charles Ruedi und Paul Meyer produzierte die Central-Film fortan jährlich gegen fünfzig Werbefilme, deren Länge neu auf vier Minuten begrenzt war.

Gemäss Josef Roos bot die Anstellung bei der Central-Film Kurt Früh die Möglichkeit, das Handwerk dieses in der Schweiz noch nicht so populären Mediums zu erlernen; ausserdem sei die zeitweilige Zusammenarbeit mit dem Maler und Filmemacher Hans Richter (1888–1976) im Rahmen dieser Tätigkeit prägend für seine künstlerische Entwicklung gewesen (vgl. Roos 1994: 25). Damit bildet die Aufgabe als Drehbuchautor und Regisseur von Auftragsfilmen eine wichtige Station im filmischen Schaffen von Kurt Früh, die bislang jedoch kaum Anerkennung gefunden hat. Neben den weiter oben angeführten allgemeinen Desideraten in der Forschung zum Gebrauchsfilm spielt wohl eine Rolle, dass eine vollständige Filmografie der Werbe- und Industriefilme von Kurt Früh noch aussteht,<sup>5</sup> und viele dieser Filme unzugänglich oder verschollen sind (vgl. *Delikatessen* 2004). Der Regisseur selbst misst diesem Aspekt in seiner Autobiografie ebenfalls keine grosse Bedeutung bei, was sich unter zwei Gesichtspunkten erklären lässt.

Einerseits mag die Marginalisierung seiner Auftragsfilme damit zusammenhängen, dass ihm Spielfilme offenbar wichtiger waren. In seiner Autobiografie endet der erste Teil, der nach Stationen in seinem Privatleben gegliedert ist, mit dem Satz: «[M]ein Traum, für den Spielfilm zu arbeiten, ging in Erfüllung: ich wurde Regieassistent bei Lindtberg» (Früh 1975: 107). Danach beginnt der zweite Teil, der unter dem Titel «Meine Filme» entlang seines filmischen Werks ab 1949 aufgebaut ist

<sup>5</sup> Sowohl in der Filmografie im Anhang der Dissertation von Josef Roos (1994: 472–477) als auch in den online zugänglichen Datenbanken von Felix Aeppli ([www.aeppli.ch/Film/Abf/X\\_Re\\_Frueh\\_1.html](http://www.aeppli.ch/Film/Abf/X_Re_Frueh_1.html), Zugriff am 24.4.2014) oder Reto Kromer ([www.reto.ch/cgi-bin/filmo.pl](http://www.reto.ch/cgi-bin/filmo.pl), Zugriff am 24.4.2014) fehlen einige (jeweils andere) Auftragsfilme von Kurt Früh.

und die zuvor erstellten kurzen Werbe- und Dokumentarfilme auf diese Weise implizit ausklammert. Dabei drehte Kurt Früh bereits Ende der 1930er Jahre durchaus beachtete Auftragsfilme. Die OSEC-Produktion *Hände und Maschinen/Hommes et machines* (1938), die er gemeinsam mit Werner Dressler realisierte, beschreibt Yvonne Zimmermann als einen «stilistisch ambitionierten» Industriefilm, in dem «inhaltliche und formale Innovation» zusammenkommen (Zimmermann 2011: 82–83). Die zeitgenössische Presse war ebenfalls voller Anerkennung und lobte die sowohl «bildästhetisch als auch technisch-instruktiv packenden Aufnahmen» (*Neue Zürcher Zeitung*, 19. Juni 1938, zit. n. Zimmermann 2011: 354–355). Auch der bereits erwähnte Kurzfilm *Hände wollen Arbeit* im Auftrag der Schweizerischen Zentralstelle für freiwilligen Arbeitsdienst, der an der Landesausstellung in Zürich 1939 vorgeführt wurde, fand in der Presse positive Resonanz: «Im ganzen genommen hat man hier einen Film von sympathischer menschlicher Haltung vor sich, und einen Werbefilm, der uns vor dem schulmeisterlich-dozierenden Ton bewahrt und just durch diese Selbstbescheidung und Dämpfung der Werbeabsicht für die Errichtung des Arbeitsdienstes besonders eindringlich und haltend wirkt» (*Neue Zürcher Zeitung*, 30. April 1939, zit. n. Roos 1994: 25).

Wenn auch ein Auftragsfilm wie *Hände wollen Arbeit* durchaus eine gemeinnützige Komponente beinhaltet, so war dies bei weitem nicht bei allen Aufträgen der Fall, die Kurt Früh erhielt. Der Regisseur drehte zahlreiche Kurzfilme sowohl für öffentliche als auch für private Auftraggeber, darunter für Swissair (*Der schönste Tag meines Lebens*, 1939), für den Bund anlässlich der «Aktion des guten Willens» (*Miteneinander gehts besser*, 1949), für die Schweizerischen Bundesbahnen (*Ein Lied vom Reisen*, 1952) oder für das Waschmittel Radion im Auftrag der Sunlight AG (*Landarzt Dr. Hilfiker heiratet*, 1954).

Der zweite Grund für die weitgehende Ausklammerung der Auftragsfilme aus seiner Autobiografie mag dem Umstand geschuldet sein, dass er darin eine Unvereinbarkeit mit seiner politischen Einstellung sah. Als linksorientierter Filmmacher fiel es Kurt Früh schwer, sich mit dieser Tätigkeit zu identifizieren, die er als reine Einnahmequelle betrachtete und für die er in seinen Augen seine sozialistischen Ideale verdrängte (vgl. Früh 1975: 96–97). So schreibt er retrospektiv über seine Bedenken vor dem Einstellungsgespräch bei der Central-Film: «Für mich hatte Werbung bisher den Beigeschmack von etwas leicht Verruchtem und galt mir als die geldkon-

sumierende rechte Hand des Kapitalismus, die die Werbetrommel für den Ausbeuter rührte und lautstark Alibis für all die Wunden lieferte, die die Unterdrückterklasse schlug» (ebd.: 91). Zu den einzigen Auftragsfilmen, die Kurt Früh in seiner Autobiografie länger bespricht, gehören entsprechend diejenigen mit einer gemeinnützigen Botschaft. So beschreibt er etwa die Arbeit an *Ein Weg bleibt offen!* (1944), einem Kurzfilm im Auftrag des Internationalen Komitees des Roten Kreuzes, für den er gemeinsam mit Adolf Forter das Drehbuch schrieb und Regie führte (vgl. ebd.: 100–101).<sup>6</sup> Ebenfalls ausführlicher beschreibt er die Zusammenarbeit mit dem sozial engagierten Unternehmer und Politiker Gottlieb Duttweiler (1888–1962) und dessen «Landesring der Unabhängigen» am Kurzfilm *Der Prozess der Zwanzigtausend* (1954), der sich für die Wiedergutmachung Schweizer Kriegsgeschädigter in Ostdeutschland einsetzte (vgl. ebd.: 167–168).

## 2.3 Auftragskontext

Weder in der Autobiografie von Kurt Früh noch in der einschlägigen Literatur finden sich Hintergrundinformationen zum Auftragskontext von *Unser Mitbürger Christian Caduff*. Der Blick auf die Firmengeschichte des Auftraggebers Hovag sowie die Untersuchung von Quellenmaterial erlauben jedoch einige Rückschlüsse, die im Folgenden zusammengefasst werden.

### 2.3.1 Die Emser Vorlage

Nebst der zuvor besprochenen kulturpolitischen Bewegung der Geistigen Landesverteidigung gilt es für die Untersuchung des Auftragskontexts auch die wirtschaftliche Landesversorgung während des Zweiten Weltkriegs genauer zu betrachten, da die Gründung der Hovag eng damit verbunden war (folgende Ausführungen vgl. Bellwald-Roten/Jorio 2013).<sup>7</sup> Nachdem die Kriegswirtschaft in der Schweiz während des Ersten Weltkriegs improvisiert aufgebaut werden musste und das Land ins

<sup>6</sup> 1945 drehte Kurt Früh erneut einen Film im Auftrag des IKRK unter dem Titel *Kriegsgefangen* (vgl. Dumont 1987: 392).

<sup>7</sup> «In der Schweiz wurden für die Kriegswirtschaft auch die Bezeichnungen wirtschaftliche Mobilmachung, wirtschaftliche Kriegsvorsorge, wirtschaftliche Landesverteidigung oder Wehrwirtschaft verwendet. Nach 1945 blieben kriegswirtschaftliche Überlegungen präsent; da sie sich aber zunehmend auf wirtschaftliche und politische Krisen bezogen, etablierte sich der Begriff der wirtschaftlichen Landesversorgung und verdrängte den Bezug zum Krieg» (Bellwald-Roten/Jorio 2013).

Chaos stürzte, gelang es dem Bund durch die Schaffung neuer Ämter und die Erlassung eines neuen Bundesgesetzes Ende der 1930er Jahre, die staatliche Sicherstellung der Versorgung mit lebenswichtigen Gütern und Dienstleistungen im Zweiten Weltkrieg einigermassen zu gewährleisten. Das Kriegs-, Industrie- und Arbeitsamt leitete die Versorgung der Rohstoffe, unterhielt die industrielle Produktion und befasste sich mit dem Einsatz von Arbeitskräften. Ab Dezember 1938 ordnete der Bundesrat die Einrichtung zusätzlicher Vorräte an lebenswichtigen Gütern an. Importeure wurden aufgefordert, Pflichtlager anzulegen und erhielten dafür preiswerte Kredite dank einer Garantie der Nationalbank.

Auch die Hovag entstand im Zusammenhang der wirtschaftlichen Landesversorgung mit staatlicher Unterstützung: Aufgrund der Benzinverknappung nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs leistete der Bund Hilfe beim Bau der Produktionsanlage für die Hovag in Domat/Ems (folgende Ausführungen vgl. Strehle/Wildberger 1979: 14–15).

Das Unternehmen war 1936 in Zürich durch den Chemiker Werner Oswald gegründet worden, der das Patent für die Alkoholgewinnung aus Holzabfällen besass. 1942 begann die Produktion des sogenannten «Emser Wassers», das aus einheimischen Holzabfällen durch die Verzuckerung der Zellstoffe im Holz und anschliessender Vergärung hergestellt und als Treibstoffersatz verwendet wurde. Der Standort Graubünden, der zum Nachteil hatte, kein Industriekanton zu sein, peripher zu liegen und über eine geringe Siedlungsdichte zu verfügen, brachte dafür Ersparnisse bei den Kosten für Boden, Elektrizität und Arbeitskräfte ein. Der Kanton selbst war am Aufbau des Werks besonders interessiert, weil dieses Arbeitsplätze schaffen und der Entvölkerung der Berggebiete entgegenwirken konnte, während sich die Genossenschaft bündnerischer Holzproduzenten davon eine Lösung der Absatzkrise für Brennholz versprach. Der Bund leistete Hilfe, weil er während des Kriegs Bedarf am teuren aber sicheren Treibstoffersatz hatte. In einem Vertrag sicherte er der Hovag 1,8 Millionen Franken für den Bau des Werkes und 2,4 Millionen aus dem Budget für Arbeitsbeschaffung zu. Ausserdem garantierte der Bund die Abnahme von insgesamt 98'200 Tonnen Treibstoff zum Preis der Gestehungskosten bis 1955. Nach Kriegsende konnte wieder erheblich günstigerer Treibstoff aus dem Ausland importiert werden. Bereits 1953 hatte der Bund die vertraglich festgelegte Übernahmepflicht erfüllt, was zu einer Übergangsordnung für die Jahre 1954 und

1955 führte. So wurde der Verbrauch des Emser Treibstoffs künstlich bis zum Ende der Abschreibungsperiode verlängert.

Vor diesem Hintergrund wurde das Problem des ‹Emser Wassers› zum nationalen Streitfall (folgende Ausführungen vgl. Lüönd 2011: 25–26). Die Automobilverbände standen dem Beimischungszwang des überteuerten ‹Sprints› kritisch gegenüber, während die chemische Industrie und deren Standortkantone ihre Interessen gefährdet sahen, wenn ein Unternehmen staatlich subventioniert wurde, das auf längere Sicht zum Konkurrenten werden konnte – denn inzwischen hatte die Hovag ihre Produkte und Unternehmensstruktur diversifiziert und stellte nebst dem Treibstoff auch Kunstfasern und Dünger her. Am 15. Juli 1955 veröffentlichte der Bundesrat die sogenannte ‹Emser Vorlage›: Sie beantragte die Verlängerung der Abnahmeverpflichtung mit degressiven Mengen bis 1960 und einen Nettozuschuss von 28 Millionen Franken. National- und Ständerat stimmten der Vorlage zu, aber der Schweizerische Handels- und Industrieverein ergriff gemeinsam mit verschiedenen Unternehmervereinigungen das Referendum.

Es folgte ein medial stark präsen- ter und emotional geführter Abstimmungskampf. Zu den Argumenten für die Emser Vorlage gehörten die Wahrung kriegswirtschaftlicher Interessen und die Weiterführung der inländischen Treibstoffherzeugung auch in Friedenszeiten mit Blick auf den Kalten Krieg, die regionalwirtschaftliche Arbeitsbeschaffung im Bergkanton Graubünden und die gesamtschweizerischen Absatzmöglichkeiten für die Waldwirtschaft und Maschinenindustrie. Auf dem Abstimmungsplakat der Befürworter sieht man entsprechend das Bild eines arbeitenden Mannes mit seiner Familie am Esstisch im Hintergrund, begleitet vom Ausspruch «Zum Schutze des Bündner Arbeiters und seiner Familie. Für den Bergkanton Graubünden und den Schweizer Wald» (Abb. 1). In einem vierseitigen Flugblatt mit dem Titel *Die Wahrheit über Ems* fasste das ‹Schweizerische Aktionskomitee gegen die Emser Vorlage› die Kontra-Argumente zusammen (folgende Ausführungen vgl. Schweizerisches Aktionskomitee 1956). Das Komitee kritisierte den Aufbau einer privaten Finanzkraft auf Bundeskosten, die ungenügende Kontrolle der öffentlichen Mittel und die undurchsichtige Unternehmensstruktur. Graubünden könne besser geholfen werden, beispielsweise durch eine Bundeshilfe an die Rhätischen Bahnen zur Tarifierabsetzung oder durch den Ausbau der Wasserkräfte. Die Hovag stelle sich in der Abstimmungskampagne als notwendiger Betrieb für den armen Bergkanton dar, aber der Grossteil der bündnerischen Talschaften erfahre keinen Nutzen von den

Werken, da die einträglichsten Tochtergesellschaften ihr Steuerdomizil nicht im Kanton Graubünden hätten. Für die Waldwirtschaft gäbe es andere Absatzmöglichkeiten. Die Emser Vorlage schaffe die Voraussetzung für die Weiterführung einer unwirtschaftlichen und überholten Spritherstellungsweise. Das Plakat der Abstimmungsgegner zeigt in diesem Sinne als Metapher für die Herstellung von «Emser Wasser» eine kaputte, notdürftig geflickte Wassermühle – die Hovag –, deren mit Schweizer Kreuz versehene Versorgungsquelle – der Bund – Geld in die schwarze Leere fließen lässt (Abb. 2). Am 13. Mai 1956 wurde die Emser Vorlage abgelehnt und die subventionierte Abnahme von Alkohol als Treibstoffersatz nicht weitergeführt.

Die Hovag erholte sich erstaunlich rasch: Über Tochtergesellschaften expandierte sie in verschiedene Bereiche weiter und erhöhte wieder ihre Belegschaft. Die Unternehmensleitung sprach von einer «erfreulichen Geschäftsentwicklung», nachdem sie die Unterstützung durch den Bund in der Abstimmungskampagne als Existenzgrundlage dargestellt hatte (Strehle/Wildberger 1979: 15).

Im Kontext der Abstimmungskampagne entstand wohl *Unser Mitbürger Christian Caduff*. Die Hovag hatte sich bis zur Debatte um die Emser Vorlage in ihrer Kommunikation eher zurückhaltend verhalten und wurde gerade für die Intransparenz der Unternehmensführung häufig kritisiert. Die Emser Werke galten als mysteriöser, von der Gesellschaft abgekapselter Ort, in dessen Laboratorien hinter verschlossenen Türen technische Geheimnisse ausgeklügelt wurden. Das Interesse der Presse und Öffentlichkeit an der Frage nach der Weiterführung der Bundessubvention war jedoch gross und führte zu erhitzten Debatten in den Tageszeitungen. Im Frühling 1955 nahm die Geschäftsleitung der Hovag in der *Neuen Zürcher Zeitung* Stellung zu einem veröffentlichten Leserbrief und kündete einen Kurswechsel an:

Wohl noch nie ist über ein Unternehmen so viel Irreführendes und Unzutreffendes gesagt und geschrieben worden wie über Ems, woran man allerdings in Ems nicht ganz unschuldig ist, hat man sich doch bisher alle Unfreundlichkeiten und Unsachlichkeiten gefallen lassen, ohne sich zu wehren. [...] Es wird Ems nichts anderes übrig bleiben, als sich künftig etwas mehr mit all diesen Angriffen zu befassen (Blass 1955).



Im Vorfeld der Abstimmung musste die Hovag entsprechend notgedrungen vermehrt Öffentlichkeitsarbeit betreiben.<sup>8</sup> Bereits 1953 hatte das Unternehmen erste Anstrengungen in diese Richtung unternommen. So stellt ein Journalist in der Tageszeitung *Die Tat* fest: «Zum erstenmal seit langen Jahren hatte die Presse am 20. August Gelegenheit, sich in einer Betriebsbesichtigung eine Vorstellung vom Betrieb der Holzverzuckerungs-AG in Ems zu machen» (N.N. 1953). Auch die *Neue Zürcher Zeitung* verweist in einem Bericht über eine Pressekonferenz des Kantons Graubünden zur Lage der Hovag im November 1953 gleich zweimal auf das Angebot einer Werkbesichtigung für die Presse hin (vgl. Bieri 1953). Die gleiche Zeitung monierte trotzdem noch eine Woche vor der Abstimmung: «Eine offensichtlich bewusst geschaffene Geheimsphäre gehört mit zum unerfreulichen System der Hovag, und es kann der Emser Vorlage, die am nächsten Wochenende zur eidgenössischen Volksabstimmung gelangt, der Vorwurf nicht erspart bleiben, dass sie nicht genügend Licht in das geheimnisvolle geschäftliche Dunkel des Emser Konzerns wirft» (E. Hg. 1956).

### 2.3.2 Produktion und Verwertung von *Unser Mitbürger Christian Caduff*

Vor diesem Hintergrund muss die Produktion des Auftragsfilms *Unser Mitbürger Christian Caduff* betrachtet werden. Die frühen «Industriebilder», die in den Kinetographentheatern um 1900 gezeigt wurden, hatten einen ähnlichen Status wie die «Reisebilder»: «Sie führten das Publikum an Orte und zeigten ihm Prozesse, die nicht allgemein zugänglich waren» (Zimmermann 2011: 271). Einen ähnlichen «Attraktionswert» besitzt auch *Unser Mitbürger Christian Caduff*. Der Film diente als Ersatz für eine Werkbesichtigung und stellte eine mediale Verbindung zwischen dem Unternehmen und der Bevölkerung her. Industriefilme ermöglichen es, anstelle der abstrakten Zahlen und Fakten aus den Geschäftsberichten konkrete Bilder treten zu lassen (vgl. Noppeney 2007: 80). Mit *Unser Mitbürger Christian Caduff* konnte die Hovag durch die filmische Inszenierung ein greifbares Bild des Unternehmens produzieren, ihre Produkte präsentieren, Herstellungsprozesse vermitteln sowie das Fabrikgelände samt Produktionsanlagen zeigen. Über die Verwertung des Films gibt

<sup>8</sup> Nach der Wahlniederlage fuhr die Hovag ihre Öffentlichkeits- und Pressearbeit wieder drastisch herunter, das Unternehmen hielt vorläufig keine Bilanzpressekonferenzen mehr ab und lieferte nur knapp gehaltene Geschäftsberichte (vgl. Strehle/Wildberger 1979: 15).

eine Quelle Aufschluss: Auf dem bereits erwähnten Flugblatt des «Schweizerischen Aktionskomitees gegen die Emser Vorlage» verweist ein Informationskasten mit dem Titel *Der Emser Film lügt* auf einen «Propagandafilm» der Hovag.<sup>9</sup> Weder Titel noch Filmemacher werden genannt, aber die zeitliche und inhaltliche Übereinstimmung erlaubt den Rückschluss, dass es sich um den Film von Kurt Früh handelt.

In den 1950er Jahren bedeutete die Herstellung von Gebrauchsfilm einen hohen Kosten- und Zeitaufwand, weshalb Unternehmen nur dann Filme in Auftrag gaben, wenn der Bedarf an medialer Steuerung gross war und sich der Aufwand für Produktion und Vertrieb lohnte (vgl. Zimmermann 2011: 64), wie in diesem Fall der bevorstehenden Abstimmung über die Weiterführung der Bundessubvention. Es ist kaum anzunehmen, dass die Hovag zur gleichen Zeit mehrere Filme in Auftrag gab. Ausserdem verweist die Quelle auf die Thematisierung der Herstellung von «Schwerem Wasser» im Film. Tatsächlich erläutert die Sprecherstimme in *Unser Mitbürger Christian Caduff* während einer Kamerafahrt entlang von Elektrolyseuren: «Hier wird schweres Wasser gewonnen, das in der Atomwissenschaft von grundlegender Bedeutung ist» (8'13–8'19). Gemäss Flugblatt handelt es sich dabei um eine irreführende Information, da die entsprechende Anlage erst im Aufbau begriffen war: «Das alles hindert aber die Befürworter der Emser Vorlage nicht, einen Propagandafilm in allen Teilen des Landes vorzuführen, in dem der Sprecher vollkommen unmotiviert und im Gegensatz zu den tatsächlichen Verhältnissen ausführt: «Hier wird auch schweres Wasser hergestellt». Alle Kinobesucher seien vor dieser Lüge nachdrücklich gewarnt!» (Schweizerisches Aktionskomitee 1956). Offenbar wurde *Unser Mitbürger Christian Caduff* also im Beiprogramm der Kinos in der ganzen Schweiz gezeigt, wobei zu klären bliebe, ob es auch eine französisch- und italienischsprachige Fassung gab, oder ob der Film nur in der Deutschschweiz vorgeführt wurde. Jedenfalls verweist auch ein Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine Woche vor der Abstimmung auf den Film und nimmt diesen selbst als weiteren Anlass zur Kritik: «Man sieht die ausgedehnten und kostspieligen Werke im Propagandafilm der Hovag (der aus dem Treibstoff- und Spritüberpreis finanziert worden ist)» (Geyer 1956).

<sup>9</sup> Der historische Terminus «Propaganda» ist nicht gleichzusetzen mit der heutigen Verwendung zur Bezeichnung einer systematischen Verbreitung politischer Ideologien, sondern wurde in der Schweiz bis weit in die 1950er Jahre wertneutral als Synonym für Werbung verwendet (vgl. Zimmermann 2011: 30).

### 3 Filmanalyse

Auf der Grundlage der vorangehenden Kontextualisierung soll nun der 13-minütige, schwarzweisse Industriefilm *Unser Mitbürger Christian Caduff* analysiert werden. Gemäss Hans Jürgen Wulff lassen sich vier Typen von Industriefilmen charakterisieren, die aus den kommunikativen Bedürfnissen und Interessen der auftraggebenden Unternehmen resultieren: «Repräsentationsfilme» leisten eine Gesamtschau über einen Betrieb und richten sich an ein breites, externes Publikum; «Vertreterfilme» vermitteln die Funktionsweise von Produkten und richten sich an potenzielle Kunden, also an ein spezialisiertes Publikum; «Lehr- und Ausbildungsfilm» dienen der Schulung von Mitarbeitenden und somit der betriebsinternen Kommunikation; «Messe- und Ausstellungsfilm» illustrieren schliesslich für die Besucher Details über Produkte sowie deren Herstellung (vgl. Wulff 2012). Yvonne Zimmermann fügt diesen Typen weitere hinzu: «Fabrikationsfilme» zeigen die industrielle Herstellung vom Rohstoff zum fertigen Produkt; «Forschungsfilm» dienen der Wissensproduktion bei wissenschaftlichen Experimenten; «Aktualitäten» halten einen wichtigen Moment in der Unternehmensgeschichte fest (vgl. Zimmermann 2011: 246–247). Einen etwas anderen Ansatz zur Kategorisierung von Industriefilmen verfolgen Hediger und Vonderau, indem sie drei Funktionsbereiche identifizieren: Die Herstellung und Bereitstellung eines institutionellen Gedächtnisses («record»), die Förderung der Kooperationsbereitschaft von Mitarbeitenden und Geschäftspartnern («rhetoric») und die Optimierung von Arbeitsabläufen («rationalization») (vgl. Hediger/Vonderau 2007: 26). Der Film *Unser Mitbürger Christian Caduff* verbindet Elemente der Repräsentationsfilme, indem er einen Gesamtüberblick über die Tätigkeit der Hovag bietet, der Fabrikationsfilme, indem er den Prozess der Holzverzuckerung sowie der Kunstfaserherstellung vom Rohstoff bis zur Produktanwendung darstellt, und der Aktualitäten, indem er im Rahmen der Abstimmungskampagne zur Emser Vorlage entstand. Seine Funktion kann den Kategorien «record» und «rhetoric» zugerechnet werden: Der Auftragsfilm für die Hovag soll einerseits zentrale Momente der Unternehmensgeschichte festhalten und einen Rückblick auf die Entstehung des Werks vor dem Hintergrund von Krieg und Treibstoffmangel werfen, andererseits soll er mit Blick auf die bevorstehende Abstimmung der Gemeinschaftsbildung dienen. Nebst der

breiten Öffentlichkeit richtete er sich nicht zuletzt auch an die Arbeitnehmer als wichtigem Sprachrohr nach aussen.<sup>10</sup>

Mit welchen Mitteln liess sich die Hovag kurz vor der Abstimmung von Kurt Früh ins Bild setzen, um ihre Entwürfe für die Gegenwart und Zukunft zu veranschaulichen? Welche Erzählstrategien, Metaphern und Symbole kommen zum Einsatz? Welche Anschlüsse an soziale Realitäten liefert der Film? Die Geringschätzung der traditionellen Filmgeschichtsschreibung für Industriefilme, die im Dienst des Auftraggebers standen und sich damit wesentlich vom Autorenfilm unterschieden, bedeutet nicht, dass diese frei von Experimenten seien und man sie nicht auf ihre ästhetische Qualität untersuchen könne, wie Anja Casser und Beate Hentschel bemerken (vgl. Hentschel/Casser 2007: 8).

Die 1950er Jahre werden immer wieder als widersprüchliche Zeit beschrieben, die – wie bereits angemerkt – gleichzeitig von einem Rückzug in das traute Heim und der Begeisterung für die zunehmende Modernisierung, von der Angst vor der Atombombe und der Aussicht auf bessere Lebensbedingungen nach dem Krieg geprägt sind. In diesem Sinne stellt auch Irmbert Schenk in einem Essay zum Kino der Nachkriegszeit in Deutschland eine Bestimmung von Ambivalenz als Motto voran (vgl. Schenk 2008: 146–147). Ähnlich diesem Ansatz möchte ich bei meiner Analyse von *Unser Mitbürger Christian Caduff* ein besonderes Augenmerk auf den Begriff der Ambivalenz legen und die Analyse entlang von fünf Gegensatzpaaren gliedern. Im ersten Teil gehe ich der Frage nach, wie der Film zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Tradition und Modernisierung vermittelt. Im zweiten Teil betrachte ich das Verhältnis von Innen und Aussen und untersuche, inwiefern sich die Hovag in eine lokale, regionale und nationale Gemeinschaft einzuschreiben sowie zu deren Konstruktion über eine Abgrenzung zur Aussenwelt beizutragen sucht. Der dritte und vierte Teil der Analyse widmen sich der Frage, wie das Verhältnis von Natur und Industrie beziehungsweise Mensch und Maschine ausgehandelt wird. Im fünften Teil schliesslich soll untersucht werden, inwiefern sich der Film zwischen Belehrung und Unterhaltung positioniert, um seine Botschaft zu vermitteln.

<sup>10</sup> Wie Yvonne Zimmermann bemerkt, richteten sich gesamthaft betrachtet nur wenige Industriefilme ausdrücklich und ausschliesslich an ein betriebsinternes Publikum. Die Belegschaft bildete dennoch eine wichtige Zielgruppe, da alle Filme, die für ein externes Publikum bestimmt waren, auch eine interne Verwertung erfuhren (vgl. Zimmermann 2011: 327).

### 3.1 Tradition/Innovation

Das gängige Vorurteil gegenüber dem Kino der 1950er Jahre lautet, dass es «ästhetisch minderwertig, ideologisch reaktionär [und] psychologisch regredient» sei (Schenk 2008: 146). Doch kann es wirklich sein, dass das Filmschaffen in einer von Umbrüchen geprägten Zeit bloss rückwärtsgewandt war? Für Deutschland stellt Imbert Schenk einen entscheidenden Modernisierungsschub in Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft ab Mitte der 1950er Jahre fest (folgende Ausführungen vgl. ebd.: 147–148). Übertragen auf das Kino dieser Zeit könne man eine Zäsur um 1955/56 setzen: davor die Periode des Wiederaufbaus, geprägt von Repression und Erstarrung, und danach die Zeit der Liberalisierung und Entwicklungsdynamik – doch diese Einteilung hält Schenk für zu vereinfachend, denn die Modernisierung sei nicht als harmonischer Prozess zu verstehen, sondern als fortwährende, widersprüchliche Bewegung zwischen alt und neu. Da *Unser Mitbürger Christian Caduff* 1955 entstand, also genau in der von Schenk beobachteten Scharnierzeit, erscheint es sinnvoll, in diesem ersten Teil der Analyse zu untersuchen, inwiefern Aspekte der Rückwärtsgewandtheit und Modernisierung darin eine Rolle spielen, miteinander in Konflikt treten oder sich gegenseitig ergänzen.

Im Rahmen der Abstimmungskampagne hat *Unser Mitbürger Christian Caduff* eine wichtige Funktion zu erfüllen. Der Film muss die Argumente der Befürworter der Emser Vorlage darlegen, muss dem Publikum also nahebringen, weshalb die Hovag weiterhin durch den Bund finanziell unterstützt werden soll. Eine Strategie bildet dabei die Vorher-Nachher-Argumentation, mit der sich der Betrieb als Retter der zuvor von Armut und Arbeitslosigkeit geplagten Graubündner Bevölkerung positionieren kann. «Heute ist [Caduff] ein wichtiges Glied des grossen Betriebs. Wer hätte das gedacht zu einer Zeit, da die nackte Not sein steter Begleiter war?», fragt die Sprecherstimme, während Caduff bei der Arbeit an einer Schalttafel in der Hovag zu sehen ist (2'01–2'09). Es folgt eine Rückblende auf die Zeit vor dem Krieg und damit auch vor der Gründung der Emser Werke, als Caduff noch als Holzfäller arbeitete. Im starken Kontrast zur eben gezeigten, geradezu bequem wirkenden Beschäftigung in der Fabrik (Abb. 3), steht die ehemalige körperliche Anstrengung im Wald (Abb. 4). In der Voice-over hört man die Stimme von Caduff, die sich ferner daran erinnert, dass der kleine Tageslohn für die Arbeit als Holzfäller nicht ausreichte und wie ihn die Unsicherheit plagte, kein geregeltes Einkommen zur Ernährung seiner Familie zu haben. Während man ihn mit anderen Männern «stempeln» gehen sieht,

schildert er die Sorgen der Arbeitslosigkeit und die Frustration, Unterstützung holen zu müssen, obwohl er eigentlich arbeiten könnte und wollte. Mit dieser nebensächlichen Bemerkung wird der Zuschauer wohlgermt daran gemahnt, dass der Bund sich unvermeidlicherweise um das Problem der Arbeitsbeschaffung im Bergkanton kümmern müsse. Die implizite Botschaft lautet, dass das staatliche Geld statt in Arbeitslosenhilfe besser in der Hovag investiert sei, die den Menschen eine Beschäftigung und damit nicht zuletzt eine gesellschaftliche Integration biete. Unterlegt ist die Sequenz über Caduffs Überlebenskampf – stellvertretend für die gesamte Bündner Bevölkerung – mit Orgelmusik, die Tradition und Vergangenheit markiert und durch die melancholische Komposition zusätzlich auflädt. Gegen Schluss wiederholt der Film das Vorher-Nachher-Schema. «Weit hat er es gebracht, unser Christian Caduff!», bemerkt die Kommentirstimme, während wir eine Naheinstellung auf sein Gesicht mit dem Blick nach oben gerichtet sehen, und fügt an, als er die Augen nach unten senkt: «Manchmal denkt er zurück an jene harten Jahre der Unsicherheit» (10'15–10'22). Die Blickführung erklärt sich durch seine Betätigung der Schalttafel, unterstreicht aber gleichzeitig die Zuordnung der gegensätzlichen Gefühle: Die unsichere Vergangenheit in der Zeit vor der Hovag wird einer vielversprechenden Zukunft gegenübergestellt.

Der Film wechselt immerzu zwischen Vergangenheit und Zukunft, einerseits auf der strukturellen Ebene der Zeiterfahrung durch Rückblenden – seien dies die individuellen Erinnerungen von Caduff, die Unternehmensgeschichte der Hovag oder die Reminiszenz an den Zweiten Weltkrieg –, andererseits auf der formal-ästhetischen Ebene der Raumerfahrung durch die Gegenüberstellung von traditioneller Lebensform und zukunftssträchtiger Technologie. Caduff lebt mit seiner Frau und seinen vier Kindern in einem Bauernhaus, das rustikal mit Holzmöbeln eingerichtet ist (Abb. 5). In seinem Zuhause ist die Technik, ja gar die Elektrizität vollkommen abwesend: Die Zimmer sind zwar beleuchtet, die Lichtquelle aber nicht sichtbar. Vorgeführt werden traditionelle Familienrollen, und der Vater ist als Ernährer der Familie inszeniert. Die Tonebene unterstützt die idyllische Darstellung der volkstümlichen Wohnform mit Orgelmusik und Alphorn, bei den Aussenaufnahmen im Garten vor dem Haus ergänzt durch den Klang von Kuhglocken. Demgegenüber steht die Arbeitswelt von Caduff in den Emser Werken. Man sieht ihn wiederholt vor einer komplexen Schalttafel mit einer vierteiligen Apparatur hantieren. Es ist ein drastischer visueller Umgebungswechsel, dessen Formenvokabular und Materialien im Zeichen der Moderne

stehen. Die Zauberwörter lauten ‹Zukunft› und ‹Modernität›, sie werden in der Voice-over fortwährend wiederholt. So kommentiert der Sprecher: ‹Im Herzen dieser Anlage, an der Steuerung, arbeitet heute Christian Caduff. Und manchmal fühlt er etwas wie Stolz, dass in seinem Bergkanton ein modernes Werk wachsen konnte, das einer grossen Gemeinschaft Brot und wirtschaftliche Sicherheit gebracht hat› (8'36–8'49). Der Film endet mit verschiedenen Einstellungen auf das Werk und seine rauchenden Kaminschlote. Diese signalisieren die dynamische Produktionskraft des Betriebs, ‹dessen Möglichkeiten weit in die Zukunft weisen, und dessen Existenz für die schweizerische und bündnerische Volkswirtschaft so bedeutsam geworden ist›, wie die Sprecherstimme bemerkt (12'48–13'). Durch die Wortwahl des Kommentars werden Bildaufnahmen der Gegenwart in die Zukunft transponiert.

In seinen Untersuchungen der Wirtschaftsfilme der deutschen Produktionsfirma Boehner-Film aus den 1950er und 1960er Jahren stellt André Eckhardt als wiederkehrendes Element die Vermittlung ‹zwischen Bekanntem und Neuem, zwischen Tradition und Nachkriegsmoderne› fest, um den Zuschauer der 1950er Jahre, der ‹seine Zeit als enormen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbruch wahrnahm, am Fortschritt teilhaben lassen› und ‹Traditionsgläubigkeit und Zukunftsangst› zu überwinden (Eckardt 2007: 115). In *Unser Mitbürger Christian Caduff* wird Traditionsbewusstsein nicht in einem rückwärtsgewandten Sinn eingesetzt, das es zu überwinden gilt. Caduff ist gewissermassen ein Pendler zwischen den Welten, zwischen einer traditionsbewussten Vergangenheit und einer innovativen Zukunft, die aber nicht als Gegensätze dargestellt werden, sondern mit der Zugreise durch die Graubündner Landschaft als zwei komplementäre Seiten des nationalen Selbstbilds inszeniert werden.

### 3.2 Innen/Aussen

Die Geschichte des Industriefilms ist verknüpft mit den medial gesteuerten Prozessen ‹Community Building› und ‹Nation Building›, denn die Unternehmen entwarfen auf diese Weise eine eigene Identität, die eng mit der Idee einer lokalen, regionalen und nationalen Zugehörigkeit verbunden war (vgl. Zimmermann 2011: 51). So verfolgten Industriefilme oft ‹Strategien wechselseitiger Prägung von unternehmerischem und nationalem Image› und nutzten den gesellschaftlichen Zusammenhalt

für ihre wirtschaftlichen Zwecke (ebd.: 250). Auffallend ist in *Unser Mitbürger Christian Caduff* die wiederholte rhetorische Verwendung des Possessivpronomens «unser» zur Markierung einer Gemeinschaft. Christian Caduff ist nicht in erster Linie ein Individuum, sondern steht als «unser Mitbürger» immer auch stellvertretend für eine grössere Gemeinschaft – sei es die Belegschaft der Emser Werke, die Bevölkerung Graubündens oder die Schweizer Armee, die im Film ebenfalls mit Nachdruck als «unsere Armee» bezeichnet wird. Vor dem Hintergrund der neu auflebenden Geistigen Landesverteidigung während des Kalten Kriegs suggeriert die Evokation inneren nationalen Zusammenhalts, in dessen Zentrum sich die Hovag wähnt, auch einen Rückzug vor dem Rest der Welt und der Bedrohung von aussen.

Industriefilme greifen gemäss Hentschel/Casser ab der Nachkriegszeit immer öfter auf Strategien zurück, bei denen nicht mehr technische Innovation als Inhalt im Vordergrund steht, sondern «das Erzeugen eines Zugehörigkeitsgefühls zu einem Unternehmen, das sich um die Lösung weltweiter Probleme bemüht» (Hentschel/Casser 2007: 10). In *Unser Mitbürger Christian Caduff* wird der Begriff der «Gemeinschaft» auf der Textebene der Voice-over immer wieder explizit verwendet und visuell untermauert, beispielsweise mit der Ansicht des gemeinsamen Mittagessens in der Kantine, die von fröhlicher Orgelmusik begleitet wird (8'50–9'16). Mit dem Film legt die Hovag dar, inwiefern sie sozio-ökonomische Funktionen für verschiedene Anspruchsgruppen erfüllt. In erster Linie bietet sie dem Arbeitnehmer ein geregeltes Einkommen und damit die Lebensgrundlage für sich und seine Familie. Um die Tragweite dieses gesellschaftlichen Beitrags zu belegen, liefert der Film gleich die genauen Zahlen: «1400 Arbeiter und Angestellte sind hier beschäftigt, zusammen ernähren sie über 4000 Familienmitglieder» (9'05–9'13). Das Motiv des Unternehmens als Ernährer ist ein wiederkehrender Topos der gesamten Abstimmungskampagne. Auf dem Plakat der Befürworter der Emser Vorlage sitzt im Hintergrund eine Familie zu Tisch beim Abendbrot; das kleine Mädchen streckt auf dem Foto gerade die Hand nach dem Essen aus, das die Mutter zubereitet. Auch im Film kommt die praktisch gleiche Inszenierung vor, wobei dieses Mal der Vater – Christian Caduff – das Brot seinen Kindern am Tisch verteilt und sich an die harte Zeit der finanziellen Unsicherheit und Arbeitslosigkeit vor der Hovag erinnert: «Jeden Tag das Brot auf-treiben für die Kinder – jeden Tag! Manch einmal hat man sich nur noch gefragt, wie mache ich es?» (Abb. 6, 2'34–2'44).



Dies entspricht einem verbreiteten Topos in Industriefilmen, namentlich der paternalistischen Darstellung des Betriebs, die sich auf die Selbstwahrnehmung von Unternehmen als Grossfamilien im ausgehenden 19. Jahrhundert zurückführen lässt: Der Unternehmer stand in der Tradition des *«pater familias»*, der die väterlich-unternehmerische Macht durch die Zusicherung von Sicherheit und materiellem Wohlstand für die Familie-Arbeiterschaft legitimierte (vgl. Hohenberger 2007: 204). Über existenzielle Fragen hinaus impliziert die Hovag mit dem Film auch, dass sie ihren Angestellten Erfüllung bei der Arbeit durch eine herausfordernde Tätigkeit und Aufstiegsmöglichkeiten bietet. Caduff verrichtet zunächst einfache, körperliche Arbeiten, die seiner vorherigen Tätigkeit als Holzfäller aufgrund der Situierung im Aussenraum und des gleichen Rohstoffs Holz nahe stehen. Später folgt die Beförderung: Caduff werde zu verantwortungsvolleren Aufgaben erwartet, «drüben, im Hochhaus» (5'12) und gelangt damit ins Innere des Werks mit der technischen Apparatur. Die Einbindung der Angestellten in eine familiäre Betriebsgemeinschaft durch die emotionalisierte Inszenierung der Hovag als beschützenswerter und fürsorglicher Arbeitgeber diene im Vorfeld der Abstimmung dazu, die Arbeiter als Sprachrohr nach aussen einzuspannen. So liess das Unternehmen seine Belegschaft auch Karten an die Bevölkerung schicken, auf denen die Annahme der Vorlage als Existenzbedingung beschrieben wurde (vgl. Strehle/Wildberger 1979: 15).

Über die Konstruktion einer Betriebsgemeinschaft hinaus galt es auch, mit dem Film eine lokale Verankerung sicherzustellen, wohl mit dem Zweck, alle Bewohner des Kantons Graubündens durch einen Identifikationsprozess von der Notwendigkeit der Annahme der Vorlage zu überzeugen. So fällt die Ortschaft Ems immer wieder als Schlagwort in der kommentierenden Voice-over; ebenfalls werden die verschiedenen Gemeinden genannt, aus denen die Arbeitnehmer kommen. Die Hovag wird als *«Treffpunkt»* der gesamten Region inszeniert: «Jeden Morgen fährt [Caduff] über eine Stunde lang durch seinen Heimatkanton. Aus allen Gemeinden der nahen und weiten Umgebung von Ems kommen sie» (1'18–1'27). Der lange Arbeitsweg wird hierbei nicht problematisiert, sondern im Gegenteil genutzt, um hervorzuheben, dass das Werk Arbeitsplätze für Bewohner des gesamten Kantons bietet.

Der Lokalfilm, der im frühen Kino zum Standardrepertoire der Kurzfilmprogramme gehörte, wurde bereits um 1900 als Werbestrategie eingesetzt (folgende Ausführungen vgl. Zimmermann 2011: 332–335). Sein Attraktionswert bestand darin, die Neugier der lokalen Bevölkerung zu wecken. Würde man Familie, Freunde oder gar sich

selbst auf den bewegten Bildern entdecken? Die Zuschauer stellten einen persönlichen Bezug her zu den Aufnahmen, die in ihrer alltäglichen Umgebung gedreht worden waren. Betriebe nutzten in ihren Auftragsfilmen diesen Bedeutungsgewinn beim ansässigen Publikum, um die Beziehung zur Arbeiterschaft und Bevölkerung zu pflegen. Typischerweise wurden Fabrikausgänge gefilmt, wie es bereits der möglicherweise erste «Industriefilm» gemacht hatte, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis und Auguste Lumière, F 1895). Diese Aufnahmen boten den Mitarbeitern die Gelegenheit, sich als Kollektiv wahrzunehmen und durch das Medium Film Anerkennung zu erfahren, während sie einem betriebsexternen Publikum die Potenz des Unternehmens vorführten. In *Unser Mitbürger Christian Caduff* finden sich gleich zwei Einstellungen dieses Typs, die den Film und die Handlung sozusagen rahmen. Die Belegschaft wird zu Tagesbeginn beim Fabrikeingang (1'30–1'42) und nach Feierabend beim Fabrikausgang (11'41–11'55) gezeigt.

Nicht zuletzt erinnert der Film an den Beitrag der Hovag für die breite Öffentlichkeit. Der Kunde erfährt einen direkten Nutzen durch die Hovag, indem er hochwertige Produkte erhält, die aus Grilon in Form von Kunststoff hergestellt werden und als «Stilleben» inszeniert werden: Haarkämme, Maschinenteile, Knöpfe, Sonnenbrillen, Becher, Tennisschläger und viele Gebrauchsgegenstände mehr (11'10–11'25). Im Vorfeld der Abstimmung lag es insbesondere auf der Hand, auf die Rolle des Unternehmens bei der Landesversorgung während des Zweiten Weltkriegs zu verweisen. Entsprechend wird in *Unser Mitbürger Christian Caduff* die Holzverzuckerung als «wichtiger Faktor unserer Landesverteidigung» dargestellt (6'00–6'12). Dank der Hovag sei der Bedarf nach einheimischem Treibstoff gedeckt worden. Zu einer Ansicht des Fabrikgeländes mit triumphierender Fanfarenmusik erinnert der Sprecher daran, dass die Emser Werke «ein eindrucksvolles Beispiel schweizerischen Willens zur Bewahrung der Unabhängigkeit» darstellten (3'57–4'06). Die Konstruktion einer Gemeinschaft ist umso wirkvoller, wenn sie sich von der Aussenwelt abgrenzen kann. In diesem Sinne zelebriert der Film auch die Schweizer Innovationskraft. Während einer Einstellung im Labor mit Ingenieuren in weissen Kitteln kommentiert der Sprecher: «Schweizer Unternehmungsgeist, Schweizer Forschung verwandelten den Rohstoff Holz in den bekannten Emser Treibstoff» (4'27–4'34). Durch insistierende Verweise auf die inländische Herkunft der eingesetzten Rohstoffe und Maschinen – «diese Maschinen sind, wie überhaupt der ganze komplizierte Maschinenpark der Emser Werke, zum grössten Teil schweizerischer Herkunft» (8'06–

8'12) – stellt der Film klar, dass der ökonomische Nutzen der Hovag nicht nur Ems und Graubünden zugute kommt, sondern der gesamten Schweiz zuträglich ist, um die finanzielle Unterstützung durch den Bund zu legitimieren. Das Bündner Werk sei «dank der eigenen Anstrengungen, den Bemühungen des Bundes und des Kantons sowie der Automobilverbände zu einem wesentlichen Glied der schweizerischen Volkswirtschaft geworden» (11'45–11'55).

### 3.3 Natur/Industrie

Das Schweizer Filmschaffen war Mitte der 1950er Jahre einerseits geprägt von Kurt Frühs «Kleinbürgerfilmen», die in der Stadt angesiedelt waren – wenn auch diese zunächst mit einem Fokus auf das Quartiersleben tendenziell noch dörflich, dann aber in den Filmen an der Zürcher Langstrasse immer urbaner dargestellt wurde – und andererseits vom Natur- und Heimatfilm. *Heidi* (Luigi Comencini, 1952) feierte einen weltweiten Erfolg, der die Produktionsfirma Praesens-Film vor dem bevorstehenden Konkurs zu retten vermochte (vgl. Dumont 1991: 30–31).<sup>11</sup> «Die touristische Folklorisierung des helvetischen Selbstbilds passte ausgezeichnet zum Erfolgserlebnis eines materiellen Komforts, dessen sich der neutrale Kleinstaat erfreute», schreibt Jakob Tanner über die 1950er Jahre in der Schweiz (Tanner 1994: 45).

Wie Yvonne Zimmermann feststellt, setzten Schweizer Industriefilme seit den Anfängen bis in die 1960er Jahre auffallend oft Berglandschaften ein (folgende Ausführungen vgl. Zimmermann 2011: 351–352). Diese erfüllten dabei eine dreifache Funktion als publikumswirksamer Schauwert, als nationales Symbol einer «typisch» schweizerischen Landschaft und als visuelles Argument für Qualität. Die filmische Inszenierung von Bergen als nationaltypische Landschaft ab den 1930er Jahren ist vor dem Hintergrund der Geistigen Landesverteidigung und der damit einhergehenden Besinnung auf alles «Schweizerische» zu lesen; nach Kriegsende nutzte die Industrie Darstellungen der Natur und deren Nutzbarmachung, um ihren Beitrag zur Landesversorgung im Kino-Beiprogramm hervorstreichend.

<sup>11</sup> Die Fortsetzung *Heidi und Peter* (Franz Schnyder, 1954), der erste abendfüllende Schweizer Farbfilm, war mit vielen Aussenaufnahmen der Alpen, der geschützten Flora und der Murmeltiere spezifisch auf den ausländischen Vertrieb ausgerichtet. Beim inländischen Publikum waren insbesondere Franz Schnyders (1910–1993) Verfilmungen des Werks von Jeremias Gotthelf erfolgreich, nach *Uli der Knecht* (1954) und *Uli der Pächter* (1955) folgten weitere vier Adaptionen bis 1964.

Beide Aspekte spielen in *Unser Mitbürger Christian Caduff* hinein, und auch wenn es auf der Hand lag, die Berglandschaft in einem Film über ein Bündner Werk zu zeigen, so ist doch bemerkenswert, welcher Symbolcharakter ihr darin zugewiesen wird. Einerseits stellt der Film eine visuelle Beziehung zwischen dem Werk und der Landschaft her, um die erfolgreiche Integration des Betriebs im Bergkanton zu belegen. Eine Einstellung zeigt etwa einen Sägemehlhaufen vor der Bündner Bergkulisse und nimmt die Formen der natürlichen Umgebung auf (Abb. 7). In einer späteren Einstellung ist die Landschaft im Hintergrund abgeschnitten, der von unten gefilmte «Berg» aus Sägemehl zeichnet sich direkt vor dem Himmel ab und wirkt im Sonnenlicht wie eine schneebedeckte Landschaft (Abb. 8). Der Film nutzt andererseits die Bergkulisse, um eine Grössenanalgie herzustellen und beim lokalen wie nationalen Publikum ein Gefühl der Dankbarkeit und des Stolzes angesichts des imposanten Fabrikgeländes hervorzurufen. Die wiederholten Gesamtansichten des Geländes, die dessen Grösse belegen sollen, erfahren im Verlauf des Films eine Steigerung über die Kameraführung. Unterschiedliche Einstellungen und Bewegungen der Kamera werden eingesetzt, um eine Spannung aufzubauen, ein chronologisches Gefühl der Unternehmensgeschichte zu vermitteln und das organische Wachstum des Betriebs im Einklang mit der Bündner Landschaft zu visualisieren. Während des Vorspanns zeigt eine fixe Einstellung in Untersicht einen Ausschnitt des Werks, das sich im Gegenlicht kaum von der Landschaft abhebt und durch den Fabrikrauch weiter verdeckt wird, der sich wie Wolken darüber legt (Abb. 9). Etwas später zeigt ein Schwenk von rechts nach links in Normalsicht eine weiter gefasste, wenn auch noch immer nicht vollständige Ansicht des Betriebs, während die Sprecherstimme kommentiert: «Und so entstand das erste Emser Werk» (Abb. 10). Gegen Mitte des Films zeigt schliesslich eine Kamerafahrt von links nach rechts das gesamte Gelände in Aufsicht, um die gewachsene Grösse zu belegen, begleitet vom Kommentar: «Forscher fanden in Ems neue grosse Möglichkeiten. Der Betrieb wuchs. So wurde aus dem Treibstoffwerk von 1941 im Rahmen der Umstellung das grosse Emser Werk von heute» (Abb. 11).

Während die Lebensmittelindustrie Naturdarstellungen in ihren Auftragsfilmen als Hinweis für den Reichtum der inländischen Nahrungsproduktion einsetzte, so nutzte die Maschinen-, Elektro- und Metallindustrie sie hingegen als Hinweis für die Armut des Landes an Rohstoffen, die durch Technik und Innovationskraft wettgemacht

werde (vgl. Zimmermann 2011: 351–352). Auch die Hovag impliziert durch die Ansichten des unerwarteten Industriestandorts in der Abgeschlossenheit der Bündner Landschaft einen unternehmerischen Kraftakt. Die filmische Zusammenführung von Natur und Industrie als zwei Gegensätze ermöglicht die symbolische Verknüpfung mächtiger und widerstandsfähiger Gebilde, die Nationalstolz hervorrufen sollen. Entsprechend erklingt auch bei jeder Aussenaufnahme des Werks triumphierende Fanfaren-Musik.

Die Synthese von Natur und Technologie erfolgt in *Unser Mitbürger Christian Caduff* auch durch die Parallelmontage von Aussen- und Innenansichten, von Berglandschaft und Laboratorien, vom natürlichen Rohstoff Holz und von Hightech-Produktionsmaschinen. In einer Art «Film im Film» wird das Herstellungsprozedere des Emser Treibstoffs Schritt für Schritt vom Rohstoff zum fertigen Produkt bis zu dessen Verwendung durch fahrende Militärautos veranschaulicht und im Kommentar erläutert (4'35–6'12). Die Sprecherstimme verweist darauf, wie die Schweizer Wissenschaft die Lösung fand, um die einheimische Treibstoffversorgung während des Kriegs zu sichern, deren Grundlage das Holz war – «Das Holz der Graubündner Wälder. Das Holz der gesamten Schweiz» (4'42–4'46).

Aus heutiger Perspektive stellt sich bei der Gegenüberstellung von Natur und Industrie die Frage nach ökologischen Zusammenhängen. Wie Eva Hohenberger bemerkt, machen Industriefilme über Ölgewinnung, Elektrifizierung und chemische Forschung einen schonenden Umgang mit der Natur und ihren Rohstoffressourcen geltend und zeichnen durch die filmische Inszenierung ein optimistisches Bild dieser Eingriffe, wenn auch giftsprühende Flugzeuge und qualmende Schlotte aus heutiger Sicht eine unbehagliche Ästhetik auslösen (vgl. Hohenberger 2007: 209). Die Untersicht-Aufnahmen des Emser Werks im Gegenlicht mit den Rauchwolken und der militärisch klingenden Trompeten- und Paukenmusik könnte man ebenfalls als bedrohlich auffassen. Im narrativen Zusammenhang vermitteln sie aber die Produktionsmacht des Unternehmens, wobei die imposanten Bildkompositionen auf der Tonebene durch die nachdrückliche Beschreibung der Maschinen – «riesige, 15 Meter hohe Gefässe» – und Verfahren – «unter gewaltigem Druck» – intensiviert werden (5'20–5'44). Dem Zuschauer wird versichert, dass die Zukunft in vertrauenswürdigen und sicheren Händen liege: Dank neuer Produkte könne das Werk «eine schwerringende Bevölkerung ernähren und einen nicht-krisenfesten Kanton stärken» (6'59–7'06).

### 3.4 Mensch/Maschine

Industriefilme stehen im Kontext von technischen und wirtschaftlichen Innovationen, wobei das maschinell hergestellte Produkt dem Menschen mehr Lebensqualität ermöglichen soll, indem es seinen Arbeits- und Privatalltag positiv beeinflusst. Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine ist ein entsprechend inhärentes Thema aller Industriefilme. Ebenso wie das Subjekt im beginnenden 20. Jahrhundert aus dem industriellen Herstellungsprozess zunehmend verschwand und die automatisierte Arbeitswelt abstrakter wurde, entwickelten auch die Produkte und Maschinen bereits in den frühen Auftragsfilmen ein Eigenleben. Durch Anleihen beim Science-Fiction-Film und die Anknüpfung an populäre Visionen und Utopien übernahmen die Unternehmen verbreitete Zukunftsdarstellungen, um ihr Image zu pflegen und neue Technologien zu propagieren, wobei Automatisierung und Magie oft nahe beieinander lagen (vgl. Hentschel/Casser 2007: 9). Der populärwissenschaftliche Zugang erlaubte es, technische Innovationen verständlich zu machen und auf der Bild- und Tonebene einprägsam zu vermitteln, so auch im Fall des Hovag-Films: «In einer Freiluftanlage, einer der modernsten Fabriken der Schweiz, wird in einem komplizierten Werdegang ein Produkt aus Wasser, Luft, Elektrizität und Kohle geschaffen – ein chemischer Stoff der Zukunft, voller erstaunlicher Eigenschaften: das Grilon-Salz» (8'20–8'37). Der «komplizierte Werdegang» wird hierbei nicht näher erläutert; wie durch Zauberhand entsteht aus den vier Elementarzutaten ein Produkt mit «erstaunlichen Eigenschaften».

Im Zuge der modernen Faszination für die industrielle Ästhetik stellten Auftragsfilme ausserdem oft einen Zusammenhang zwischen Effizienz und Schönheit her, indem sie Maschinen und deren automatisierte Bewegungen in Gross- und Nahaufnahmen zeigten. Auch in *Unser Mitbürger Christian Caduff* finden sich viele solcher Einstellungen, insbesondere bei den Fabrikationssequenzen des Emser Treibstoffs (Abb. 12, 4'40–6'11) und des synthetischen Grilon-Fadens (Abb. 13, 9'33–11'25). Die Tonebene spielt ebenfalls eine wichtige Rolle bei der filmischen Inszenierung der Maschinen. Wie André Eckhardt in Bezug auf die Boehner-Produktionen der 1930er bis 1960er Jahre bemerkt, gibt es in den wenigsten Industriefilmen Originalton (folgende Ausführungen vgl. Eckardt 2007: 121–122). Dieser Verzicht lasse sich einerseits aus produktionstechnischen Gründen erklären, weil die Tonaufnahme am Drehort oder die Nachsynchronisierung aufwändig und kostspielig war. Andererseits biete dies aber auch weitere Möglichkeiten der Inszenierung einer künstlichen und

idealisierten Welt, da sich so der Werkhallenlärm durch Musik ersetzen liesse. Oft wurden einzelnen Maschinen Musikthemen zugeordnet, um sie wie handelnde Figuren zu beseelen. In *Unser Mitbürger Christian Caduff* ist der Fabrik ein Fanfarenthema mit Trompeten und Pauken zugewiesen. Ebenfalls ist dem Grilon ein Musikinstrument zugeordnet: Die Fabrikationssequenz ist mit Harfenklängen unterlegt, die eine Analogie zwischen der Kunstfaser und dem Saiteninstrument herstellen. Indem sich das Musikthema durch Instrument und Komposition von der restlichen Filmmusik abhebt, markiert es das Grilon gleichzeitig als Produkt der Zukunft, dessen Herstellung scheinbar wie von alleine läuft (9'33–11'25).

Mit diesen filmischen Mitteln werden die Maschinen lustvoll und ästhetisch inszeniert, und damit wird auch die Angst davor verringert. Die Gross- und Nahaufnahmen der Maschinen sind in einer alternierenden Montage immer wieder mit Halbtotalen und Totalen gegengeschnitten, in denen Personen in Interaktion mit ihnen gezeigt werden (7'10–8'20). Die Darstellung der technischen Innovation und Zukunft erhält auf diese Weise ein menschliches Antlitz, um nicht zu abstrakt oder utopisch zu wirken – ein wichtiger Aspekt mit Blick auf den Filmzweck im Vorfeld der Abstimmung. Nachdem die frühen Industriefilme die Ästhetik der Maschine als Attraktionswert ins Zentrum gestellt hatten, verschob sich der Fokus ab den 1940er Jahren zunehmend auf den Menschen, wie Yvonne Zimmermann bemerkt: Zunächst indem die Filme mittels Nah- und Grossaufnahmen einzelne Angestellte exemplarisch aus der Belegschaft hervorhoben, dann indem sie den Arbeiter mit einem Namen und einer individuellen Geschichte versahen und zum Protagonisten erklärten und den Arbeitsalltag aus seiner subjektiven Perspektive inszenierten – als Beispiel dafür führt sie die Landis & Gyr-Konzernschau von 1959 an (vgl. Zimmermann 2011: 341); doch *Unser Mitbürger Christian Caduff* setzt bereits 1955 dieses Prinzip ein. Mit solchen Strategien verwies der Industriefilm auf die soziale Bedeutung des Betriebs, der den Menschen in den 1950er Jahren dabei half, «die technisierte Umwelt zu begreifen und in dieser ihren Platz zu finden» (Eckardt 2007: 115). Es ist nicht verwunderlich, dass Kurt Früh in seinem Auftragsfilm für die Hovag einen Fokus auf soziale Aspekte legte. Der Regisseur stammte aus einem bürgerlichen Familienhintergrund, vertrat politisch aber eine sozialistische Einstellung. Auch wenn er in seinen Spielfilmen der 1950er und 1960er Jahre nur beschränkt Gesellschaftskritik üben konnte, da die Filmförderung in der Schweiz noch nicht etabliert war und sich

die Produktionen nach dem Markt und dem potenziellen Kinopublikum richten mussten, bildet dennoch gemäss Josef Roos der «Einsatz für die Alltagsorgen der kleinen Leute wie auch seine sprichwörtliche Distanz und Skepsis gegenüber der Finanzwelt» einen zentralen Bestandteil seiner Filme (Roos 1994: 83).<sup>12</sup>

Aus heutiger Perspektive mag es zunächst zwar paradox erscheinen, dass ein sozial engagierter Filmmacher einen Werbefilm für einen global tätigen Grosskonzern drehte.<sup>13</sup> Doch mit den Argumenten der Hovag, die sich über die Produktionsstätte in Ems als wichtigen Arbeitgeber für den wirtschaftlich schwachen Kanton Graubünden positionierte und engen Kontakt mit den Gewerkschaften pflegte, mag sich Kurt Früh durchaus identifiziert haben – selbst wenn seine Hauptmotivation für den Auftrag wohl nicht politischer oder künstlerischer Natur war, sondern ihm primär als finanzielle Einnahmequelle diene. So erscheint es nur logisch, dass der Filmmacher in seinem Drehbuch für den Hovag-Film die Figur des Arbeiters Christian Caduff in den Mittelpunkt setzte, mit dessen existenziellen Sorgen (vor der Hovag) und der Erlösung davon (dank der Hovag). Der potenzielle soziale Aufstieg bildet ein wiederkehrendes Motiv im Werk von Kurt Früh und kommt auch in seinem zur gleichen Zeit entstandenen ersten Spielfilm *Polizischt Wäckerli* (1955) zum Tragen, als der Gehilfe Hans Bader (Josef Scheidegger) am Ende die Milchhandlung übernimmt und seine Verlobte sowie deren Mutter zu einem Sonntagsausflug ausfährt, wobei das Auto – wenn auch nur geliehen – den Aufstieg und die Eingliederung in die Konsumwelt symbolisiert.

Die Produktivität der Maschinen wird in *Unser Mitbürger Christian Caduff* visuell bezeugt, indem diagonale Bildkompositionen Dynamik vermitteln und eine rhythmische Montage die Bewegungen der Maschinen aufnimmt, um eine scheinbar pausenlose Produktion zu evozieren. Sie wird darüber hinaus durch den Sprecher unterstrichen:

<sup>12</sup> In seinen Spielfilmen richtete Kurt Früh vor allem den Fokus auf die Mittelschicht, behandelte aber auch die Existenzprobleme sozial randständiger Figuren. In *Oberstadtgass* (1956) findet sich etwa die Figur von Mäni Brändli (Jürg Grau) – der gehänselte Sohn einer alleinerziehenden Toilettenfrau, der zum Waisenkind wird – oder des ehemaligen Verdingbubs Kurt Muggli (Walter Roderer), während in *Bäckerei Zürrer* (1957) die Sorgen italienischer Einwanderer thematisiert werden und drei Stadtreicher vorkommen. Diese Figurengruppe des Vagabundentrios steht in den späteren Filmen *Hinter den sieben Gleisen* (1959) und *Der Teufel hat gut lachen* (1960) gar im Mittelpunkt der Handlung, und in *Café Odeon* (1958/1959) spielen Prostituierte eine wichtige Rolle.

<sup>13</sup> Bereits 1954 baut die Inventa AG, eine 1947 gegründete Tochtergesellschaft der Hovag für Forschung und Patentverwertung, weltweit über 300 Anlagen für die Herstellung synthetischer Fasern auf, davon 117 Produktionswerke in China (vgl. [www.ems-group.com/de/ueber-ems/ueber-ems/unternehmensgeschichte](http://www.ems-group.com/de/ueber-ems/ueber-ems/unternehmensgeschichte), Zugriff am 24.4.2014).



«In diesem Hochhaus läuft Tag und Nacht das Förderband ...» (5'14–5'18). Im Gegensatz dazu scheinen die Arbeiter indes wenig aktiv und nehmen mit der Aufsicht der Maschinen oft eine Beobachterrolle ein. Nach einem Blick in die Kantine auf die versammelte Arbeiterschaft beim Mittagessen zeigt ein Gegenschnitt die Grilon-Fabrik mit dem Kommentar: «Doch auch während der Mittagspause steht der Betrieb nicht still» (9'16–9'20). Und wenn sich Christian Caduff nach Feierabend zum «währschaften Zvieri» mit seiner Familie in das ruhige, abgeschiedene Bergbauernhof zurückzieht, geht die Arbeit unten im Tal bei den Emser Werken ununterbrochen weiter: «Tag und Nacht – forschend, schöpferisch und produktiv» (12'41–12'49). Auf diese Weise soll nicht etwa die Überlegenheit der pausenlos arbeitenden Maschine über den trägen Menschen suggeriert, sondern der Dienst der industriellen Produktion an den Arbeitern bezeugt werden, der ihren Arbeitsalltag erleichtert und ihnen mehr Freizeit ermöglicht.

### 3.5 Belehrung/Unterhaltung

In *Unser Mitbürger Christian Caduff* findet sich ein weiteres Gegensatzpaar mit Blick auf den Filmzweck: Der Film soll sowohl belehren als auch unterhalten. Um in das Kino-Beiprogramm aufgenommen zu werden, griffen viele Auftragsfilme auf die Form der informativen Unterhaltung durch die Einbettung ihrer Botschaft in eine fiktionale Rahmenhandlung zurück. Ab den 1930er Jahren und insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich gemäss Yvonne Zimmermann eine Tendenz zur Fiktionalisierung dokumentarischer Gebrauchsfilm als Antwort auf die veränderten Bedürfnisse des Publikums nach mehr Unterhaltung und weniger Belehrung feststellen (vgl. Zimmermann 2011: 38). Der Einbezug von Spielfilmelementen gilt gemäss André Eckhardt als Merkmal der Industriefilme der deutschen Produktionsgesellschaft Boehner-Film, insbesondere durch deren führenden Regisseur Kurt Engel, der wie Kurt Früh vor seinem Firmeneintritt 1927 als Theaterregisseur tätig war (folgende Ausführungen vgl. Eckardt 2007: 118). Durch die Verwebung von Alltagsszenen und wirtschaftlichen Neuerungen vermittelten seine Filme Wissens- und Werbeinhalte auf unterhaltende Weise. Indem sie das Produkt, seine Herstellung und seine Anwendung in eine Spielhandlung einbetteten, vermochten sie den Bedarf danach für den Konsumenten im Alltag sowie die Notwendigkeit seiner Weiterentwicklung hervorzuheben. Industriefilme griffen auch vermehrt auf fiktive Spielhandlungen

zurück, um technische Innovationen an populäre Unterhaltungsformen anzuschließen und damit potenzielle Berührungspunkte der Öffentlichkeit vor unbekanntem Technologien zu überwinden (vgl. Hentschel/Casser 2007: 8–9). Im schweizerischen Kontext ist es vor diesem Hintergrund interessant, den Sprachgebrauch zu berücksichtigen. In *Unser Mitbürger Christian Caduff* spricht die belehrende Erzählerstimme auf Hochdeutsch, während die Gedanken und Erinnerungen von Caduff in Dialekt vorgetragen werden und auf diese Weise an die damals äusserst populären Radiohörspiele anknüpfen.

Sinn und Zweck vieler Gebrauchsfilme lassen sich heute nicht mehr immer auf rein textueller Basis nachvollziehen, weshalb zusätzliches Wissen erforderlich ist. Um die Kommunikationsabsicht zu erkennen und damit die Grundlage eines jeden Auftragsfilms zu verstehen, ist es zunächst wichtig, den Auftraggeber zu identifizieren (folgende Ausführungen vgl. Zimmermann 2011: 55–62). Dies ist retrospektiv nicht immer einfach, weil die Auftraggeber häufig weder im Vor- und Abspann genannt noch aus den Filminhalten eindeutig erkennbar sind. Es handelte sich dabei um eine bewusste Strategie der Unternehmen, um die Wirksamkeit der Filme nicht zu gefährden und in das Beiprogramm der Kinos aufgenommen zu werden, das nur sogenannte «Kulturfilme» zuließ. Die Filme sollten eine Belehrung in unterhaltender Form ohne direkte Werbebotschaft bieten. In *Unser Mitbürger Christian Caduff* ist die offizielle Firmenbezeichnung «Hovag» abwesend: Weder im Vorspann ist der Name des Auftraggebers aufgeführt noch wird dieser vom Sprecher genannt. Dafür verwendet der Film fortwährend die Bezeichnung «Emser Werke» – manchmal metonymisch auch nur «Ems» –, die einen zweifachen Vorteil bietet, weil sie die lokale Verankerung mit dem Kanton Graubünden festigt und das Problem einer allzu offensiven Werbung umgeht. Im Vorspann prominent aufgeführt sind hingegen die Namen von Kurt Früh (Drehbuch und Regie), Georges Stilly (Kamera und Schnitt) und Walter Baumgartner (Musik) sowie die Produktionsfirma Gloriefilm. Dass die Hovag für ihren Film bekannte Namen der Filmbranche engagierte, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass sie auf diese Weise dessen kulturellen Wert zu legitimieren suchte, um im Beiprogramm zu bestehen und eine möglichst breite Öffentlichkeit zu erreichen. Eva Hohenberger bezeichnet die in den Industriefilmen verbreitete Strategie des unsichtbaren Auftraggebers als «trojanisches Pferd» (folgende Ausführungen vgl. Hohenberger 2007: 201–202). Indem das auftraggebende Unternehmen

und der wirtschaftliche Zweck des Films in den Hintergrund treten, steige die Chance auf eine Rezeption, die ästhetische Aspekte in den Fokus rücken würde. Dies sei etwa bei den Auftragsfilmen von Robert Flaherty (1884–1951) geschehen, die auf diese Weise Eingang in den Kanon der traditionellen Filmgeschichtsschreibung gefunden hätten. In seinem letzten Film, *Louisiana Story* (US 1948), den er im Auftrag von Standard Oil (heute Exxon) erstellte, kommt der Name der Firma lediglich einmal im Abspann vor. Im Mittelpunkt stehen die Narration aus der Perspektive eines Kindes und eine Kameraführung, die Natur und Technik verherrliche, um potenzielle Anleger für die Ölgewinnung zu akquirieren, das Umweltbewusstsein der Industrie zu veranschaulichen und sich selbst als kunstfördernde Institution darzustellen. «[D]er Film [diente] den Unternehmenszielen gerade dadurch, dass er sie verschwieg» (ebd.: 202). In *Unser Mitbürger Christian Caduff* ist die Botschaft der Hovag zwar nicht ganz so diskret wie im Film von Flaherty eingewoben – es handelt sich im Unterschied dazu auch nicht um einen allgemeinen Imagefilm, sondern um eine Massnahme mit konkreten Zielen im Vorfeld einer Abstimmung –, kann aber dennoch als unterschwellig beschrieben werden. Nebst der bereits erwähnten Tatsache, dass der Name der Hovag ungenannt bleibt, wird auch die Abstimmung nicht explizit thematisiert, auch wenn die Argumente der Befürworter in der filmischen Erzählung implizit aufgegriffen werden. Möglicherweise war es damals aufgrund der Medienpräsenz und Aktualität gar nicht nötig, den Zusammenhang explizit auszuführen. Dennoch kann diese Ausklammerung auch als strategische Massnahme gelesen werden, um die Botschaft des Films auf gleichermassen belehrende wie unterhaltende und damit psychologisch wirksame Art zu übermitteln.

## 4 Schluss

Abschliessend möchte ich ein letztes Begriffspaar vorbringen, das mir dazu dient, meine Erkenntnisse aus der Analyse unter dem Blickwinkel der Ambivalenz zusammenzuführen. Indem ich nun die Wechselbeziehung von Mikro- und Makroperspektive in *Unser Mitbürger Christian Caduff* näher betrachte, möchte ich argumentieren, dass der Film gegensätzliche Motive und Inhalte thematisiert und als solche deutlich in den Vordergrund rückt – diese aber nicht als Widersprüche, sondern als zwei sich organisch ergänzende Seiten eines grösseren Ganzen inszeniert. Der Film verwebt auf unterschiedlichen Ebenen Mikro- und Makroperspektive, einerseits formal durch die Gegenüberstellung von Detailaufnahmen der Maschinen und Panorama-Ansichten des Fabrikgeländes mit der umgebenden Landschaft, andererseits inhaltlich durch die Parallelmontage von einem Tag im Leben von Christian Caduff mit der Unternehmens- und Nationalgeschichte. So werden Individuum und Gesellschaft über den Betrieb als Bindeglied zusammengeführt. Durch die Anknüpfung an Schlüsselmomente der nationalen Geschichtsschreibung bildet die Hovag eine Schicksalsgemeinschaft mit der Gesellschaft, mit der sie Freude und Leid teilt: «Unternehmensfilme der Nachkriegszeit legen mit filmischen Mitteln eine am Erleben orientierte Chronik der Unternehmensgeschichte vor» (Noppeney 2007: 80–81). *Unser Mitbürger Christian Caduff* vermischt die Spielfilmhandlung mit historischem Found Footage aus dem Zweiten Weltkrieg. Die individuellen Sorgen von Caduff werden mit nationalen Problemen verwoben, zu deren Lösung in beiden Fällen die Hovag beiträgt. Caduff schildert auf Dialekt die Arbeitslosigkeit vor dem Krieg, während man ihn und andere Arbeiter um den Dorfbrunnen versammelt sieht: «1936 haben sie mal von einem Spritwerk in Ems geredet – das wäre eine Hilfe gewesen, wenn man dort hätte arbeiten können. Aber die Jahre vergingen und man hörte nichts mehr davon.» Es folgt ein Schnitt mit einer Zeittafel und dem Wechsel zur Sprecherstimme auf Hochdeutsch: «Ja, die Jahre vergingen, und das Jahr 1939 brachte den Krieg.» Daraufhin werden Found-Footage-Aufnahmen des Kriegs eingeblendet und mit bedrohlicher Orchestermusik vertont (2'55–3'25). Ebenfalls thematisiert der Film die Angst um die Zukunft des Betriebs nach dem Krieg, als Treibstoff wieder günstig aus dem Ausland importiert werden konnte. Die persönlichen Sorgen und die Ungewissheit aufgrund des möglichen Arbeitsverlusts für Caduff –

«wie für hundert andere Bündner» – stehen stellvertretend für die unsichere Stellung des gesamten Betriebs (6'14–6'36). Das fiktive Portrait des Lebens von Christian Caduff erlaubt es, die Narration in der Realität zu verankern; durch das Herausgreifen eines einzelnen «Schicksals» werden die Unternehmens- und die Nationalgeschichte emotionalisiert.

*Unser Mitbürger Christian Caduff* ist von Gegensätzen geprägt – sie erscheinen wie ein Echo des gesellschaftlichen Kontextes in der Umbruchszeit der 1950er Jahre, als Modernisierungsprozesse einer wiederbelebten Geistigen Landesverteidigung gegenüberstanden. Ebenso schreibt sich auf diese Weise der Auftragskontext der bevorstehenden Abstimmung über die Emser Vorlage in den Film ein, die als Existenzbedingung für die Hovag angeführt wurde und zum Vergleich der Zeit vor und nach der Gründung des Werks einlud. Der Film gestaltet auf dieser Basis Gegensätze wie Tradition und Innovation, Natur und Industrie, Mensch und Maschine, die er sowohl auf inhaltlicher Ebene wie auf formal-ästhetischer Ebene umsetzt. Er inszeniert diese ambivalenten Begriffspaare aber nicht als Antagonismen, sondern nutzt sie dazu, um sie im Sinne seiner Botschaft zusammenzuführen. Gezeigt wird letztlich ein organisches und harmonisches Ensemble, das auf vielfältigen Ebenen einen sozialen Beitrag für die Schweiz leistet. «[Auftragsfilme] verschliessen sich in der Regel einer Kritik von aussen und zeichnen ein durchwegs positives Bild einer von Fortschritt gekennzeichneten Welt. Sie lenken die Idee von gesellschaftlich bestimmenden Themen in eine für die Unternehmen gewinnbringende Richtung» (Hentschel/Casser 2007: 6). Es handelt sich dabei um ein rhetorisches Muster von Auftragsfilmen, die technologische Innovationen propagieren: Sie sprechen die Positionen und Ängste der Gegenpartei explizit oder implizit an und bringen sie mit den Zielen des Auftraggebers in Einklang, um einen scheinbaren Kompromiss darzustellen (vgl. Zimmermann 2011: 70). Ob es Kurt Früh mit *Unser Mitbürger Christian Caduff* gelang, seinen Auftrag insofern zu erfüllen, dass die Botschaft der Hovag beim damaligen Publikum ankam, kann aufgrund mangelnder Quellen nicht mehr nachvollzogen werden. Die Emser Vorlage wurde 1956 jedenfalls abgelehnt. Ganz abgesehen davon, wie erfolgreich sie waren, sollten Frühs Werbe- und Industriefilme selbst heute jedoch als Auftrag an die Filmwissenschaft verstanden und zum Untersuchungsgegenstand werden, um dieses Forschungsdesiderat zu erfüllen.

## 5 Literatur- und Filmverzeichnis

### 5.1 Bibliografie

- Aeppli, Felix (1981), *Der Schweizer Film 1929–1964: Die Schweiz als Ritual*, Bd. 2, Zürich: Limmat-Verlag-Genossenschaft.
- Bellwald-Roten, Andreas/Jorio, Marco (2013), «Wirtschaftliche Landesversorgung», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bern, Version vom 6.11.2013, URL: [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D42887.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D42887.php) (Zugriff am 5.5.2014).
- Biert, Nicolo (1953), «Die Holzverzuckerungs-AG in Ems. Eine Pressekonferenz», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 2759, 20. November 1953.
- Blass, Heinrich (1955), «Das Problem der Emser Werke», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1413, 27. Mai 1955.
- Bochsler, Regula/Derungs, Pascal (Hg.) (1998), *Und führe uns in Versuchung: 100 Jahre Schweizer Werbefilm*, Zürich: Edition Museum für Gestaltung.
- Buomberger, Thomas/Pfrunder, Peter (Hg.) (2012), *Schöner leben, mehr haben: Die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums*, Zürich: Limmat.
- Dumont, Hervé (1987), *Geschichte des Schweizer Films: Spielfilme 1896–1965*, Lausanne: Schweizer Filmarchiv.
- Dumont, Hervé (1991), *Praesens Film: Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company*, Zürich: Pro Helvetia.
- E. Hg. (1956), «Hinter der Hovag», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1348, 11. Mai 1956.
- Eckardt, André (2004), *Im Dienst der Werbung: Die Boehner-Film 1926–1967*, Filmblatt-Schriften, Beiträge zur Filmgeschichte, Bd. 2, Berlin: CineGraph Babelsberg.
- Eckardt, André (2007), «Für Heute und Morgen: Boehner-Film und der Wirtschaftsfilm in den letzten Jahren des deutschen «Wirtschaftswunders»», in: Hentschel/Casser 2007, S. 110–123.
- Früh, Kurt (1975), *Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film*, Zürich: Pendo.
- Geyer, Ernst (1956), «Das System Hovag», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1312, 7. Mai 1956.
- Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hg.) (2007), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Berlin: Vorwerk 8.

- Hentschel, Beate/Casser, Anja (Hg.) (2007), *The Vision Behind. Technische und soziale Innovationen im Unternehmensfilm ab 1950*, Berlin: Vorwerk 8.
- Hohenberger, Eva (2007), «Glücklich machen: Auslandsinvestitionen und Energiegewinnung im Spiegel des Industriefilms», in: Hentschel/Casser 2007, S. 196–213.
- Jäger, Martin (2007), «Wegwerfen tabu? Zur Sammlungspolitik von Unternehmen aus Sicht des Archivars», in: Hentschel/Casser 2007, S. 60–71.
- Jaques, Pierre-Emmanuel/Zimmermann, Yvonne (2011), «Dokumentarischer Film in der Schweiz im historischen Überblick (1896–1964)», in: Zimmermann 2011, S. 84–127.
- Jorio, Mario (2006), «Geistige Landesverteidigung», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bern, Version vom 23.11.2006, URL: [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17426.php) (Zugriff am 31.3.2014).
- Kohler, Georg (2012), «Konsumglück, Kalter Krieg und Zweite Moderne», in: Buomberger/Pfrunder 2007, S. 7–19.
- Lüönd, Karl (2011), *Erfolg als Auftrag. Ems-Chemie: die Geschichte eines unmöglichen Unternehmens*, Bern: Stämpfli Verlag.
- Montage AV (2005), «Gebrauchsfilm 1», Jg. 14, Nr. 2, Marburg: Schüren.
- Montage AV (2006), «Gebrauchsfilm 2», Jg. 15, Nr. 1, Marburg: Schüren.
- N.N. (1953), «Ems – wie es der Kaufmann sieht. Nüchterne Bilanz nach einer Betriebsbesichtigung», in: *Die Tat*, Nr. 237, 31. August 1953.
- Noppeney, Claus (2007), «Vom Jahresfilm zum Corporate Video: Organisationen und ihre Filmpraxis», in: Hentschel/Casser 2007, S. 74–91.
- Roos, Josef (1994), *Kurt Früh und seine Filme. Bild oder Zerrbild der schweizerischen Wirklichkeit nach 1945?* [Dissertation], Bern u.a.: Peter Lang.
- Schenk, Irmbert (2008), ««Derealisierung» oder «aufregende Modernisierung»? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik», in: Ders.: *Kino und Modernisierung*, Marburg: Schüren, S. 146–170.
- Schweizerisches Aktionskomitee gegen die Emser Vorlage (1956), *Die Wahrheit über Ems* [Flugblatt], Bern.
- Strehle, Andreas/Wildberger, Jürg (1979), «Die Emser Werke. Eine wirtschaftliche Grossmacht in Graubünden», in: *Tages-Anzeiger Magazin*, Zürich, Nr. 4, 27. Januar 1979, S. 14–19 und S. 30.

- Tanner, Jakob (1994), «Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten», in: Blanc, Jean-Daniel/Luchsinger, Christine, *Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*, Zürich: Chronos, S. 19-50.
- Wider, Werner (1981), *Der Schweizer Film 1929–1964: Die Schweiz als Ritual*, Bd. 1, Zürich: Limmat-Verlag-Genossenschaft.
- Wulff, Hans Jürgen (2012), «Industriefilm», in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Version vom 13.10.2012, URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=210> (Zugriff am 28.4.2014).
- Zimmermann, Yvonne (Hg.) (2011), *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich: Limmat.

## 5.2 Filmografie

- La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis und Auguste Lumière, F 1895)
- Hände und Maschinen/Hommes et machines* (Werner Dressler und Kurt Früh, CH 1938)
- Der schönste Tag meines Lebens* (Kurt Früh, CH 1939)
- Hände wollen Arbeit* (Kurt Früh, CH 1939)
- Ein Weg bleibt offen!* (Adolf Forter und Kurt Früh, CH 1944)
- Louisiana Story* (Robert Flaherty, US 1948)
- Miteinander gehts besser* (Kurt Früh, CH 1949)
- Ein Lied vom Reisen* (Kurt Früh, CH 1952)
- Heidi* (Luigi Comencini, CH 1952)
- Der Prozess der Zwanzigtausend* (Kurt Früh, CH 1954)
- Heidi und Peter* (Franz Schnyder, CH 1954)
- Landarzt Dr. Hilfiker heiratet* (Kurt Früh, CH 1954)
- Uli der Knecht* (Franz Schnyder, CH 1954)
- Polizischt Wäckerli* (Kurt Früh, CH 1955)
- Uli der Pächter* (Franz Schnyder, CH 1955)
- Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955)
- Oberstadtgass* (Kurt Früh, CH 1956)
- Bäckerei Zürrer* (Kurt Früh, CH 1957)
- Café Odeon* (Kurt Früh, CH 1958/1959)
- Hinter den sieben Gleisen* (Kurt Früh, CH 1959)



*Der Teufel hat gut lachen* (Kurt Früh, CH 1960)

*Delikatessen: Früh-Werke* (Schweizer Fernsehen DRS, 25. März 2004)

## 6 Abbildungen

Zum Schutze des Bündner Arbeiters und seiner Familie  
Für den Bergkanton Graubünden und den Schweizer Wald  
Emser-Vorlage

ja

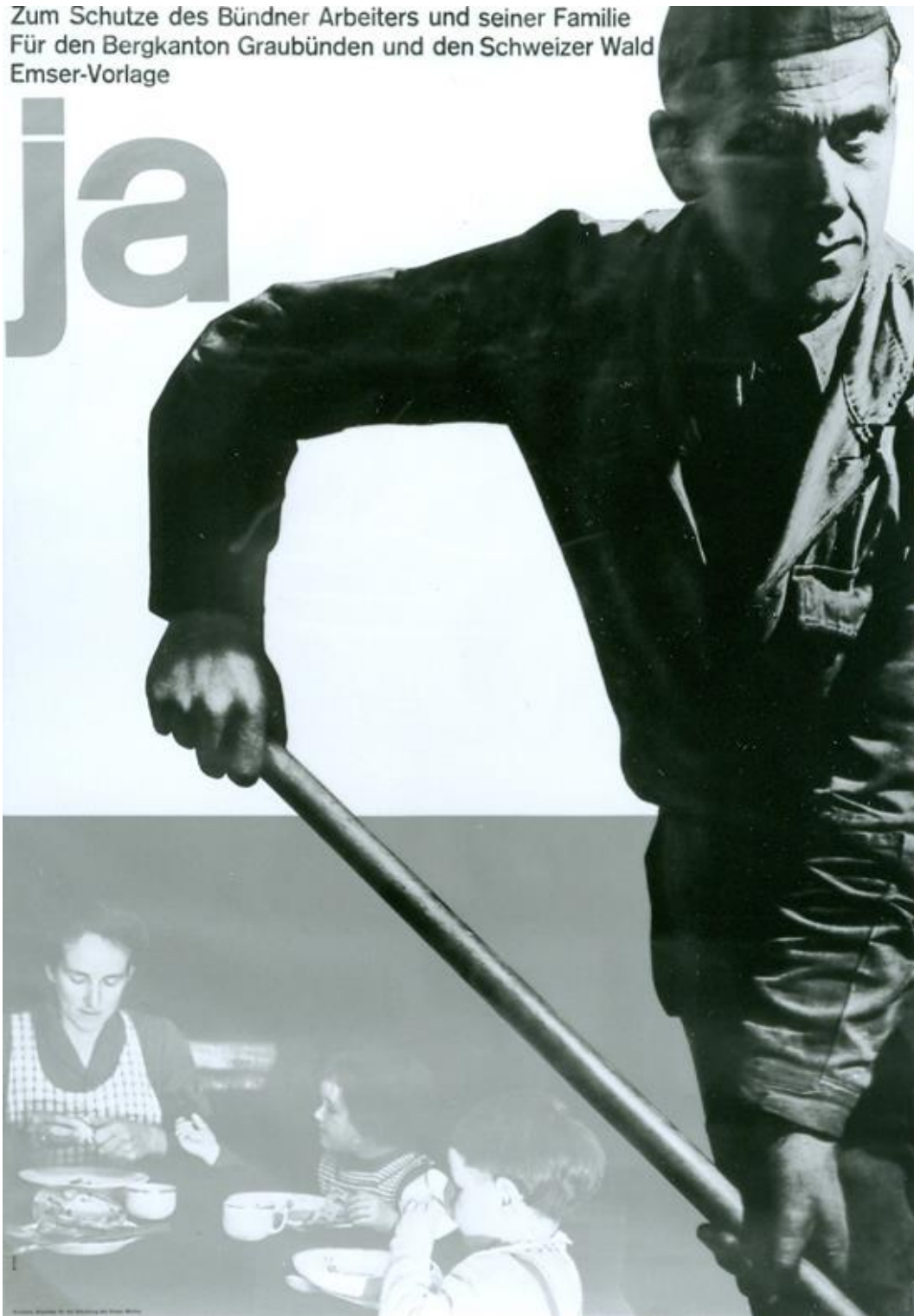


Abb. 1: Abstimmungsplakat der Befürworter der Emser Vorlage, um 1955/1956.

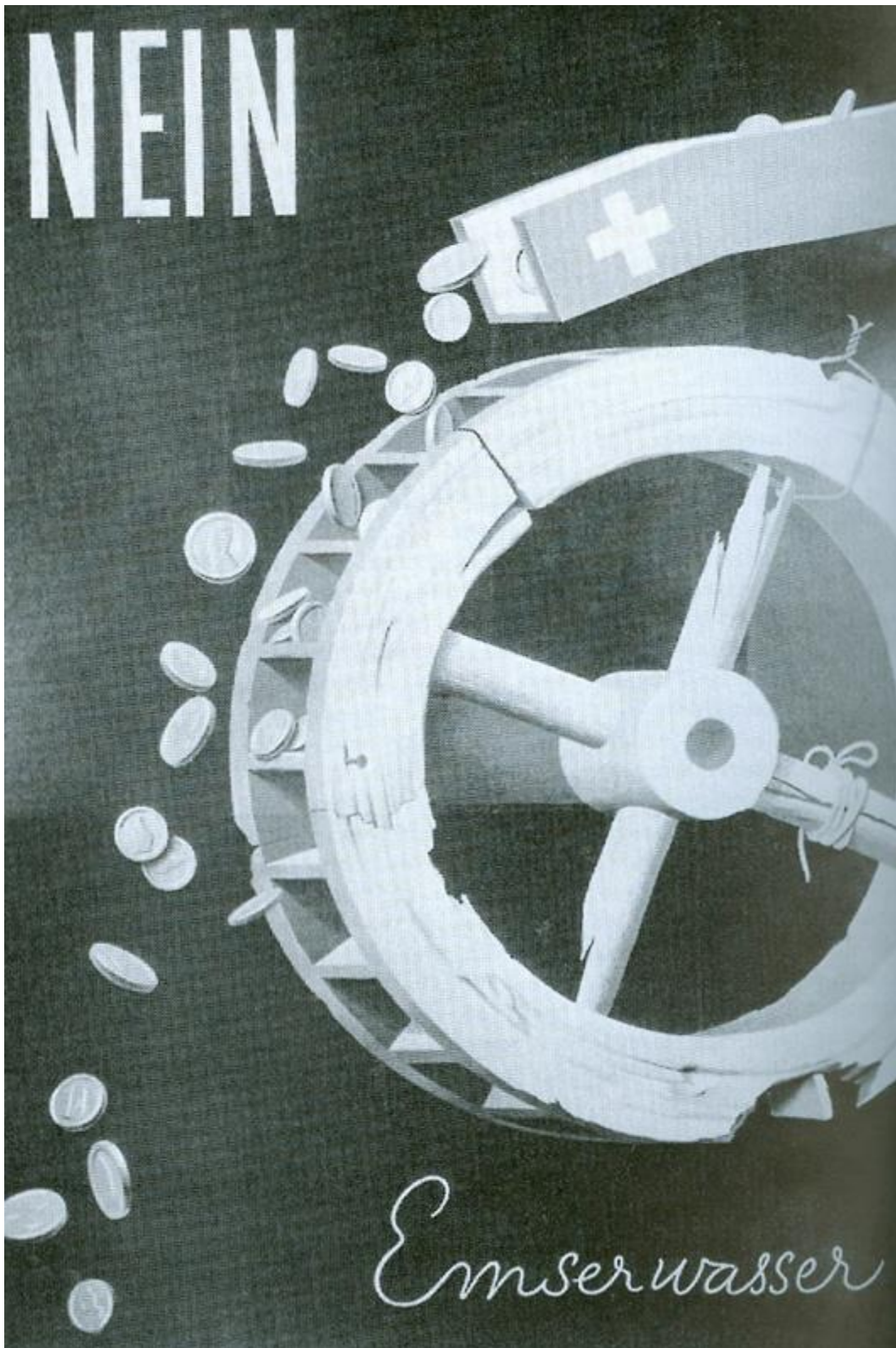


Abb. 2: Abstimmungsplakat der Gegner der Emser Vorlage, um 1955/1956.



Abb. 3: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 2'01.



Abb. 4: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 2'15.



Abb. 5: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 0'39.



Abb. 6: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 2'36.



Abb. 7: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 4'07.



Abb. 8: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 4'56.



Abb. 9: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 0'03.



Abb. 10: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 3'58.



Abb. 11: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 6'54.

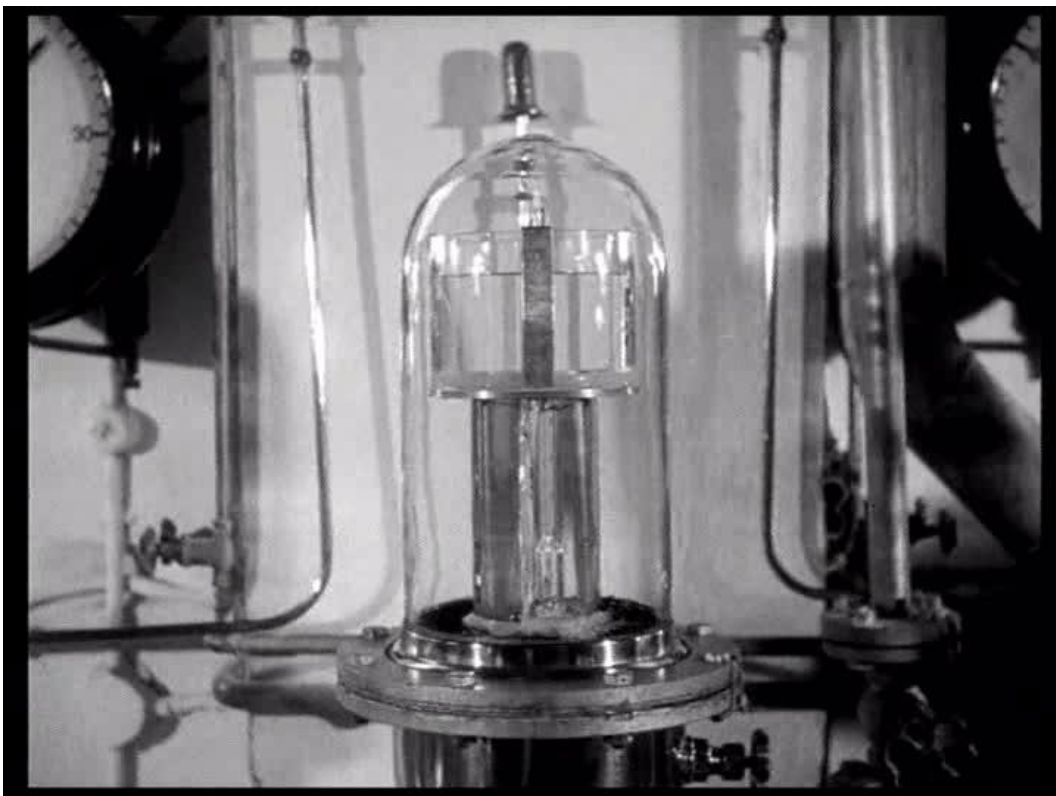


Abb. 12: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 5'59.



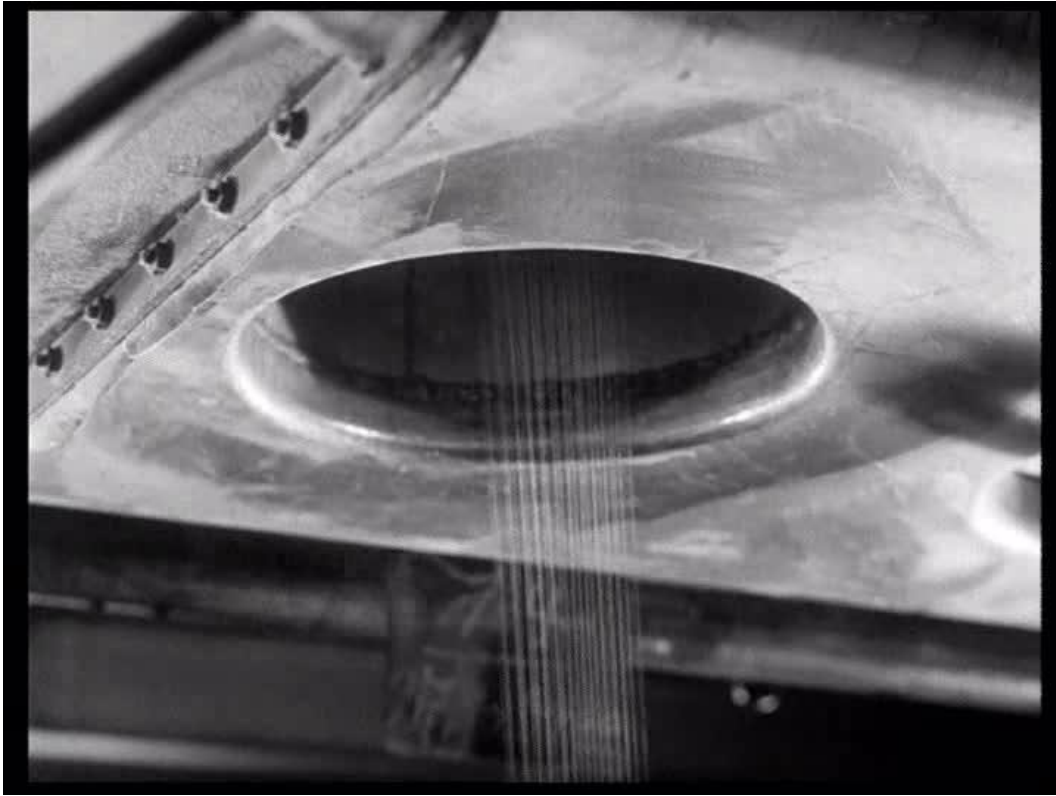


Abb. 13: *Unser Mitbürger Christian Caduff* (Kurt Früh, CH 1955), 9'33.