

Sigrun Lehnert

Die Kino-Wochenschau: Ein Modell der audiovisuellen Informationsvermittlung

Wissenschaftliche Modelle aufzustellen ist mehr noch in der Kommunikationswissenschaft als in der Mediennwissenschaft verbreitet. Über die Kriterien, die ein Modell erfüllen soll, herrscht weitgehend Einigkeit. Ein Modell soll die relevanten Attribute grafisch darstellen und Komplexität reduzieren. Ziele sind Theoriereflexion oder Vorgangsexplikation. Der Artikel stellt eine übergreifende Informationsstruktur audiovisueller Medien dar. Welche Elemente sind unverzichtbar, um Zuschauer zu erreichen? Im Folgenden wird ein Vermittlungskonzept der Kino-Wochenschau als Zusammenspiel von audiovisuellen Elementen, Erzählstrategien und Framing aufgezeigt. Die Modellerstellung ermöglicht eine übersichtliche Darlegung von Informationsstrategie und ‚Stil‘ der Kino-Wochenschau, die als ‚Ursprungsform‘ non-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, von Nachrichten und Feature bis Dokumentation aufgefasst werden kann.

1. Einleitung

Es gibt Modelle *von* etwas und *für* etwas: Erfassungs- und Beschreibungsmodelle sollen systematisieren (beobachten und feststellen, unterscheiden und darstellen), Erklärungsmodelle sollen Zusammenhänge sowie Ursache-Wirkung-Beziehungen erkennen lassen und Gestaltungsmodelle sollen die Entwicklung von Instrumenten unterstützen und ihr Einsatz soll am Ende abzuleiten sein.¹ Die Kriterien, denen ein Modell allgemein entsprechen soll, sind weitgehend zweifelsfrei: u.a. sollen sie Komplexität eines Realitätsausschnitts, der zu untersuchen ist, reduzieren. Um über bestimmte Phänomene des Films zu sprechen und Theorien zu prüfen, können Modelle ebenfalls hilfreich sein, z.B. Modelle der Intermedialität.² Was aber, wenn das fragliche Phänomen nicht ein einzelnes filmisches Werk ist, sondern die Filmform selbst?

¹ Je nach wissenschaftlicher Disziplin werden unterschiedliche Modellarten und ihre Funktionen definiert.

² Vgl. Jens Schröter: „Intermedialität“. *montage/ av* 7.2 (1998), S. 129-154.

Die Kino-Wochenschau ist ein audiovisuelles Format,³ das sich seit Beginn des Filmzeitalters entwickelt hat, doch heute nicht mehr hergestellt wird. Gemäß des Riepl'schen Gesetzes ist jedoch von Kontinuitäten zu Gattungen, wie Dokumentation und Nachrichtenfilm, auszugehen und diese sind vielfach belegbar.⁴ Trotzdem besitzt die Kino-Wochenschau eine bestimmte formale und ästhetische Einzigartigkeit, die bereits als solche von zeitgenössischen Beobachtern beschrieben wird.⁵ Ist die Form eine untergegangene Art und Weise der Vermittlung von Informationen oder sehen und hören wir im Grunde auch heute noch indirekt oder partiell einem ‚Wochenschau-Stil‘ zu? In diesem Beitrag sollen die Schritte zur Konstruktion eines Modells der audiovisuellen Informationsvermittlung durch die Wochenschau aufgezeigt werden.

Bevor sich das Fernsehen in Deutschland als Massenmedium etablierte (Ende der 1950er-/Anfang der 1960er-Jahre), lieferte die Wochenschau im Vorprogramm jeder Kinovorstellung Neuigkeiten aus Deutschland (seit Kriegsende getrennt nach West und Ost) und der Welt. Pro Jahr wurden 52 oder 53 Ausgaben hergestellt und wöchentlich mit dem Wechsel des Kinoprogramms an die Lichtspielhäuser verliehen. Das Besondere des Formats liegt in der Zusammenstellung von acht bis 15 Berichten aus unterschiedlichsten Themenbereichen (Politik, Wirtschaft, Ausland, Katastrophen, Mode, Tiere, Städtebilder und Sport), die mit *Musik, Geräusch, verschiedenen O-Tönen und Kommentar* unterlegt sind und eine Reihe von Materialien integrieren (*Foto, Animation, Film, Grafik, Schrift*). Die Berichte wurden – ähnlich den Zwischentiteln in Stummfilmen – entweder durch *Beitrags- oder Rubrikentitel* oder *Reißschwenks*, so genannte ‚*Wischer*‘ getrennt oder durch geschickte visuelle, textliche oder akustische *Übergänge* miteinander verbunden (z.B. durch Analogien). Man

³ Die Anwendung des Format-Begriffs auf die Wochenschau wurde auf der Jahreskonferenz der GfM-AG Genre Studies 2016 diskutiert, vgl. Sigrun Lehnert: „Die Kino-Wochenschau als generischer Sonderfall – von Reportage bis Kabarett“. *Mediale Dispositive*. Hg. Ivo Ritzer/Peter Schulze. Wiesbaden 2018, S. 135-150.

⁴ Vgl. Sigrun Lehnert: „Vom ‚All in One‘ zur audiovisuellen Pluralität: von der Kinowochenschau zu Fernsehsendungen mit Aktualitätsanspruch“. *Neue Vielfalt Medienpluralität und -konkurrenz in historischer Perspektive*. Hg. Thomas Birkner u.a. Köln 2016, S. 47-71.

⁵ Vgl. Georg Roeber/Gerhard Jacoby: *Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche: Die wirtschaftlichen Erscheinungsformen des Films auf den Gebieten der Unterhaltung, der Werbung, der Bildung und des Fernsehens*. Pullach 1973, S. 258-259.

kann davon ausgehen, dass die *Positionierung* (z.B. als Aufmacher) und die *Reihenfolge* der Berichte mit Bedacht gewählt war. Die einzelnen Filme waren durch *Schnitt* und *Montage* intentional gestaltet. Dazu kommen noch ‚*Stories*‘,⁶ die erkennbar und belegbar⁷ *gespielte Szenen* enthielten.

Die Wochenschau-Unternehmen standen in einem weltweiten Austausch – nur so war es möglich, Auslandsbilder zu zeigen. Die Gestaltung des Formats steuerte die Aufmerksamkeit der Zuschauer und ließ z.B. moralische und politische Deutungen zu. Zudem sollte die Wochenschau nicht isoliert betrachtet werden, sondern als ein Teil des damaligen Mediensystems. Die Wochenschauberichte boten bewegte Bilder – als Ergänzung von Zeitung und Hörfunk, sofern sie sich den gleichen oder kontextuell ähnlichen Themen widmeten. Dadurch konnte die Wochenschau zur öffentlichen Themen-Agenda (im Rahmen des Agenda Setting)⁸ beitragen. Wobei einschränkend anzumerken ist, dass nicht jedes Kino die neueste Wochenschau-Ausgabe zeigen konnte; die teurere aktuelle Ausgabe wurde jeweils an weniger finanzkräftige Kinos weitergereicht. Bis zu acht solcher ‚Staffeln‘ waren möglich, wodurch sich die Aktualität immer weiter reduzierte.

Zwar lässt sich nicht mehr nachweisen, wie und in welcher Intensität die Wochenschau auf die Zuschauenden gewirkt hat (Publikumszuschriften sind selten in Archiven erhalten und systematische Befragungen wurden noch nicht durchgeführt), trotzdem können die kurzen Filme – bei aller journalistischen Gestaltung – als historische Quelle dienen. Die Wochenschau wurde schon als das „Familienalbum der Nation“ bezeichnet⁹ und hat zweifellos einen Anteil an der kollektiven Erinnerung von Generationen. Zur Untermauerung dieses Aspekts ist zu erwähnen, dass die Wochenschau-Produktionsgesellschaften ebenso wie heute Fernsehsender *Jahresrückblicke* erstellen, die meist eine ganze Ausgabe umfassten.

⁶ Der Begriff ‚Story‘ wurde von Wochenschau-Produzenten oft synonym für Reportage und Bericht genutzt.

⁷ Die Kameramänner erstellten Aufnahmeberichte, in denen u.a. der Einsatz von Statisten vermerkt wurde, archiviert in: Bestand BArch, B 319/ (Deutsche Wochenschau GmbH).

⁸ Vgl. u.a. Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel: *Medienwirkungsforschung*. 6. Auflage. Konstanz 2017, S. 174.

⁹ Minister für Kultur und Medien Michael Naumann beim 60. Jahrestag der Gründung der Neuen Deutschen Wochenschau, zit. nach Joachim Paschen: „Eine Kulturschande für Hamburg“. *Hamburger Flimmern* 23 (2016), S. 26-31.

Die komplexe Komposition der einzelnen Beiträge (so genannte *Sujets*) und der *Ausgaben* legt eine modellhafte Darstellung der Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau nahe.¹⁰ Die Relevanz des Modells besteht in drei Punkten: Es soll (1) die Wochenschau und ihre Gestaltung für zukünftig Forschende verschiedener Wissenschaftsdisziplinen definieren und damit Anknüpfungspunkte für interdisziplinäre Arbeit schaffen, (2) ein Hilfsmittel für die Analyse und Interpretation bereitstellen und (3) die Wirkungsintentionen und damit das Wirkungspotential aufzeigen. An diesen drei Relevanzpunkten soll das Modell gemessen werden, denn sie alle betreffen die strategische Gestaltung des Formats.

2. Untersuchungsansätze zur Kino-Wochenschau

Für die Untersuchung der Wochenschau beziehe ich mich auf die folgenden Ansätze: *Visual History* (Gerhard Paul), *New Film History* (Robert C. Allen & Douglas Gomery) und *New Cinema History* (Richard Maltby).¹¹ Diesen Ansätzen folgend bekommen Kontextmaterialien aus der Produktion und von der Rezeption eine hohe Relevanz für die Filmanalyse und -interpretation. Die Wochenschau-Filme enthielten vielfach Bezüge zu Formen und Inhalte anderer Medien. *Intermedialität* und *Transmedialität*¹² sind nach Jens Schröter nur durch formale Strukturen möglich, die gegenseitige Anknüpfungspunkte bieten.¹³ Daher kommt dem Neoformalismus als theoretischem und analytischem Rahmen eine besondere Bedeutung zu. Um zu erklären, wie das Publikum zu Assoziationen ge-

¹⁰ Ich beziehe mich dabei auf die Nachkriegswochenschau. Meine Beobachtungen resultieren aus der Sichtung von bisher über 500 Wochenschau-Ausgaben aus den 1950er- und 1960er-Jahren. Weitere Informationen zum Projekt unter www.wochenschau-forschung.de.

¹¹ *Visual History*: Bild/Film wird als Quelle und Gegenstand der Forschung betrachtet; *New Film History*: berücksichtigt Ökonomie, Technikgeschichte, Soziologie, Zeitgeschichte, Psychologie, Ästhetik anhand unterschiedlicher Materialien zu erforschen; *New Cinema History* betrachtet das Kino als einen Ort des sozialen und kulturellen Austauschs.

¹² Definitionen vgl. Sigrun Lehnert: „Trans, Inter, Hybrid, or Entangled? – The Multifold Concepts of Interlaced Media in History“. *LAMHIST Blog*. <http://iamhist.net/2018/04/trans-inter-hybrid-entangled-multifold-concepts-interlaced-media-history/>, 5.4.2018 (zit. 26.12.2018).

¹³ Vgl. Jens Schröter: „Intermedialität“ (wie Anm. 2).

lenkt wurde, sind gemäß der neoformalistischen Filmanalyse Hinweisreize wichtig. Durch mental-kognitive Prozesse stellen Rezipierende immer wieder Hypothesen über Ereignisse und den weiteren Verlauf des Plots¹⁴ auf. Rezipierende überprüfen die Hypothesen, modifizieren sie, verwerfen sie möglicherweise wieder und stellen unbewusst neue auf.¹⁵ Ein Wochenschau-Beitrag kann beispielsweise ein reales Ereignis oder eine Spielszene mit Statisten zeigen; so mussten sinnvolle Hinweisreize enthalten sein, um dem Publikum die Unterscheidung von nicht-fiktional und fiktional zu ermöglichen.

Meiner Erfahrung nach handelt es sich bei Wochenschau-Sujets ferner um ein Zusammenspiel audiovisueller Elemente in *Erzählstrategien* und *Framing*. Daher sind Erzähltheorie und Frametheorie in Untersuchungen einzubeziehen. Für die Interpretation der verbalen Ebene bietet sich die Sprechakt-Theorie von John Langshaw Austin bzw. John Searle an – auch, wenn eine verbale Artikulation in der Wochenschau (Off-Kommentar oder O-Töne aus Reden oder Interviews) keinen direkten Adressaten haben konnte, sondern ‚das Publikum‘ oder bestimmte Teile des Publikums (wie Männer, Frauen oder ‚die Politik‘).

3. Erzählen, Framing und Sprechakt

Die Berichterstattung der Kino-Wochenschau war erkennbar strategisch-intentional ausgelegt. Unterschiedliche Erzählstrategien kamen zum Einsatz, die sich u.a. auf den Umgang mit Zeit bezogen: nicht nur in der Gestaltung der Bilder durch slow oder fast motion, sondern auch in der Reihenfolge der Ereignisse innerhalb eines Berichts. *Rückblenden* und *Ellipsen* (als Auslassungen von Teilen eines Vorgangs oder der Geschichte) sind oft zu beobachten. Zwischenschnitte ermöglichten es, z.B. Reaktionen von umstehenden Schaulustigen vor Ort zu zeigen. Zum strategischen Erzählen tragen außerdem bei: motivische, sprachliche oder musikalische *Klammern*, *Personalisierung* und *Stereotypisierung*, Einsatz von verbalen und musikalischen *Metaphern* und *Schlüsselbilder* oder *Aktualitäts-* und

¹⁴ Bordwell verwendet statt Plot den Begriff Syuzhet als Dramaturgie und Architektur der Erzählung, vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985, S. 50.

¹⁵ Vgl. Kristin Thompson: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. *montage/av*, 4.1 (1995), S. 23-62.

Authentizitäts-Beweise (z.B. durch Einblendung von Zeitungstiteln). Die Montage und der Schnitt konstruieren die Bedeutung der Bildabfolge.

Die Erzählstrategien wirken im Rahmen der Berichtsform (z.B. *Reportage*) und Struktur der Ausgabe zusammen und stellen die 'Cues' (Hinweisreize) bereit, die die Zuschauer auf eine bestimmte geframte Interpretation hinleiten. David Bordwell schließt an die russischen Formalisten an und unterscheidet in *Narration in the Fiction Film* (1985) für die Analyse von Erzählungen nicht nur Fabula (Story¹⁶ als chronologische Abfolge von Ereignissen) und medienunabhängiges Syuzhet (als Struktur und Dramaturgie der Fabula: "Syuzet' names the architectonics of the film's presentation of the fabula [...]."),¹⁷ sondern geht auch vom Style aus, der an das Medium gebunden ist und den Einsatz von filmischen Mitteln bedeutet. Verfolgt der Zuschauer die fabula, dann konstruiert er eine Geschichte, testet Hypothesen, berücksichtigt dabei die vergangenen Geschehnisse. "The fabula is thus a pattern which perceivers of narratives create through assumptions and inferences. It is the developing result of picking up narrative cues, applying schemata, framing and testing hypotheses."¹⁸

Für die Untersuchung des Framings beziehe ich mich auf den Ansatz von Robert Entman, der mit Frame-Elementen arbeitet,¹⁹ und schließe mich der darauf basierenden Definition von Lars Harden an: Bei Frames handelt es sich um „größere Sinnkomplexe, die sich aus den Elementen Problemdefinition, Ursachenzuschreibung, Lösungsvorschlag, Bewertung und Akteur zusammensetzen. Sie sind dynamisch (Verlauf und innere Dynamik), und durch die Betonung einzelner Elemente gelingt es ihnen, Themen und deren Inhalte zu organisieren.“²⁰ Beispielsweise konnte ein Bericht über einen Arbeitsstreik einen gesellschaftlichen oder einen ökonomischen Frame erhalten: einem Bericht der westdeutschen

¹⁶ Seymour Chatman nutzt statt Fabula den Begriff Story, statt Syuzhet den Begriff Plot, vgl. Seymour Chatman: "Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film". *Journal of the University Film Association* 32.4 (1980), S. 71-74.

¹⁷ Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film* (wie Anm. 14), S. 50.

¹⁸ Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film* (wie Anm. 14), S. 49.

¹⁹ Robert Entman: "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm". *Journal of Communication* 43.4 (1993), S. 51-58.

²⁰ Vgl. Lars Harden: *Rahmen der Orientierung. Eine Längsschnittanalyse von Frames in der Philosophieberichterstattung deutscher Qualitätsmedien*. Wiesbaden 2002, S. 88.

Wochenschau nach zu urteilen, hatte 1955 ein Streik von Bergarbeitern vor allem wirtschaftliche Verluste zur Folge, die ostdeutsche Wochenschau hebt dagegen die sozialen Verhältnisse der Bergarbeiter als Gründe für den Streik hervor. Beide Berichte verwendeten dasselbe Bildmaterial (auf der Grundlage eines Austauschabkommens),²¹ das selbstverständlich unterschiedlich betextet wurde.²² Die gesamte Gestaltung eines Wochenschaubearbeitrags (selbst die Musik) sowie die Position innerhalb der Ausgabe konnten Teil dieses Framings sein.

Einen ganz besonderen Anteil am Framing hatten alle verbalen Elemente. Die Stimme, der Sprachduktus, der Tonfall, rhetorische Wendungen und Andeutungen des *Off-Kommentars*, geschickte *Pausen* des Kommentars und *Paraphrasen* konnten dem Thema eines Berichts eine bestimmte (z.B. ironische) Färbung verleihen. In den 1960er-Jahren erlaubten tragbare Aufnahmegeräte und kleine Mikrofone vermehrt spontane *Interviews*, z.B. mit Straßenpassanten; der Reporter schaute direkt in die Kamera und sprach zum Publikum.

Weder die Filmberichte der westdeutschen noch die der ostdeutschen Wochenschau können als objektiv bezeichnet werden. Daher ist die Analyse der auditiven Ebene mindestens ebenso wichtig, wie die der visuellen Ebene. John Langshaw Austin begann in den 1950er-Jahren eine Theorie der Sprechakte aufzustellen, die John Searle in den 1960er-Jahren weiterentwickelte²³ Sprechakte zeigen sich nicht nur im Voice over-Kommentar der Wochenschau, sondern auch in Interviews, Reden und Ansprachen von PolitikerInnen und anderen Persönlichkeiten. Diese konnten zudem im Produktionsprozess verändert, geschnitten und montiert oder durch Wochenschau-Sprecher paraphrasiert worden sein. Neben den beschreibenden (assertiven) Modus durch journalistische Formulierungen, konnte der Kommentar auch indirekte Forderungen (direktiv) äußern, z.B. wird in *Der Augenzeuge* Nr. A 101 vom Dezember

²¹ Vgl. Brief des Wirtschaftsministeriums, Bonn an Neue Deutsche Wochenschau GmbH, Hamburg, 8. November 1954, Hauptstaatsarchiv Hannover, Klassifikation: 06.05.05.

²² West: *Neue Deutsche Wochenschau*, Nr. 261 vom 28.1.1955, archiviert in *Bundesarchiv, Bestand Film*. <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586157> (zit. 26.12.2018). Ost: *Der Augenzeuge*, Nr. 5/1955, archiviert in *Progress-Film*. <http://www.progress-film.de/der-augezeuge-1955-05.html> (zit. 26.12.2018).

²³ Vgl. John R. Searle: *Geist, Sprache und Gesellschaft. Philosophie in der wirklichen Welt*. Frankfurt a. Main 2004, S. 176-178.

1959 ein Bügelservice für Reisende als zu langsam kritisiert und damit ein Bedarf an guten Dienstleistungen in den Vordergrund gestellt.²⁴ Die ostdeutsche Wochenschau versprach stellvertretend für ‚die Werktätigen‘ der DDR z.B. den Fünfjahrplan zu erfüllen (kommissiv).²⁵ Oder es wurden Staatsgäste ebenso stellvertretend willkommen geheißen (expressiv). Selbst deklarative Äußerungen sind zu hören, z.B. der Kommentar der *Ufa-Wochenschau* Nr. 136 vom März 1959 bringt das Statement: „Europas Kohlenbergbau kämpft um seine Existenz“.²⁶ Zudem ist nicht nur der reine Text zu betrachten, sondern auch das Zusammenspiel mit dem Bild, Wort-Bild-Scheren, Auslassungen oder Betonungen an gewissen Stellen der Montage, etc.

Die Sprechakte sind von den Wirkungen auf die Empfänger oder Folgen der Botschaft zu trennen – z.B. etwas zu tun, überredet werden, überzeugt sein. Diese Folgen sind nach Austin perlokutionäre Akte. Illokutionäre Akte müssen absichtlich vollzogen werden – die perlokutiven Akte dagegen nicht. Die Wirkung kann zwar intendiert sein, muss aber nicht eintreffen, oder eine Wirkung muss nicht unbedingt beabsichtigt gewesen sein.²⁷ In diesem Sinne konnten die Wochenschauen ihre Wirkung nicht abschätzen, doch die Intention der Produzenten ist sehr wohl erkennbar.

Zur Übersicht fasst Abbildung 1 die Ebenen (Ausgabe und Bericht) sowie die filmischen Mittel als Elemente des strategischen Erzählens der Wochenschau zusammen.

²⁴ *Der Augenzeuge* Nr. A 101/1959, nicht online, gesichtet im Bundesarchiv Filmarchiv Berlin im Februar 2017.

²⁵ U.a. in *Der Augenzeuge* Nr. 33/1950, *Progress-film*. <http://www.progress-film.de/der-augezeuge-1950-33.html> (zit. 30.12.2018).

²⁶ *Ufa-Wochenschau* Nr. 136 vom 3.3.1959, *Bundesarchiv Bestand Film*. <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/584326> (zit. 30.12.2018).

²⁷ Searle: *Geist, Sprache und Gesellschaft* (wie Anm. 19), S. 163-164.

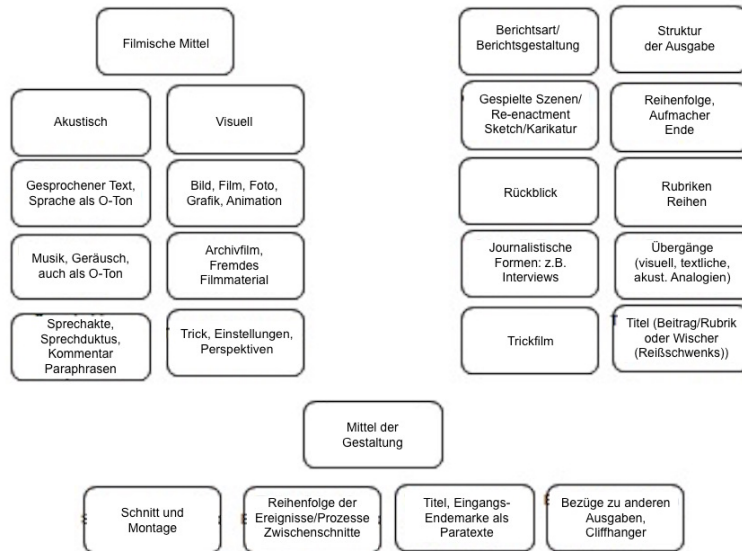


Abb. 1: Ebenen und Elemente des Erzählens der Kino-Wochenschau
(Quelle: Eigene Darstellung)

Die Darstellung ist ein erster Schritt – bietet jedoch noch kein vollständiges Bild zur Erklärung der Vermittlung. Zudem sind noch Differenzierungen notwendig: Handelt es sich um fremdes Filmmaterial, das durch den weltweiten Austausch der Wochenschau²⁸ in die Ausgabe gelangte, wurde es neu betextet und mit Musik unterlegt. Über die ursprüngliche Intention der Filmaufnahme kann dann keine verlässliche Aussage mehr getroffen werden. Aber bereits an den Elementen akustischer und visueller Art, an den unterschiedlichen Berichtsarten, der Berichtsgestaltung und der Struktur der Ausgabe lassen sich Ziele und Funktionen des Erzählens und Framings ablesen, z.B. könnte beabsichtigt gewesen sein, mit montiertem *Archiv-Material* Erinnerungen auszulösen. In Abb. 2 ist das Zusammenspiel von Erzählen und Framing grafisch dargestellt.

²⁸ Die meisten Wochenschau-Produktionsgesellschaften waren der International Newsreel Association (INA) angeschlossen und unterhielten Austauschverträge mit zahlreichen Wochenschauen weltweit.

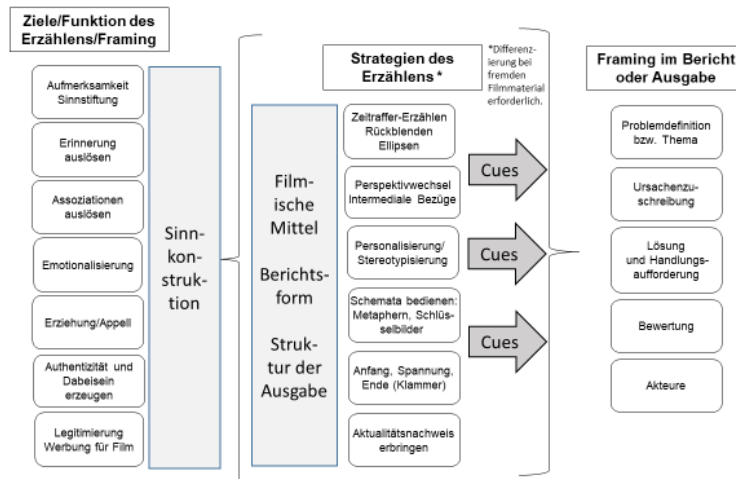


Abb. 2: Erzählen und Framing als Vermittlungsstrategie der Kinowochenschau (Quelle: Eigene Darstellung)

Im Allgemeinen sollte für den Zuschauer ein Sinn konstruiert werden.²⁹ Dies geschieht mit filmischen Mitteln, durch die Berichtsform und die Struktur der Ausgabe. Strategien des Erzählens finden sich auf den Ebenen wie auch in den einzelnen Elementen. Sie geben dem Zuschauer 'Cues', z.B. durch *Metaphern*, und wirken im Framing (bezogen auf ein einzelnes Sujet oder auf die gesamte Ausgabe) zusammen.

Das Beispiel der Neuen Deutschen Wochenschau (NDW) Nr. 220 vom 14. April 1954 soll den professionellen Umgang mit Berichtsarten und Elementen sowie die dargestellte Vermittlungsstrategie verdeutlichen.³⁰ Die Ausgabe umfasst elf Beiträge, von denen fünf durch ausländisches Filmmaterial³¹ gestaltet sind. Durch die Auswahl zeigt sich ein

²⁹ Vgl. Lorenz Engell: „Filmgeschichte als Geschichte der Sinnzirkulation“. *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos*. Hg. Manfred Mai/Rainer Winter. Köln 2006, S. 48-59.

³⁰ NDW Nr. 220 vom 14.04.1954, *Bundesarchiv*: <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586116> (zit. 25.2.2019). Alle nachfolgenden Zitate stammen aus dem Sprechertext der NDW Nr. 220.

³¹ Von den Wochenschauen Pathé News (England), Metro (USA), Sedi (Italien), Belgavox (Belgien).

übergeordnetes Thema: Frieden und Sicherheit in Europa (wobei Europa auf Westeuropa bezogen wird). Nach der Anfangsmarke mit der drehenden Weltkugel, auf die die Buchstaben „NDW“ ihre Schatten werfen, und der Erkennungsmelodie der NDW³², zeigt der erste Beitrag mit dem Titel „Kraftwerk der Zukunft“³³ die Gebäude sowie die Hallen und Schalträume eines britischen Atomkraftwerks. Noch ehe der Kommentar den Schauplatz erwähnt, weiß das Publikum durch die unterlegte Musik, *Pomp and Circumstance March No. 1* von Edgar Elgar, dass es sich um England handelt. Auf diese Weise werden Tradition und Zukunft (der Energiegewinnung) verbunden. Die Ausführlichkeit und Ästhetik der Präsentation entspricht Industriefilmen. Bild und gesprochener Text erläutern die Funktionen der Einrichtungen und demonstrieren die strengen Sicherheitsvorkehrungen für die Beschäftigten. Dem Zuschauer wird durch Einstellungswechsel von Totalen, über Halbtotale bis Nahaufnahmen eine Übersicht und Beobachtung der Vorgänge ermöglicht. Der Kommentar hebt gleich zu Beginn hervor, dass die Atomenergie für „friedliche Zwecke“ genutzt werde und legt damit den Frame ‚Frieden‘ fest, der durch den zweiten Beitrag bestätigt wird.

Nach dem Aufmacher-Bericht, der zweifellos nicht nur den Fortschritt in England, sondern auch ein Vorbild für die Energiewirtschaft Deutschlands vermitteln sollte,³⁴ folgt ohne trennenden Zwischentitel eine thematisch passende Kuriosität: Da er „*diesem* Frieden“ nicht traue,³⁵ habe sich Mister Hal Hayes in Kalifornien einen „Idealbunker gegen atomare Gefahren“ gebaut, wie der Kommentar humorig erklärt. Die Kamera zeigt die (typisch‘ amerikanischen) luxuriösen Annehmlichkeiten im Innern des Bunkers, wie z.B. Swimmingpool, inklusive badender Schönheitskönigin, und einer Bar, in der aus Reservoirs Sekt gezapft

³² Die Anfangs- und Endmarke besteht aus dem Titelbild und der Melodie – beides wurde mehrmals geändert, das Element der drehenden Weltkugel blieb jedoch bestehen. Titelmusik stammt von Lothar Olias, Musikaufstellung von NDW Nr. 220, BArch, B 319/ (Deutsche Wochenschau GmbH).

³³ Wobei das Wort „Kraftwerk“ in Blockbuchstaben und „der Zukunft“ in Schreibschrift gefasst ist, was einerseits Stärke und andererseits Leichtigkeit ausdrückt, im Hintergrund ist die Anlage in einer weiten Kameraeinstellung bereits zu erkennen.

³⁴ Die *Ufa-Wochenschau* Nr. 78/1958 berichtet nur wenige Jahre später vom ersten (in München) und zweiten (in Frankfurt/Main) deutschen Kernreaktor.

³⁵ Mit dieser Formulierung verknüpft der Kommentar explizit die erste und die zweite ‚Story‘ der Ausgabe.

wird. Die Bilder der geselligen Runde um den Besitzer des Bunkers sind stereotypisch mit Swingmusik begleitet.

In der folgenden Rubrik aus sechs Kurzberichten, die mit dem Titel „Kurz belichtet“ und Fanfare angekündigt wird,³⁶ geht es weiterhin um Frieden. Nach der Einblendung „Barcelona“,³⁷ wird gezeigt, wie 286 Kriegsgefangene als „Spätheimkehrer“ aus der Sowjetunion im Hafen ankommen. Der Kommentar erklärt zusätzlich ihre Rolle im Krieg (Einsatz der „Blauen Division“ (eine Freiwilligen Division) an der „Ostfront“) und beschreibt zudem, was die Zuschauer durch die Vogelperspektive der Kamera selbst erkennen können: Die überbordende Begrüßung für die Männer durch eine Menschenmasse und die Freude einzelner in den Armen ihrer Angehörigen in emotionsgetragenen Nahaufnahmen, stellenweise begleitet von lebhafter Orchestermusik³⁸ und eingespieltem Jubel. Diese ehemaligen Soldaten sind also im Frieden angekommen; wie dieser gesichert werden soll, sieht man im nächsten Bericht. In Neapel wird der Neubau des NATO-Hauptquartiers für Südeuropa eingeweiht. Die anwesenden „Alliierten Oberbefehlshaber“ werden nicht persönlich vorgestellt, aber in Halbnahaufnahmen und in Untersicht gezeigt. Die von der Kamera aufgenommenen Reihen der Soldaten lassen den Zuschauer an der Machtdemonstration teilhaben. Die gehissenen Flaggen an dem neuen Gebäude weisen ihn darauf hin, welche Staaten beteiligt sind, so dass keine weitere Erläuterung notwendig ist. Der sachliche Bericht ist mit einem festlich-feierlichen Marsch unterlegt und der Kommentar blickt zurück, indem er auf den 5. Jahrestages der NATO-Gründung³⁹ hinweist. Danach geht es um die Parlamentswahlen und Wahl von Provinzräten in Belgien: Demokratie wird ausgeübt und zugleich die Bedeutung für ‚Europa‘ (ein weiterer Frame) verdeutlicht. Die Kamera lässt den Zuschauer von der Straße mit Wahlplakaten in den Raum der Stimmabgabe eintreten, wo Jung und Alt bei dem Urnengang zu sehen sind. Auch hier trifft sich Modernität und Tradition, denn ein

³⁶ Ein Rubrikentitel und die Erkennungsmelodie der Rubrik wurden über längere Zeit beibehalten.

³⁷ Jeder der Kurzberichte wird durch eingeblendete Ortsbestimmungen auf den ersten Filmmetern angekündigt.

³⁸ Madirléne, Komponist Jules Massenet, lt. Musikaufstellung von Nr. 220.

³⁹ Unterzeichnung des Nordatlantikvertrages am 4. April 1949 (Belgien, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, Island, Italien, Kanada, Luxemburg, den Niederlanden, Norwegen, Portugal und den USA).

Mann in Lederhosen packt einen Rucksack aus, um notwendige Papiere hervorzuholen. Das Kinopublikum erfährt durch den Zeitsprung, den der Kommentar vollführt, auch vom Ausgang der Wahl – vom Mehrheitsverlust der Regierung. Paul-Henri Spaak⁴⁰ würde, wie der Kommentar sagt, in der kommenden Koalitionsregierung eine Rolle spielen und sei ein „Vorkämpfer für ein vereintes Europa“. Spaak wird bei der Stimmabgabe gezeigt – ein Schema, das wir auch heute noch aus Wahlberichten kennen. Der Kommentar betont einen ruhigen (friedlichen) Verlauf der Wahl und erwähnt die hohe Beteiligung durch die geltende Wahlpflicht. Wie wertvoll eine Gemeinschaft ist, zeigt sich durch die Bilder von einem Schwedischen Frachter, der vor der marokkanischen Küste durch Unwetter in Seenot geraten war. Der Kommentar erklärt die Situation: Die Brandung habe keinen Einsatz von Booten erlaubt. Die Musik mit dem bezeichnenden Titel „Schneesturm“⁴¹ unterstützt die Dramatik der Rettung von Passagieren und Mannschaft durch einen Hubschrauber. Die Kamera beobachtet die Aktion nicht nur vom Land aus, sondern auch aus der Luft, d.h. ein Kameramann muss an Bord eines zweiten Hubschraubers oder Flugzeugs gewesen sein. Die Klammer zu dem eingangs aufgeworfenen Frame ‚Frieden‘ schließt sich durch einen Bericht über Kirchenglocken im Württembergischen Wiernsheim, die aus Luftminenhülsen gefertigt wurden. Der Kommentar erwähnt, dass nach dem Wiederaufbau keine Gelder für Kirchenglocken vorhanden – wohl aber in der Umgegend viele Blindgänger aus den Bombardements und Zerstörung der Stadt im Jahr 1945 zu finden gewesen seien. Das Glockengeläut ist hörbar, während Menschen die Treppenstufen zur Kirche emporsteigen und die Glocken in ihrer außergewöhnlichen Form in Schwingung zu sehen sind. Das Geläut wird durch orchestrale Musik von Johann Sebastian Bach abgelöst, als die Gemeinde betend im Gotteshaus steht. Die Schlusseinstellung zeigt einen Täufling, der – so die offenbare Botschaft – in Frieden und Sicherheit aufwachsen kann. Der Kommentar definiert die Bedeutung der Glocken: „Aus Künder des Todes wurden Künder des Lebens“.⁴² Dies schafft einen Übergang zum

⁴⁰ Paul-Henri Spaak, gilt als Mitbegründer der Europäischen Union, 1952 bis 1954 war er Präsident der Gemeinsamen Versammlung der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl (EGKS).

⁴¹ Komponist Guiseppa Becce, lt. Musikaufstellung von Nr. 220.

⁴² Ähnlich lautete die Zwischenzeile des Zeitungsartikels vom 10. Februar 1954, durch den die Redaktion oder der Kameramann auf die Geschichte aufmerk-

letzten Kurzbericht: eine Oster-Story (passend zum Erscheinungsdatum der NDW-Ausgabe) über eine Küken-Farm „in der Ostermühle“ bei Wasserburg/Inn. Die Zuschauer werden Zeuge, wie eines der Küken schlüpft und sehen die flauschigen Jungtiere, wie sie auf einem Laufband begutachtet werden. Der Kommentar schafft die Verbindung zur Taufe aus dem Vorgängerbericht: „Die Fahrt ins Leben beginnt“; die Küken würden dafür sorgen, dass das „nützliche Federvieh nicht ausstirbt“. Das quirlige Treiben wird durch Musik aus schnellen Streichern gespiegelt.

Ein Zwischentitel mit einer comicartigen Schrift (aus sich teilweise überlappenden Lettern) „Dickfellige Steuerzahler“, kündigt eine weitere humorvolle Tiergeschichte an, die nur eine Inszenierung sein konnte. Bild und Sprecher erklären das Ereignis: Sechs Elefanten des Zirkus Williams, begleitet von Wärtern in Zirkusuniform, sind in Regensburg auf dem Weg zum Finanzamt, „um ihre Steuern zu zahlen“ – die Tonalität des Kommentars drückt Verwunderung aus. Nach der Vorführung einiger Kunststücke trägt einer der dressierten Elefanten mit seinem Rüssel eine übergroße Schatulle in das Finanzamt von Regensburg, wo sie ihm abgenommen wird. Mit ‚Augenzwinkern‘ wird auf die von der Allgemeinheit getragene Steuerlast hingewiesen. Auch die unterlegte Tanzmusik, ein Fox, unterstützt die Leichtigkeit der Geschichte, zusätzlich sind typische Elefanten-Geräusche eingestreut.

Die Radwettfahrt der Zeitungsausträger in Berlin bildet den ersten Bericht des Sportteils (meist am Ende einer Ausgabe), der durch einen Titel „Sport der Woche“ mit Erkennungsmusik angekündigt wird. Der Kommentar behauptet, dass es sich um das „populärste Berliner Rundstreckenrennen“ handle. Durch die Montage entsteht der Eindruck, als würde die Kamera den Radfahrern folgen. Nahaufnahmen zeigen die anfeuernden Reihen der Berliner. Die Musikbegleitung ist ebenso rasant wie die an der Kamera vorbeifahrenden ‚Zeitungsjungen‘. In der Schlussphase wird Spannung aufgebaut, indem die Wochenschau dem Favoriten offenbar mit einem Wagen voranfährt und ihn im Sprint frontal zeigt. Schnittbilder von rasenden anderen Fahrern vermitteln den Eindruck einer Verfolgungsjagd. Der Spitzenfahrer gewinnt, wird namentlich erwähnt und bekommt, wie zu erwarten ist, einen glänzenden

sam wurden (Zeitungstitel und Seite nicht mehr zu erkennen), vgl. Produktionsakte von NDW Nr, 220, BArch, B 319/ (Deutsche Wochenschau GmbH).

Siegerkranz umgehängt. Der Kommentar spielt mit Zeitungsmetaphern: Der Favorit habe am Ende mit nur einer Schlagzeilen-Länge Vorsprung gesiegt. Das Boxen war eine der beliebtesten Sportarten in den 1950er-Jahren. Der zweite Sportbericht schließt eine Klammer des Frames ‚Europa‘, denn der Deutsche Gerhard Hecht und der Franzose Jacques Hairabedian kämpfen um die Europameisterschaft im Halbschwergewicht. Europa trifft sich zum fairen Wettstreit, wie der Hinweis an die Zuschauer lauten könnte. Die Musik erinnert an einen Jahrmarkt⁴³ – typisches Pfeifen und Rufen und der Runden-Gong waren sicher keine O-Ton-Aufnahmen,⁴⁴ sondern kamen aus dem NDW-Archiv. Die allgemeine Geräuschkulisse und Zwischenschnitte in das Publikum, die anwesende Box-Prominenz zeigen (darunter Max Schmeling in Großaufnahme), sowie der rufende, schnelle Kommentar konnten beim Publikum ein Gefühl des ‚Dabeiseins‘ wecken. Am Ende folgt wie üblich das Bild mit dem Siegerkranz für den Champion. Der Bericht ist mit zwei Minuten der längste der Ausgabe und sie schließt mit der Titelmusik der NDW, dem „Ende“-Bild und dem Hinweis auf den Verleih.

Die Ausgabe Nr. 220 zeigt, wie die Wochenschau Bekanntes und Aktuelles, Tradition und Moderne, Erinnerung an den Krieg und Ausblicke in die Zukunft verbindet. Die Frames ‚Frieden‘ (den Sicherheitsaspekt einschließend) und ‚Europa‘ koppeln sich zum übergreifenden Thema. Die ersten Berichte hätten auch anders geframt werden können, z.B. als technischer Fortschritt, und das Problem der Energieknappheit diskutieren können. Durch eine explizite Nennung von Akteuren und ihre Verantwortung sowie Bewertungen des Kommentars hätten z.B. die Zuschauer dazu anleiten können, sich im Kalten Krieg bedroht zu fühlen und für den Ernstfall vorzusorgen. Doch der Kommentar macht die Friedensbotschaft explizit. Ebenso hätte der Kommentar auf Paul-Henri Spaak's Europa-Ambitionen nicht unbedingt hinweisen müssen, sondern hätte z.B. die Gründe für den Stimmverlust der Regierungspartei nennen können. Die Musik und die Geräusche sind den Schauplätzen und der Handlung entsprechend gewählt und an relevante Stellen gesetzt, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer passend zu den teils dramatischen Bildern zu steuern. Die Produktionsakte offenbart Hintergründe zur Re-

⁴³ Blitzfahrt, Komponist Emil Ferstl, lt. Musikaufstellung von Nr. 220.

⁴⁴ O-Ton-Aufnahmen bedurften in den 1950er-Jahren noch eines erheblichen Aufwandes und Geräuschkulissen waren nicht speziell genug, um diesen Aufwand zu rechtfertigen.

cherche und den Bemühungen um Originalton-Aufnahmen der Glocken, was aus technischen Gründen nicht gelungen war. Durch die leichten Geschichten (Tiere und Zirkus) und den beliebten Sport wurde das Publikum mit guter Laune in den nachfolgenden Hauptfilm entlassen.⁴⁵

Gemäß der *New Film History* und *New Cinema History* sind u.a. der Produktionskontext und der Einfluss des Kino-Dispositivs als *Präsentationsort* als weitere Einflussfaktoren für die Sinnkonstruktion des Zuschauers bedeutend (wie das Beispiel der NDW Nr. 220 verdeutlicht). a die Grafik in Abb. 2 noch zu komplex ist, um ein Beschreibungs- und Erklärungsmodell zu sein, wurde sie in Abb. 3 auf die relevantesten Aspekte reduziert und diese Einflussfaktoren zugefügt und zudem *intermediale Verweise* und die *transnationale Arbeit* (mit ausländischen Wochenschauen) berücksichtigt worden.

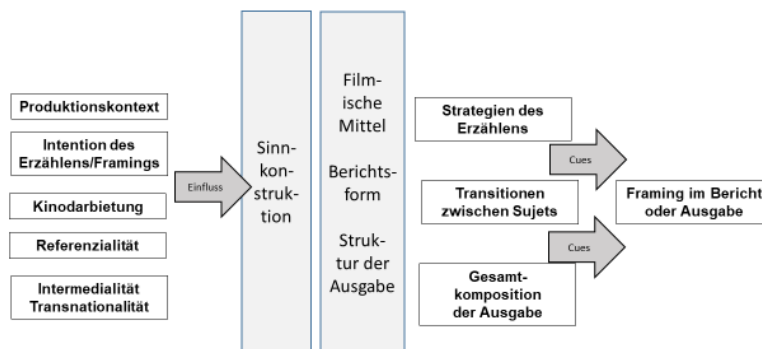


Abb. 3: Modell der Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau aus Produktionssicht (Quelle: Eigene Darstellung)

Das Modell der Vermittlungsstrategie (Abb. 3) zeigt die Produktionsperspektive und streicht nochmals die Besonderheit des Formats heraus: die Komposition einer Ausgabe durch die Zusammenstellung von Berichten und die *Transitionen* (Übergänge), die teilweise dazu führen, dass für eine

⁴⁵ Auch die KritikerInnen äußern sich positiv und weist auf die Friedenssymbolik in der NDW Nr. 220 hin, (Anon.): „Die Wochenschauen“. *Film-Echo* 17 (1954), S. 440.

Ausgabe ein übergreifendes Motto oder Thema konstatiert werden kann, z.B. ‚Wiederaufbau‘ oder ‚Modernes Leben‘ in der Wirtschaftswunder-Zeit.

Gemäß der *Visual History* werden die Filme so nicht nur zur Quelle, sondern können in ganz neue historische Bezüge gesetzt werden. Heute kommen Wochenschau-Ausschnitte in Dokumentationen vor oder sie dienen als Vorlage für Handlungen in Doku-Dramen. Historische (filmische) Quellen sprechen jedoch nicht einfach für sich – man muss für die Interpretation die richtigen Fragen an sie richten – diese beruhen auf generalisierenden Hypothesen und Modellen.⁴⁶

4. Stil der Wochenschau

In der Vergangenheit postulierten Autoren einen ‚Wochenschau-Stil‘ - ohne diesen jedoch genau zu definieren.⁴⁷ Die Stil-Elemente der Wochenschau sind meinen Forschungserkenntnissen zufolge:

1. der strategische Einsatz von Musik und Geräuschen,
2. die den ZuschauerInnen vertraute Stimme des Kommentators⁴⁸
3. der Sprechduktus und die selbstreferenziellen Sprechakte
4. die vielseitigen Materialien und Berichtsformen (z.B. in Verbindung mit Zeichentrickfilm und gespielter Sketch).

Somit werden zwar übliche filmische Mittel eingesetzt – im Sinne des ‚Style‘ Bordwells – jedoch in einer ganz spezifischen Weise, dem Stil der Filmberichterstattung im Kino durch die Wochenschau. Sicher sind für heutige audiovisuelle Formen (u.a. durch die Digitalisierung) weitere Aspekte von Bedeutung, z.B. Paratexte und Distributionskontexte.⁴⁹ Der Rückgriff auf die Wochenschau als audiovisuelle Form

⁴⁶ Vgl. Martin Lengwiler: *Praxisbuch Geschichte*. Zürich 2010, S. 93.

⁴⁷ U.a. Matthias Steinle: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Zur gegenseitigen Darstellung von BRD und DDR in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz 2003, S. 47.

⁴⁸ Bis in die frühen 1950er-Jahre gab es bei der westdeutschen Wochenschau auch weibliche Stimmen – in der ostdeutschen Wochenschau durchgängig.

⁴⁹ Paratexte (als Informationen vor und nach der Präsentation) und Distribution waren durch ihre Alleinstellung für die Wochenschau (bis zur Fernsehetable-

kann jedoch dazu dienen, grundlegende Prinzipien zu erkennen. Die Modellerstellung ermöglicht eine detaillierte Darlegung von Informationsstruktur und Stil der Kino-Wochenschau, die als ‚Urform‘ der verschiedensten non-fiktionalen Formate in Film und Fernsehen aufgefasst werden kann.

5. Perspektive der Rezeption

Obwohl die Medien bestimmte Formen vorgeben, entwickelt jeder Zuschauer eigene Strategien, um den Sinn zu konstruieren und auf mediale Angebote zu reagieren. Durch Genres, Formate und Darstellungskonzepte haben sich in Abhängigkeit von technischen Entwicklungen Standards entwickelt, die zu einem Formenwissen und bestimmten Erwartungen an Medien geführt haben. Hickethier spricht von einer „kulturellen Zirkulation“, in der unterschiedliche Abstimmungen, Planungen und Verständigungen stattfinden, die in die Realisation der Medienprodukte und den ihnen inhärenten Kommunikationsvorgänge (Darstellung, auch Inszenierung) münden. Diese lösen beim Rezipienten wiederum Kommunikationsvorgänge aus, die z.B. das Weltwissen beeinflussen und auf die Medien zurückwirken.⁵⁰ Das bedeutet aber auch, dass die Zuschauer in den 1950er-Jahren die Wochenschau anders interpretiert haben können, als wir es heute vermögen. Zudem wäre zu untersuchen, wie andere Medien die Themen der Wochenschau framteten – sofern sie die gleichen Themen bearbeiteten. Abb. 4 bezieht die RezipientInnenseite sowie die kulturelle Zirkulation ein.

Die Sinnkonstruktionen der RezipientInnen wirken auf das Mediensystem zurück. Ansätze für weitere Untersuchungen aktueller Medien, z.B. Diskursanalysen, können darauf aufbauend entwickelt werden.

rung) noch nicht allzu ausschlaggebend – Variationsmöglichkeiten gab es in der Verteilung oder Programmankündigung kaum.

⁵⁰ Vgl. Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 54-57.

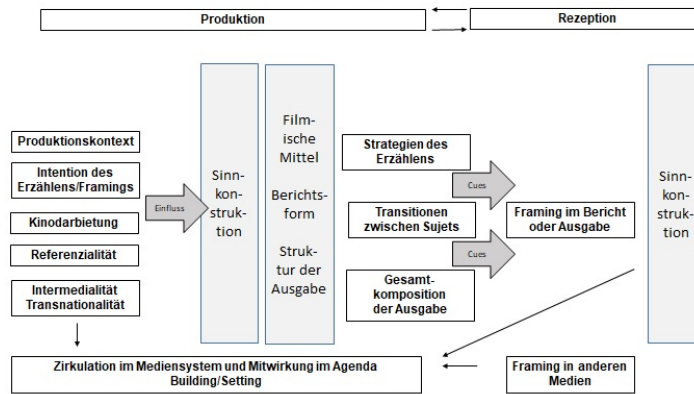


Abb. 4: Modell der Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau unter Einbezug der Rezeption und Wirkung im Mediensystem (Quelle: eigene Darstellung)

6. Fazit: Relevanz des Modells

Zum Schluss sollen die drei eingangs aufgeworfenen Relevanzpunkte des Modells der Vermittlungsstrategie der Kinowochenschau überprüft werden. Der erste Punkt betrifft die interdisziplinäre Arbeit: Die Verwendung des Framings-Ansatzes soll u.a. eine Brücke zwischen Kommunikations- und Medienwissenschaft schlagen. Der (ästhetische und zugleich intentionale) Einsatz von filmischen Elementen und Erzählstrategien wird FilmwissenschaftlerInnen ansprechen. Durch das Aufzeigen der Elemente aus Abb. 1 und des finalen Modells aus Abb. 4 könnte mit Musik- und SprachwissenschaftlerInnen kooperiert werden und schließlich für Historiker die Repräsentationsbedeutung des Films für historische Ereignisse und der Einfluss auf Erinnerung aufgezeigt werden. In der Frage des zweiten Punktes, ob das Modell ein Hilfsmittel für die Analyse und Interpretation bereitstellt, ist der Übersichtscharakter hervorzuheben, wodurch das medienspezifisch Typische sowie auch das intermedial Verbindende zu Tage tritt. Wo durch die Materialfülle nur Schlaglichter möglich sind und es in erster Linie darauf ankommt, anhand von typischen oder auch exceptionellen Beispielen ein Format zu präsentieren, schafft ein Modell einen Überblick. Schließlich, zum dritten

Punkt der möglichen Wirkung, soll das finale Modell in Abb. 4 verdeutlichen, dass es eine nachvollziehbare Wirkungsintentionen und damit Wirkungspotential gab, welches sich in einer kulturellen Zirkulation manifestiert.