



Hamburger Hefte zur Medienkultur

Hrsg. vom Zentrum für Medien und
Medienkultur des Fachbereiches Sprach-,
Literatur- und Medienwissenschaften
ISSN 1619-5442

nr 6



„Wir hatten einen Lacher“

Die Geschichte der deutschen Wochenschauen

„Wir hatten einen Lacher“

Die Geschichte der deutschen Wochenschauen

Hrsg.:

Annamaria Benckert

Margarete Czerwinski

Knut Hickethier

Hanno Willkomm

Impressum

Universität Hamburg
Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften
Studiengang Medienkultur

Hamburger Hefte zur Medienkultur (HHM)
Preprints aus dem Zentrum für Medien und Medienkultur
des FB 07 der Universität Hamburg

Hrsg. von Ludwig Fischer, Knut HICKETHIER, Johann N. Schmidt
und Wolfgang Settekorn
in Zusammenarbeit mit Klaus Bartels, Joan Kristin Bleicher,
Jens Eder, Bettina Friedl, Jan Hans, Corinna Müller, Hans-
Peter Rodenberg, Peter von Rüden, Rolf Schulmeister, Joachim
Schöberl, Harro Segeberg

Druck: Print & Mail der Universität Hamburg
ISSN 1619-5442
2., überarbeitete Auflage

© 2003 by ZMM

Anschrift des Studiengangs
Universität Hamburg
Institut für Germanistik II
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg
Sekretariat:
Tel: 040.42838-4816
Fax: 040.42838-3553
Homepage: www.slm.uni-hamburg.de/fb07Medienzentrum.html

Inhalt

Vorwort.....	9
Knut Hickethier	
Die Frühgeschichte der Wochenschau.....	11
Jürgen Voigt	
Die Wochenschau in den zwanziger und dreißiger Jahren.....	15
Sarah Lieb, Nina Mattenklotz	
Ein staatliches Informationsorgan?.....	21
Knut Hickethier	
Ein Medium der meisterhaften Verkürzung.....	25
Wolfgang Esterer	
Arbeit unter Hochspannung.....	29
David Czarnetzki, Michaela Meng	
Bildwahl und Bildeinsatz in der Wochenschau.....	33
Sigrid Kannengießer, Sabrina Stöcker	
Interview mit dem Kameramann Klaus Brandes.....	36
Michaela Quaas, Megi Tsereteli	
Der Schnitt macht den Film:	
Interview mit der Cutterin Jutta Pernice.....	39
Malgorzata Dzimira, Justyna Rogowska, Tiina Kälissaar	
Sprache und Sprecher in der Wochenschau.....	43
Wiebke Dreckmann, Britta Zietemann	
Sprechereinsatz und Musik.....	47
Hans-Peter Fuhrmann	
Die Rezeption der Wochenschau.....	51
Tina Chierigato, Laura Combüchen	

Unterhaltung als Unter-Haltung.....	55
Katrín Hesse, Friedrich Küpper	
Die Wochenschau als Unterhaltungs-Spiegel der Gesellschaft?...	59
Margarete Czerwinski, Birgit Meyer	
Die Wochenschau als Vorläuferin der Tagesschau?.....	61
Jasmin Al-Safi, Christine Dunker, Hanno Willkomm	
Frauen in der Absatzkrise.....	67
Katja Schumann, Vladislav Tinchev	
- Beitrag entfällt -	73
Die Deutsche Wochenschau GmbH.....	81
Wilfried Wedde	

Vor 25 Jahren aus Hamburg die letzte Wochenschau

von
Knut HICKETHIER

Vor 25 Jahren entstand in Hamburg die letzte bundesdeutsche Wochenschau. Mit dem Ende der Wochenschau wurde das Kino zu einem anderen Medium. Es gab die Informationsaufgabe endgültig an das Fernsehen ab und entwickelte sich zu einem reinen Medium der spektakulären Welt Darstellung, der sensationellen Geschichten und der Emotionsstimulation. Mit dem Ende der Wochenschau verlor das Kino eine seit seinem Entstehen bestehende wichtige Dimension.

Die Wochenschau - die ‚Nachrichtensendung des Kinos‘

Die Wochenschau war die ‚Nachrichtensendung des Kinos‘, sie machte das Kino zu einem Informationsmedium. Neben der Unterhaltung bot das Kino mit der Wochenschau und dem Beifilm Orientierungswissen an, lieferte ein Bild von Gesellschaft und Staat und verkoppelte das fiktionale Unterhaltungsangebot mit der Wirklichkeit. Die Wochenschau war der Anker des Kinos im harten Boden der Realität der Zeit. Dass die Wochenschau dabei selbst von ihrem Neubeginn nach 1945 bis zu ihrem Ende 1977 immer unterhaltender wurde, änderte nichts an dem von ihr verkörperten Realitätsprinzip.

Die Wochenschau - ein Archiv der Zeitgeschichte

Die Wochenschau war ein Magazin mit einer Vielzahl von Themen, die innerhalb kurzer Zeit prägnant vermittelt wurden. In ihrer verknüpften und pointierten Form stellte die Wochenschau ein „Medium der Verkürzung“ (Wolfgang Esterer) dar.

In komprimierter Form brachte sie politische Konstellationen, kulturelle und sportliche Ereignisse, Wissenschaft und vor allem den Alltag in eine zitierbare Form. Diese knappe Darstellung macht sie auch für die heutige Medienkommunikation interessant, weil sie dem gegenwärtigen Rhythmus der audiovisuellen Darstellung entspricht.

Die in Hamburg gesammelten und gepflegten Archivbestände der Wochenschauen und des bislang noch ungesendeten Materials stellen deshalb mit ihren Tausenden von Wochenschau-Ausgaben ein riesiges Archiv der Zeitgeschichte dar. In diesem Archiv hat das kollektive Gedächtnis der Bundesrepublik Deutschland einen Speicher gefunden, dessen Schätze jederzeit für die aktuelle Medienproduktion abrufbar sind.

Vor 25 Jahren entstand in Hamburg die letzte bundesdeutsche Wochenschau. Mit dem Ende der Wochenschau wurde das Kino zu einem anderen Medium. Es gab die Informationsaufgabe endgültig an das Fernsehen ab und entwickelte sich zu einem reinen Medium der spektakulären Welt Darstellung, der sensationellen Geschichten und

der Emotionsstimulation. Mit dem Ende der Wochenschau verlor das Kino eine seit seinem Entstehen bestehende wichtige Dimension.

Die Wochenschau - die ‚Nachrichtensendung des Kinos‘

Die Wochenschau war die ‚Nachrichtensendung des Kinos‘, sie machte das Kino zu einem Informationsmedium. Neben der Unterhaltung bot das Kino mit der Wochenschau und dem Beifilm Orientierungswissen an, lieferte ein Bild von Gesellschaft und Staat und verkoppelte das fiktionale Unterhaltungsangebot mit der Wirklichkeit. Die Wochenschau war der Anker des Kinos im harten Boden der Realität der Zeit. Dass die Wochenschau dabei selbst von ihrem Neubeginn nach 1945 bis zu ihrem Ende 1977 immer unterhaltender wurde, änderte nichts an dem von ihr verkörperten Realitätsprinzip.

Die Wochenschau - ein fast vergessenes Markenzeichen Hamburgs

Von den fünfziger bis zu den siebziger Jahren bildete die Wochenschau das Herz der aktuellen bundesdeutschen Filmberichterstattung. Dieses Herz schlug in Hamburg, und mit der Deutschen Presse-Agentur und ARD-Aktuell („tagesschau“ und „Tagesthemen“) stand die Wochenschau dafür, dass Hamburg auch in der aktuellen Information das deutsche „Tor zur Welt“ war, als dass sich Hamburg insgesamt versteht.

Diese besondere Rolle des Medienstandorts Hamburg hat mit dem Ende der Wochenschauproduktion an Gewicht verloren. Die einmaligen Möglichkeiten des Nachrichtenplatzes Hamburg aber müssen erhalten und gepflegt werden. Deshalb muss auch die Funktion des Wochenschau-Archivs als ein großes kulturelles Gedächtnis der Medienkultur der Bundesrepublik Deutschland gefördert und ausgebaut werden. Hier ist auch die Kulturpolitik der Freien und Hansestadt Hamburg gefordert.

Die Wochenschau - ein Projekt des Studiengangs Medienkultur an der Universität Hamburg

Die Erforschung der Wochenschau in Hamburg ist ein zweisemestriges Studienprojekt des Studiengangs Medienkultur der Universität Hamburg. Diese Broschüre ist ein erstes Ergebnis der Erkundungen und Erforschungen.

Wir danken allen, die diese Arbeit unterstützt haben, vor allem der Firma Cinecentrum Hamburg und dem Archivleiter Wilfried Wedde, dem Kameramann Klaus Brandes, der Cutterin Jutta Pernice, dem ehemaligen Geschäftsführer von Multimedia Wolfgang Esterer, dem Abaton-Kino, dem Medienzentrum des Fachbereichs Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft.

Die Frühgeschichte der Wochenschau

von
Jürgen Voigt

Die Wochenschau ist ein Kind der Großstadt. Ihre Paten heißen ‚Varieté‘ und ‚Kintopp‘. Nur die Großstadt mit ihrem reichen Angebot an Entertainment, mit ihrem zahlungswilligen, ewig neugierigen Publikum, konnte ein Phänomen wie die Kino-Wochenschau hervorbringen.

Kurz vor der Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert lag die Idee des laufenden Bildes in der Luft. Dieses laufende Bild konnte den Hunger der Massen nach Aktualitäten, nach Sensationen befriedigen. Das ahnten auch manche Männer vom Varieté. Max Skladanowsky etwa mochte nicht einsehen, warum das sehenswerte Programm im schicken Varieté ‚Wintergarten‘ immer von neuem aufgeführt werden sollte, wenn es den Leuten auf laufendem Film gezeigt werden konnte. Mit wenig Geld entwickelte Skladanowsky seinen ‚Bioscop‘. Lebende Bilder entstanden vor einem weißen Vorhang, vom Doppelbildprojektor ‚Bioscop‘ erzeugt, der 50 mm breite Filmbilder aus Zelluloid verarbeitete, die wechselseitig auf einem der beiden Filmstreifen erschienen. Ziemlich kompliziert, und wenn einmal die Perforation riß, heftete Max Skladanowsky Schuh-Ösen in den Film. Mit dem schwierig zu bedienenden Gerät boten Max und Bruder Emil im Wintergarten ein 15-minütiges

Repertoire. Man kann es den ‚Urfilm‘ Europas nennen. Neun Piecen („man glaubt, die Wirklichkeit vor sich zu haben“) konnte das Publikum bestaunen:

1. Italienischer Bauerntanz, ausgeführt von 2 Kindern
2. Komisches Reck (Brothers Milton)
3. Das boxende Känguruh (Mr. Delaware)
4. Jongleur (Petras)
5. Acrobatisches Potpourri (acht Personen)
6. Kammarintzky (russ. Nationaltanz, 3 Gebr. Tschepanoff)
7. Serpentintanz (Mlle. Ancion)
8. Ringkampf zwischen Greiner und Sandow
9. Apotheose (Gebr. Skladanowsky)

„Man muß das Bioscop gesehen haben“, sagten alle Zeitungen Berlins. Es war ein weltbewegendes Ereignis, diese Premiere im Oktober 1895, eine filmische Erstaufführung. Die kurzen Filmstücke kamen der Nummernfolge des Varietés nahe, der rasche Wechsel von Motiven ließ die ‚Films‘ zur wirksamen Attraktion werden. Hier tauchte bereits das Muster späterer Wochenschauen auf: 9 Geschichten in 15 Minuten. Die Skladanowskys wollten mit ihrer Idee



Munitionslager im Wald, 1914



Französische Kriegsgefangene, 1914

groß herauskommen, aber die Deutsche Bank lehnte einen Kredit strikt ab. Die Gebrüder mußten also zusehen, wie die finanziell gut gepolsterten französischen Brüder Lumière am 1. Mai 1896 ihr Kino in der Friedrichstraße 65 / Ecke Mohrenstraße eröffneten. Der Erfinder des ‚Urfilms‘, Max Skladanowsky, starb am 1. Dezember 1939, kurze Zeit später fiel der Wintergarten den Bomben des Zweiten Weltkrieges zum Opfer. Das Bioscop war längst vergessen. Es blieb jedoch, daß ab 1897 jeden Abend auf der flimmernden Wand des Wintergartens Aktualitäten zu bestaunen waren, die durchaus als Vorläufer späterer Wochenschauen zu betrachten sind.

Inzwischen hatte die Filmkamera ihren unaufhaltbaren Siegeszug angetreten. Er begann drei Monate nach Skladanowskys Premiere in einem Kellercafé. Die erste öffentliche Filmvorführung gegen Eintrittsgeld fand im Indischen Salon des Grande Café auf dem Boulevard des Capucines in Paris am 28. Dezember 1895 statt. Es war das öffentliche Debüt des französischen ‚Cinématographe‘ der Brüder Auguste und Louis Lumière aus Bandol am Mittelmeer. Auch sie zeigten Kurzfilme mit zusammen 20 Minuten Länge, aber mit einem Aufnahmемaterial, dem die Zukunft gehörte: Dem 35mm-Film, den sich

der Amerikaner William Dickson im August 1891 hatte patentieren lassen. Die Bildgröße betrug 25,4 mal 19,1mm - vier Perforationslöcher pro Bild an jeder Seite. Der Nitrofilm (extrem feuergefährlich) lief mit einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde - in Berlin waren es nur 12 gewesen. Der ‚Cinématographe‘ der Brüder Lumière diente zur Filmaufnahme, zum Kopieren und zur Projektion. Patentiert wurde er am 13. Februar 1895. Zu einem Eintrittspreis von 1 Franc konnte das Publikum den folgenden Spielplan bewundern:

- Arbeiter verlassen die Fabrik Lumières
- Babys Frühstück
- Walfang
- Die Schmiede
- Ankunft des Zuges
- Niederlegen einer Mauer
- Soldaten im Reitsaal
- Kartenspieler
- Platz der Republik zu Lyon
- Bewegtes Meer
- Der begossene Rasensprenger (eine Groteske)

Nach kurzer Zeit schon wurden täglich über 200

Eintrittskarten verkauft. Das ‚Hamburger Fremdenblatt‘ vom 11. Juni 1896 lobte: „Der große Vorzug der neuen Erfindung besteht darin, dass anstelle der bei den Kinetoskopen nur zollgroßen beweglichen Figürchen hier große Straßenszenen mit Hunderten von Menschen in natürlicher Größe vorgeführt werden und, wie bei den besten Panoramabildern, vollständig plastisch erscheinen.“

Die Brüder Lumière zeigten das Wunder des neuen Films in London, Brüssel, Wien, Köln, Berlin, Hamburg, Amerika, Petersburg, Rumänien, Spanien etc. An einer Wand am ehemaligen Grande Café brachten die Franzosen eine Gedenktafel an, die den 28. Dezember als Tag der ersten öffentlichen Filmvorführung in Frankreich feiert.

Lumières Film „Arbeiter verlassen die Lumière-Werke zu Lyon“ sind, zusammen mit Max Skladanowskys ‚lebenden Bildern‘ vom Berliner Alexanderplatz, die ersten Wochenschauen. Die Brüder Lumière sahen das große Geschäft. Nach ihrem Spruch „Das Leben auf frischer Tat ertappen“ engagierten sie Reporter und schickten sie, ausgerüstet mit ihrem ‚Cinématographen‘, auf die Reise, um aktuelle Reportagen zu drehen. Viele trugen die Kennzeichen der Wochenschau, wie die Bilder von der Krönung des Zaren Nikolaus II. im Jahre 1896.

Trotz klingender Erfolge glaubten die Lumières nicht an die Zukunft des Kinos. Sie verkauften ihre Filme und die Patente an den französischen Industriellen Charles Pathé. Dieser sagte „Das Kino wird Theater, Zeitung und Schule von morgen sein“. Unter dem Zeichen des gallischen Hahns baute er einen Weltkonzern auf. Mit seinem Namen begann die Industrialisierung des Films.

In seiner Filmgesellschaft ‚Pathé frères‘ produzierte Pathé ab 1908 (nach anderen Quellen 1905) eine ‚Filmwochenschau‘, dabei handelte es sich um eine wöchentlich wechselnde Zusammenstellung kurzer Filme, nicht unter einem bestimmten Thema gestaltet, sondern nach aktuellen Ereignissen. Frei nach dem Motto: „Das Bild sagt mehr als tausend Worte“. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs beherrschte



Messter-Woche, 1914

der französische Film Europa und damit Deutschland. Das galt auch für die französischen Wochenschauen:

- Pathé-Journal
- Gaumont-Actualités, später Gaumont-Woche
- Pathé-Gazette
- Eclair-Journal
- Eclipse
- Pathé-Weekly
- American Pathé News

Am Anfang des neuen Mediums stand nicht die Fiktion einer erfundenen Handlung, sondern die Fiktion des Dokumentarischen, die Übereinkunft, daß das Schattenspiel auf der Leinwand dem Leben abgelautet sei. Schon 1904 wurden Aktualitäten gedreht, z.B. die kaiserliche Flottenparade vor Helgoland. Der Kinooperator wurde zum optischen Berichterstatter. Und die Produzenten sorgten sich um Schnelligkeit. 1910 schloß die Firma Gaumont anläßlich der Krönung Georgs V. von England einen Vertrag mit der englischen Eisenbahngesellschaft, wonach ein Waggon als Laboratorium eingerichtet wurde, um den Film noch während der Fahrt im Ex-

preßzug zu entwickeln und fertigzustellen, um ihn am gleichen Abend dem Publikum zu zeigen. Robert W. Paul kurbelte 1896 als erste ‚Sportwochenschau‘ der Welt das Derbyrennen zu Epsom und führte es bereits am nächsten Abend in London dem Prince of Wales vor.

Auch die Deutschen versuchten, sich von der französischen Vorherrschaft zu befreien. In Freiburg brachte die „Deutsche Expres-Filmgesellschaft“ seit dem 15. November 1911 Aktualitäten heraus unter dem Titel „Der Tag im Film, erste deutsche tägliche kinematographische Berichterstattung“. 1913 gründete die Dürener Rohfilmindustrie-Kino-Film GmbH die „Eiko-Woche“, die sich mit dem August Scherl Verlag zusammentat. In ihrem Sensationsprogramm vom 24. Juli 1914 annoncierte sie „Erzherzog Franz Ferdinand’s letzter Empfang in Sarajewo sowie die Leichenfeierlichkeiten von Sarajewo bis zur Familiengruft“ Eine Wochenschau, die als erste über die Vorboten des Ersten Weltkrieges hautnah berichtete. Der Erste Weltkrieg machte der Vorherrschaft der französischen Filmindustrie in Deutschland ein Ende und förderte die Karriere des deutschen Film-pioniers Oskar Messter. Messter war ein methodisch arbeitender Erfinder und Filmemacher. Er schuf brauchbare Filmprojektoren und Kameras. Mit ihm begann die Hofberichterstattung, Er begleitete Kaiser Wilhelm II. auf seinen Orientreisen und durfte die Aufnahmen vermarkten. Der Film wurde zum Instrument derer, die Macht und Einfluss besaßen. Messter erhielt Zutritt zum deutschen Generalstab und drehte als Kriegsberichterstatte „Dokumente zum Weltkrieg“. Unter der Zensur-Nummer 36732 erschien am 5. Oktober 1914 in Berlin die „Messter-Woche Nr.1“, mit einer Filmlänge von 169 Meter, hergestellt von der Messter-Film GmbH. Messter zeigte in dieser ersten, kontinuierlich laufenden, deutschen Wochenschau:

- Dokumente russischer Zerstörungen in Ostpreußen,
- Besuch der Prinzessin Augusta Wilhelmina bei

Verwundeten,

- Patriotisches Konzert des Berliner Sängerbundes,
- Auszeichnung der Besatzung des Unterseebootes „U9“.

Messters Kriegswochen der Jahre 1914 bis 1915 brachten mehr oder weniger ‚frontnahe‘ Berichte nach Art der Aktualitäten aus den Friedensjahren. Bis Mitte 1915 baute Messter eine Wochenschau-Organisation auf privatwirtschaftlicher Grundlage auf. Seine Messter-Wochen wurden von ca. 34 Millionen Menschen in 16 Ländern gesehen. Ab 1916 ging Messters Organisation im militärischen Bild- und Filmamt auf. Am 18. Dezember 1917 entstand die „Universum-Film AG“, die Ufa.

Die Wochenschau in den zwanziger und dreißiger Jahren

von
Sarah Lieb
Nina Mattenklotz

Trotz des großen Einflusses der französischen Wochenschau „Pathé-Journal“, gab es in Deutschland 1914 bereits drei deutsche Wochenschauen: „Der Tag im Film“, die zum Scherl-Verlag gehörende „Eiko-Woche“ und die „Messter-Woche“. Allerdings konnten sich die deutschen Wochenschauen gegenüber der französischen Produktion nur schwer behaupten, da diese über ein weitaus größeres Vertriebs- und Korrespondentensystem verfügte.

Der erste Weltkrieg

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges veränderte sich die Situation. Der „Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie“ sprach sich gegen die Vorführung ausländischer Filme in Deutschland aus. Im September 1914 wurden die deutschen Filialen von Pathé Frères, Gaumont und Eclairé unter Zwangsverwaltung gestellt und ihre Filme beschlagnahmt.

Nach Kriegsausbruch versuchten deutsche Firmen, die durch die ausbleibende ausländische Produktionen entstandene Marktlücke zu füllen und begannen mit der Herstellung und dem Vertrieb eigener Wochenschauen. Es gelang jedoch nur der „Eiko-Woche“ und der „Messter-Woche“, über einen längeren

Zeitraum hinweg zu bestehen. Oskar Messter selbst war bis 1916 in der Pressestelle des Generalstabs tätig. Die Themen der Wochenschauen behandelten fast ausschließlich den Krieg, obwohl es aufgrund der restriktiv gehandhabten Aufnahmemöglichkeiten kaum authentische Bilder von der Front gab. Die grausame Wirklichkeit des Krieges fand in der Wochenschau nicht statt. Es wurden zunächst nur Porträts von Generälen gezeigt.

„Eine von militärischen oder politischen Institutionen des Staates ausgehende konzeptionelle und organisatorische Vorbereitung oder Planung, die auf eine umfassende Nutzung bzw. Einbeziehung des Mediums Films für propagandistische Zwecke gerichtet war, wurde in Deutschland nach 1914 zunächst nicht entwickelt“ (Ottlik 1984: 7).

Die propagandistischen Möglichkeiten der Wochenschau wurden lange nicht erkannt oder angewendet. Dies betraf sowohl die Inhalte, als auch die künstlerische Umsetzung. „Ein wirkungsvoller Filmschnitt war unbekannt, die Kameraeinstellungen waren unbeweglich, die Sujets eintönig“ (Voigt 2000: 58).

Die Generäle Ludendorff und von Hindenburg sahen 1916 im Film ein Mittel, die stärker werdende Kriegsmüdigkeit der Bevölkerung zu bekämpfen



Geschwindigkeitsrekord, 1933

und das Bild Deutschlands im In- und Ausland positiv zu prägen. So entstand im November 1916 eine staatliche Film- und Fotostelle, aus ihr ging 1917 das Bild- und Filmamt (BuFa) hervor, das dem Kriegsministerium und der Obersten Heeresleitung direkt unterstand.

Die staatliche Filmtätigkeit nahm an Umfang zu, während die privaten Wochenschauen erheblich eingeschränkt wurden. Die BuFa belieferte auch die „Messter-Woche“ und „Eiko-Woche“ mit Filmmaterial, das nun auch Aufnahmen von Kämpfen an der Front enthielt. Bei Kriegsende gab es schließlich nur noch eine deutsche Wochenschau.

Der Ufa-Konzern wurde mit Unterstützung der Wehrmacht am 18. Dezember 1917 gegründet. In einem Brief Ludendorffs an den preußischen Kriegsminister von Stein heißt es 1917: „Je länger der Krieg dauert, desto notwendiger wird die planungsmäßige Beeinflussung der Massen im Inland. Es müssen deshalb alle in Betracht kommenden Werbemittel systematisch zur Erreichung des Erfolgs benutzt werden [...] aus diesem Gesichtspunkt heraus ist es dringend erforderlich, daß die deutsche Filmindustrie vereinheitlicht wird [...] Bekannt werden darf aber nicht, daß der Staat der Käufer ist.“ (zitiert nach Barkhausen 1982: 259).

Im Vergleich mit den anderen deutschen Filmproduktionsfirmen war die Ufa finanziell gut ausgestat-

tet. Doch die Ufa zeigte zunächst kein wesentliches Interesse an Produktion und Vertrieb der „Messter-Woche“ und trat sie an die DLG (Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft) ab, die 1916 entstanden war.

Die zwanziger Jahre

Ab 1922 produzierte die DLG eine zweite Wochenschau, die „Deulig-Woche“ und stellte kurze Zeit später die „Messter-Woche“ ein.

Die Wochenschauen der zwanziger Jahre wollten vor allem den deutschen Fortschritt und die deutsche Kultur im In- und Ausland propagieren. Der „Film-Kurier“ schrieb 1919: die Wochenschauen „sollen „alle Gebiete deutschen Kultur-, Geistes- und Wirtschaftslebens berücksichtigen und somit dem Ausland zeigen [...], was deutsche Kunst und Wissenschaft bedeuten, wie unsere Industrie fortschreitend bestrebt ist, durch Verbesserung der Allgemeinheit zu dienen“ (zit. n. Giese 1940: S.44).

Mitte der zwanziger Jahre gelang es den Wochenschauen, sich wieder als regulärer Bestandteil des Filmprogramms zu etablieren. Die Vorführungen in den Kinos bestanden in der Regel aus der Wochenschau, einem Kulturfilm sowie dem langen Spielfilm (Hauptfilm). 1925 kam es zu einem Boom neuer Wochenschauen. Auch die Ufa produzierte ab 1925 eine eigene Wochenschau, die am 17. September erstmals unter dem Titel „Ufa-Woche“ erschien.

Die starke Konkurrenz bewirkte allerdings, dass sich nur wenige Wochenschauen auf Dauer auf dem Markt hielten.

Als 1927 auch die Ufa in eine Krise geriet, kamen die Ufa und die DLG unter den Einfluß des Hugenberg-Konzerns. Die „Ufa-Woche“ und die „Deulig-Woche“ wurden nun vom selben Konzern produziert. Dieser übernahm 1928 schließlich auch die „Trianon-Wochenschau“ und die „Opel-Wochenschau“ und erreichte damit auf dem deutschen Wochenschau Markt eine Monopolstellung.

Durch die Einführung des Tonfilms verstärkte sich diese Konzentration auf dem Wochenschau Markt weiter, da die Umstellung für die meisten kleineren

Firmen zu kostspielig war. Am 10. September 1930 erschien die erste „Ufa-Tonwoche“ als erste Tonwochenschau Deutschlands. Wenig später folgte die amerikanische Fox-Film AG mit ihrer „Tönenden Wochenschau“ sowie im gleichen Jahr die „Emelka-Tonwoche“.

Aufgrund der Weltwirtschaftskrise und sinkender Kinobesucherzahlen beherrschten in den dreißiger Jahren drei Unternehmen mit vier Wochenschauen den deutschen Markt: Ufa, Terra und Tobis, wobei die Ufa weiterhin dominant blieb.

Die „Emelka-Woche“, an der auf Initiative der SPD die Reichsregierung beteiligt war, setzte als eine der wenigen Wochenschauen, gegenüber den Inhalten der ‚rechtslastigen‘ Ufa-Wochenschauen politisch andere Akzente.

Der „Deulig-Woche“ und auch der „Ufa-Woche“ wurde nachgesagt, dass sie gehäuft Militäraktionen und Kriegsflotten zeigte und andere politische Ereignisse vernachlässigte. „Allgemein wurden Politiker der deutschen Sozialdemokratie und teilweise auch des Zentrums von den Ufa-Wochenschauen ignoriert und boykottiert“ (Licht-Bild-Bühne Nr. 262 vom 2.1.1929, zit. n. Ottlik 1984: 28).

Bereits in den zwanziger Jahren wurden die Wochenschauen zunehmend politisch instrumentalisiert.



Parteitag der Freiheit, 1935

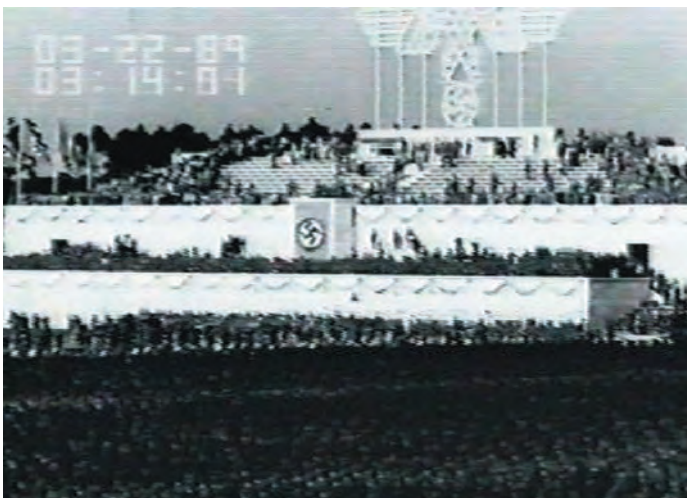
Die dreißiger Jahre

Mit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler 1933 wandelte sich die Wochenschau vollends zum Propagandainstrument.

Als Joseph Goebbels im März 1933 das neu gegründete Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda übernahm, erhielten die Kameramänner der Wochenschau Sonderrechte bei Großveranstaltungen, um die Reden der Nationalsozialisten und die Aufmärsche werbewirksam in eindrucksvolle Bilder umzusetzen (Hoffmann 1988: 185). Hatte die „Deulig-Woche“ bis 1933 für Hugenberg Propaganda gemacht und Hitler in ihren Darstellungen weitgehend ignoriert, so änderte sich dies mit Hugenbergs Entlassung aus dem Kabinett Hitlers im April 1933.

Die Wochenschauen wurden nun zum zentralen Propagandamittel für Partei und Staat. Die tonangebende „Ufa-Woche“ sendete z.B. in der Zeit vom 1.6.1935 bis zum 31.5.1936 im Durchschnitt pro Ausgabe 60 Meter Aufmärsche, 60 Meter Redner, 35 Meter Wehrmacht, 30 Meter Kämpfe in Abessinien und 30 Meter sonstiges politisches Leben. Kaum ein kostbarer Meter wird an unpolitische Themen verschwendet (vgl. Hoffmann 1988: 187).

Die „Ufa-Woche“ (Nr. 263) aus dem Jahre 1935 zeigt z.B. den „Parteitag der Freiheit“ der NSDAP mit einem langen Redebeitrag Hitlers über den Aufbau Deutschlands, einem Aufmarsch des Arbeitsdienstes



Parteitag der Freiheit, 1935

mit vielen Bildern von Hakenkreuzfahnen, einer militärische Parade, die die Ordnung und Stärke der Wehrmacht demonstrieren soll, und einer Rede Hitlers vor den Soldaten. Es folgen Bilder von einem Militärzug durch eine Stadt mit jubelnden Zuschauern, Fahnen und Soldaten stehen im bildlichen Mittelpunkt. Danach folgt die Präsentation der Film- und Buchpreisträger des Jahres 1935 und eine weitere Rede Hitlers.

Die „Ufa-Woche“ war zum Instrument der Partei geworden und diente der Propaganda. Sie wurde gezielt für Kampagnen eingesetzt, mit denen das Publikum für politische Aktionen und militärische Machtdemonstrationen gewonnen werden sollte. Ein Beispiel bietet der Einmarsch deutscher Truppen in das bis dahin französisch besetzte Rheinland 1936. Journalisten, Fotografen und Kameralente wurden ohne Vorinformationen nach Köln geflogen, um dort den Einmarsch der deutschen Truppen miterleben und darüber zu berichten. (Hoffmann 1988: 193).

Die Mobilisierung der Menschen wurde durch einen gezielten Einsatz ästhetischer Mittel erreicht: Militärmärsche, Panzer- und Flugzeugparaden dominiert. Das Individuum trat hinter den Massen zurück, (vgl.: Kurowski 1970: 2). Der deutsche Bürger erschien nur noch als Mitglied der nationalsozialistischen Gemeinschaft. Symbole wie z.B. die Hakenkreuzfahne wurden häufig ins Bild gerückt. Der Gedanke der Ordnung und der damit verbundenen Überlegenheit gegenüber anderen Staaten wurde vermittelt. Musik und Kommentarton suggeriert Pathos und Dynamik. Fröhliche Marschmusik oder propagandistische Lieder, von Chören gesungen, sowie die bellende Kommentatorstimme oder auch Hitlers lautstarke Stimme, bei der nicht der Inhalt, sondern vielmehr der Ton die Absicht verrät, luden die Bilder mit Dynamik und Aggression auf.

Damit die Propaganda der Wochenschau möglichst viele Menschen erreichte, verpflichtete Goebbels durch Erlass alle Kinos Deutschlands, Wochenschauen vorzuführen. Gleichzeitig verbot er den Handel mit älteren Wochenschauen und mit Preisrabatten.



Polnische Grenze, 1939

Damit sollte eine aktuelle Berichterstattung und Vermittlung der jeweil aktuell benötigten Propagandaeffekte erreicht werden. Die Wochenschau wurde auf den geplanten Kriegsfall vorbereitet. Im Winter 1938/1939 unterzeichneten der Chef des Oberkommandos der Wehrmacht und Goebbels ein Abkommen über die Organisation der Propaganda im Krieg. Mit Hilfe des Aufbaus von Propagandakompanien, die den Wehrmachtsteilen zugeordnet wurden, machte man „den Propagandakrieg in seinen wesentlichen Punkten neben dem Waffenkrieg zum gleichrangigen Kriegsmittel“ (Hoffmann 1988: 194).

Die „Ufa-Woche“ Nr. 451 vom 25.4.1939, die Hitlers fünfzigsten Geburtstag feiert, gilt als Paradebeispiel für die Verwendung der Wochenschau als Propagandamittel. Mit 2000 Kopien lief diese Wochenschau bis Mitte Juni in 40 % der deutschen Kinos, etwa 40 Millionen Menschen sahen „Hitlers Geburtstag“ im Kino. 64% der Wochenschau entfielen auf das Militär, nur 36% thematisiert die Ehrerbietungen des Volkes oder des Staatsapparates. 81 % der im Film gezeigten Totalen zeigten militärische Aktionen. Die ersten beiden Sequenzen der „Ufa-Woche“ Nr. 451 zeigt hauptsächlich Symbole des ‚Dritten Reiches‘ und der SS. Unübersehbar war schon in den Wochenschauen vor dem Krieg die Militarisierung Deutschlands.

Ab 21. November 1940 wurde nur noch eine einzige

Wochenschau, die „Deutsche Wochenschau“, produziert. Die Propagandakompanien waren ausgebildete Kämpfer und bedienten nicht nur die Kameras, sondern auch die Feuerwaffen. Mit zunehmender Kriegsdauer wurde jedoch die propagandistische Zurichtung der Wirklichkeit und die ständige Herausstellung von Siegen und das Verschweigen der Niederlagen und des Rückzugs zum Problem. Das erkannte auch Goebbels und schrieb 1943 in sein Tagebuch: „Das Problem der Wochenschau wird bei längerer Dauer des Krieges immer schwieriger. Man weiß nicht mehr was man bringen soll“ (Hoffmann 1988: 217). So ignorierte z.B. die „Deutsche Wochenschau“ Nr. 651 vom 24.2.1943 die Kapitulation der 6. deutschen Armee in Stalingrad vollständig und setzte auf Goebbels Rede an die Nation im Berliner Sportpalast über den totalen Krieg.

Die Wochenschauen des Krieges von 1940-43 waren auf das Thema verpflichtet, den „Endsieg“ sichern zu helfen, und verloren deshalb zunehmend an Glaubwürdigkeit. Ab Mitte 1944 überwachte Hitler die Wochenschau nicht mehr, doch Goebbels schaute sich weiter jede Wochenschau im Rohschnitt an, korrigierte ihre Aussage durch Montage und veränderte vor allem den Kommentar (vgl. Hoffmann 1988: 225).

Noch in der letzten „Deutschen Wochenschau“, die am 27.3.1945 erschien, dekoriert Hitler zusammen mit Reichsjugendführer Arthur Axmann zwanzig Jungen mit dem Eisernen Kreuz.

Literaturhinweise

Barkhausen, Hans (1982): Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim/Zürich/New York: Olms.

Giese, Hans-Joachim (1940): Die Film - Wochenschau im Dienste der Politik. Dresden: Dittert und Co.

Hoffmann, Hilmar (1988): Wochenschau. In: Ders. „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag (4404), S.183-230.

Kreimeier, Klaus (1992): Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München: Hanser.

Kurowski, Ulrich (1970): Was ist ein faschistischer Film? In: epd Kirche und Film 1970, Nr.3.

Ottlik, Peter (1984): Filmberichterstattung in Deutschland. Diplomarbeit am Fachbereich Politikwissenschaft der Philipps-Universität Marburg.

Voigt, Hans-Gunter (1990): Komme soeben von der Front zurück. In: Grimme Zeitschrift für Programm, Forschung und Medienproduktion. Nr.3,1990, S. 34-38.

Voigt, Jürgen (2000): Zur Geschichte der Wochenschau in Deutschland von den Anfängen bis 1918. In: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv 8. Jg. (2000) Nr. 1, S.56-59.

Zglinicki, Friedrich (1956): Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihre Vorläufer. Berlin: Rembrandt-Verlag.

Online-Quellen

Kleinhaus, Bernd (23.6.2002): Die Wochenschau als Mittel der NS-Propaganda. www.shoa.de/wochenschau.html .

Hecht, Ralf (23.6.2002): Die Modernen Medien der Weimarer Republik: Film-Wochenschau. www.ralf-hecht.de/weimar/kap3.html .



Erste Wochenschauaufnahmen vom Endkampf um Berlin, 1945

Ein staatliches Informationsorgan?

Zur Organisation der Wochenschau nach 1945

von
Knut Hickethier

Wochenschauen waren ‚Aktualitätenschauen‘ mit periodischer Erscheinungsweise, die nach 1945 zunächst von den Alliierten betrieben wurden. Sie liefen im ‚Beiprogramm‘ zusammen mit der Werbung und dem Kultur- bzw. Dokumentarfilm. Sie dauerten in der Regel 10-14 Minuten.

Die Wochenschau - mehrheitlich im Staatsbesitz

Die Wochenschauen erlebten nach 1945 ein wechselhaftes Schicksal. Die alliierte Wochenschau des französischen Sektors „Blick in die Welt“ wurde nach Gründung der Bundesrepublik von der privatrechtlichen Firma „Deutsche Filmwochenschau Blick in die Welt GmbH“ fortgeführt. Der britisch-amerikanische Verbund der Wochenschau „Welt im Film“ teilte sich 1949: Neben der amerikanischen Variante, die in München-Geiselgasteig bis 1951 als „Welt im Bild“ vom Allianz Filmverleih fortgeführt wurde, entstand aus der britischen „Welt im Film“ in Hamburg die „Neue Deutsche Wochenschau“ (NDW).

Die mit Mitteln der Bundesregierung gegründete „Neue Deutsche Wochenschau GmbH“ nannte sich ab 1950 in „Deutschen Wochenschau GmbH“ um, damit deutlicher zwischen der Produktionsfirma und dem

Produkt unterschieden werden konnte. Das Unternehmen war im Bundesbesitz, die ökonomische Kontrolle der Wochenschau lag beim Bundesschatzministerium, die inhaltliche beim Bundespresseamt. Ab 1951 stellte die „Deutsche Wochenschau“ auch im Auftrag des Allianz Filmverleihs die Wochenschau „Welt im Bild“ her. 1956 ging diese in den Besitz der „Deutschen Wochenschau GmbH“ über.

Ab 1958/59 wurde die Deutschen Wochenschau GmbH zu 48% von der Universum Film AG (Ufa neu) übernommen, die Bundesregierung hielt nur noch 26%. Die Anteile, die die Deutsche Bank und die Dresdner Bank übernahmen, gingen nach dem Zusammenbruch der Ufa 1963 an die Bundesregierung zurück (Roerber/Jacoby 1973: 256- 272). Diese erwarb von Bertelsmann 1965 auch den Rest der Anteile, nachdem sich die der SPD nahestehende Bank für Gemeinschaft am Erwerb der Wochenschau interessiert gezeigt hatte. Die Bundesregierung unter Ludwig Erhard kam dem Verkauf an die BfG schnell entschlossen zuvor, „im Hinblick auf das große politische Interesse, das die Bundesregierung an einem Instrument der Meinungsbildung hat“ (Kabinettsvorlage, zit. n. Spiegel 1965a: 23). Die Bundesregierung erwarb nicht nur die der BfG angebotenen 40% des Besitzes, sondern auch die restlichen 8%,

die Bertelsmann ursprünglich noch behalten wollte, für insgesamt 1,6 Mio. DM. Damit befand sich die Wochenschau Mitte der sechziger Jahre wieder vollständig in staatlicher Hand.

Chefredakteur der „Staatswochenschau“ (Thiel 1965: 121) war in dieser Zeit Manfred Purzer, der u.a. auch Drehbücher für die Münchner Roxy-Film (Luggi Waldleitner) schrieb. Ein Beirat sollte eine gewisse Kontrolle ausüben. Zwischen der CSU-nahen Leitung unter Purzer und den eher liberalen und sozialdemokratisch orientierten Redakteuren kam es vor allem in den sechziger Jahren nicht selten zu Spannungen, oft stellte sich auch der aus verschiedenen Parteivertretern zusammengesetzte Beirat schützend vor einige Redakteure.

„Blick in die Welt“ wurde zunächst vom Pallas Filmverleih, später vom Constantin Filmverleih verliehen. Die NDW wurde vom Schorcht Filmverleih verliehen. Nachdem dieser zum Bavaria Filmverleih geworden war, ging der Vertrieb der NDW auf diesen über. Nach dessen Ende (1962/63) wurde die NDW vom Nora Filmverleih vertrieben. Nach dem Zusammenbruch der Nora 1969 übernahm der wieder neu gegründete Schorcht-Verleih den Verleih und brachte sie unter dem Namen „Die Zeitlupe“ heraus. Aus der „Welt im Bild“ wurde 1956/57 die „Ufa-Wochenschau“, sie wurde vom Ufa-Filmverleih vertrieben, dann ab 1961 vom Ufa Film Hansa-Verleih und ab 1962 vom Constantin Filmverleih. Damit vertrieb der Constantin Filmverleih in den sechziger Jahren mit Blick in die Welt und der Ufa Wochenschau zwei Wochenschauen. In die Kinos kam neben den deutschen Wochenschauen noch die deutschsprachige „Fox Tönende Wochenschau“ der amerikanischen 20th Century Fox.

Von Hamburg aus in die Welt

Mit der Deutschen Wochenschau GmbH war in Hamburg ein Zentrum der aktuellen Filmberichterstattung entstanden. Die Deutschen Wochenschau siedelte sich in Hamburg-Rahlstedt neben dem Atlantik Filmkopierwerk (Geyer-Werke) und anderen Filmfirmen an. Die Redaktion saß zunächst in Hamburg-Harvestehude (Warburg-Haus), zog später auch nach Rahlstedt. Vor allem die Nähe zum Kopierwerk erwies sich als op-

timal, da die Wochenschau donnerstags fertiggestellt und kopiert werden musste, um als Massenkopien freitags mit dem Programmwechsel in den Kinos in den Kinos zu sein, die die aktuelle Ausgabe abonniert hatten. Mit dem in ihren besten Zeiten beträchtlichen Kopieraufkommen, wöchentlich mussten ca. 1.000 Kopien hergestellt werden, stellte die Wochenschauproduktion einen gewichtigen Faktor in der Filmwirtschaft dar.

Die Deutsche Wochenschau GmbH produzierte in Kooperation mit der Günter-Schnabel-Filmproduktion für die Bundesregierung den monatlich erscheinenden „Deutschlandspiegel“, einen Magazinfilm über die Bundesrepublik, der für den Einsatz im Ausland gedacht war und mit ca. 600 Kopien eingesetzt wurde. In den sechziger Jahren entstanden auch bei der Deutschen Wochenschau GmbH Dokumentarfilme, teilweise in enger Kooperation mit einzelnen Wochenschaubeiträgen. Die meisten dieser Dokumentarfilme wurden ebenfalls zur publizistischen Selbstdarstellung der Bundesrepublik im Ausland eingesetzt.

Im Kino lieferte die Wochenschau als Teil eines auf Unterhaltung ausgerichteten Programms eine audiovisuelle Anschauung der Welt, die sich als authentisch ausgab, gleichwohl inszeniert, dramatisiert und pointiert war. Die Bilder von den lokalen, nationalen und globalen Ereignissen traten immer mit einer zeitlichen Verzögerung gegenüber der Zeitungsmeldung und Rundfunknachricht auf. Die Wochenschau setzte deshalb häufig auch ein Wissen um die politische Ereignisse, von denen sie berichtete, voraus und inszenierte das Geschehen als eine Form komprimierter und nun anschaulich gemachter Erinnerung. Der Vorteil der Wochenschau gegenüber den schnelleren Medien Radio und Presse bestand im bewegten Bild, das den zeitlichen Aktualitätsmangel ausglich.

Die Wochenschau wurden in der Regel von den Kinoteatern gesondert abonniert. Nur ein Teil der Kinos bezog die Wochenschauen in der Woche ihres Erscheinens. Viele erhielten sie - zu dem dann günstigeren Preis - erst in der zweiten oder dritten Woche, einige kleinere Kinos auch erst in der sechsten Woche. Anne Paech berichtet, dass die Wanderkinos im Osnabrücker Umfeld Wochenschauen erst in der 4. und 5. Woche

einsetzten. Sie mussten statt der 100 DM für die erste Woche nur noch 35 DM für die 4. und 5. Woche zahlen (Paech 1985: 101). Mit dieser Differenz zwischen Produktions- und Präsentationszeit vergrößerte sich für das Publikum der Aktualitätsrückstand.

Kritik an der Wochenschau

Eine grundsätzliche Kritik erfuhr die Wochenschau 1957 durch den Publizisten Hans Magnus Enzensberger, der ihr den Magazin-Charakter zum Vorwurf machte, weil durch ihn die Welt nur als „Scherbenhaufen“ erscheine. Auch sei sie wenig politisch und liefere durch die Vielzahl der Themen ein „emotionales Wechselbad zwischen Idylle und Detonation“ (Enzensberger 1964: 122). Enzensberger hatte damit einen neuen Maßstab gesetzt: die Wochenschau habe politisch zu sein und letztlich für eine politische ‚Aufklärung‘ zu sorgen. Diese Auffassung wurde in den sechziger Jahren zum Konsens der Kritik, sie entsprach jedoch nicht von vornherein dem Selbstverständnis der Wochenschauredakteure.

Die Kritik verstärkte sich in den sechziger Jahren, insbesondere wurde der Wochenschau eine entpolitisierende Wirkung bei gleichzeitiger politischer Voreingenommenheit vorgeworfen (Seeliger 1964: 554). Heftig wurde die Kritik Mitte der sechziger Jahre, als der SPD-Bundestagsabgeordnete Schmitt-Vockenhausen der „Ufa-Wochenschau“ Verzerrung seiner Aussagen und Verunglimpfung vorwarf. Diese ging zum Gegenangriff über und unterstellte der SPD Kontrollabsichten (ebd.: 552), was bei einem staatlichen Meinungsorgan, das sie war, ja durchaus nicht falsch gewesen wäre. Der Kabarettist Wolfgang Neuss, der die Wochenschau-Macher als „duckmäuserische Regierungsmitläufer“ und „billige Ostlandreiter“ kritisiert hatte, wurde mit einem Prozess überzogen. Dabei war die Parteilichkeit der staatlichen Wochenschau für den Staat im Grunde unstrittig, wurde durch die öffentliche Debatte nun aber auch offen gelegt. Nicht nur subventionierte die Bundesregierung als Eigentümerin lange Zeit die Wochenschau-Produktion, ein Beirat ‚beriet‘ und kontrollierte auch Inhalte und politische Ausrichtung. Zahlreiche Redakteure nahmen aber auch liberale und

sozialdemokratische Positionen ein, so dass es intern auch zu Konflikten kam.

Mit dem Rückgang der Zahl der Kinobesucher und dem Schließen zahlreicher Kinos in den sechziger Jahren geriet die wirtschaftliche Basis der Wochenschauen immer stärker in Gefahr, und das Unternehmen waren immer mehr auf die Subventionierung durch den Staat (900.000 DM) jährlich angewiesen (Töteberg 1990: 142).

Konkurrenz zum Fernsehen

Sehr früh in den fünfziger Jahren war die Konkurrenz des Fernsehens als Gefahr erkannt worden. Nachdem die Wochenschau bis 1956 noch der „Tagesschau“ Material geliefert hatte (die „Tagesschau“ war ein Kunde neben anderen), versuchte die Deutsche Wochenschau bei dem Ende der fünfziger Jahre von der Bundesregierung als zweitem Fernsehprogramm geplanten „Deutschland-Fernsehen“ als Produzent der Nachrichtensendungen einzusteigen und bereitete dafür auch eine entsprechende Produktion vor. Dies lag im Grunde auch nahe, war doch die Deutsche Wochenschau mehrheitlich im staatlichen Besitz. Diese Fernschnachrichtenproduktion wurde beendet, als das Vorhaben eines bundesstaatlichen Fernsehens 1961 vom Bundesverfassungsgericht (Erstes Fernsehurteil) gestoppt worden war. Das 1963 von den Ländern gegründete ZDF war an einer Nachrichtenproduktion durch die Deutsche Wochenschau nicht interessiert. Zu weiteren Initiativen in Richtung Fernsehen kam es bei der Wochenschau nicht.

Gegenüber dem zeitlich aktuelleren publizistischen Medium Fernsehen konnte die Wochenschau auf Dauer nicht mithalten. Unterschiedliche neue Konzepte wurden erprobt. So nahm die Ersetzung von politischen und gesellschaftlichen Informationen durch „Human Interest“-Berichte weiter zu, aber auch die verknappte Darstellung von Politik („Als-ob-Vorstellung von Politik“ - Seeliger 1964: 554). Diese Entwicklung ließ die Wochenschau als publizistische Form immer problematischer erscheinen. Gegenüber den Fernschnachrichten war die Präsentationsform der Wochenschaumeldungen sehr modern, weil sie vorführte, wie in knapper Zeit viele Informationen anschaulich

und ansprechend vermittelt werden konnten. Als ein „Medium der Verkürzung“ (Wolfgang Esterer) ist die Wochenschau noch heute ein anregendes Beispiel für eine mögliche audiovisuelle Vermittlung der Welt.

Das Ende der Wochenschau

Die Deutsche Wochenschau entwickelte seit den sechziger Jahren auch monothematische Ausgaben im Sinne eines Dokumentarfilms, doch war damit letztlich die Besonderheit der Informationsform ‚Wochenschau‘ aufgehoben, so dass diese Monothematik nicht zur Regel werden konnte. Die Wochenschau-Macher kam in der Konkurrenz mit dem Fernsehen aus dem Dilemma von mangelnder zeitlicher Aktualität und Informationserwartung nicht heraus.

Weil die Kinoszuschauer vor allem der Unterhaltung wegen ins Kino gingen, schien es folgerichtig zu sein, dass sich auch die Wochenschau verstärkt unterhaltender Formen bediente. Nach dem Selbstverständnis der Wochenschau-Macher, so der ehemalige Wochenschau-Geschäftsführer Hinderikus Wiers, sollte die Wochenschau auch „die Einstimmung auf den unterhaltenden Film“ nicht stören (Wiers 1983: 113). Doch so unterhaltend wie ein Spielfilm konnte die Wochenschau nicht werden.

Die Filmtheater verzichteten deshalb in den siebziger Jahren immer häufiger auf die Wochenschau, in Hintergrund stand der Strukturwandel des Kinos und die Veränderungen im Rezeptionsverhalten im Kino der sechziger Jahre. Damit in Korrespondenz stand das Aufbrechen der tradierten Programmabfolge Werbung-Wochenschau-Beifilm-Spielfilm und schließlich der Wegfall von Beifilm und Wochenschau. 1976 zeigten noch 462 Kinos eine Wochenschau, am Ende waren es nur noch 163. 1977 wurde die Produktion der Wochenschau ganz eingestellt.

Wochenschau - ein zeitgeschichtliches Archiv

Die Bundesregierung verkaufte den Bestand an Wochenschauen und nicht gesendetem Material in den siebziger Jahren an die Hamburger Firma Multimedia. Die Bestände des dokumentarischen Materials der

Wochenschau werden heute vom Hamburger Cinecentrum verwaltet, sie lagerten bis Ende 2001 in Rahlstedt und wurden ab 2002 auf dem Gelände von Studio Hamburg untergebracht. Als Material für historische Dokumentationen wird das inzwischen aufbereitete Material immer wieder eingesetzt.

Literatur:

Enzensberger, Hans Magnus (1964): Scherbenwelt. Die Anatomie der Wochenschau. In: Ders.: Einzelheiten I: Bewusstseinsindustrie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.106-133; zuerst in Frankfurter Hefte 1957, H.4.

Paech, Anne 1985: Kino zwischen Stadt und Land. Marburg: Jonas.

Roeber, Georg/Jacoby, Gerhard (1973): Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Pullach b. München: Saur.

Thiel, Reinhold E. (1965): Staatswochenschau. In: Filmkritik 9.Jg.(1965), H.3, S.121.

Seeliger, Rolf (1964): Wochenschauen mit Strauß-Optik. In: Filmkritik 8.Jg.(1964), H.10, S.552-554.

Spiegel (1965): Wochenschau: Kauf durch Eilvorlage. In: Der Spiegel (1965), Nr.8, S.23.

Töteberg, Michael (1990): Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt. Hamburg: VSA.

Wiers, Hinderikus (1983): Das Wochenschau-Geschäft. Wochenschau als Vorläufer der Tageschau? In: Reimers, Karl-Friedrich/Lerch-

Stumpf, Monika/Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.): Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen. München: Ölschläger, S.111-122.

Ein Medium der meisterhaften Verkürzung

Wolfgang Esterer war von 1960 bis 1970 Redakteur, Leitender Redakteur, ab 1966 Mitglied der Geschäftsführung der Deutschen Wochenschau GmbH. 1970 gründete er die Filmproduktionsfirma Multimedia, die 1979 die Deutsche Wochenschau GmbH erwarb. Der Text stammt aus einem Gespräch mit ihm am 27.6.2002 im Medienzentrum des FB 07 der Universität Hamburg

Die Wochenschau hatte als zentrale visuelle Information in den zwanziger und dreißiger Jahren noch keine Konkurrenz. Die bekam sie erst mit dem Fernsehen, doch die Wochenschauleute nahmen das neue Medium am Anfang der fünfziger Jahren noch nicht ernst. Erst allmählich dämmerte ihnen, wie mächtig das Fernsehen wurde.

Wochenschau und Fernsehen in den sechziger Jahren

Das Umdenken in der Wochenschau begann Mitte der fünfziger Jahre. Chefredakteur Manfred Purzer versuchte dann die Wochenschau in das entstehende ‚Adenauer-Fernsehen‘, also das von der Bundesregierung geplante ‚Deutschland-Fernsehen‘, einzubringen. Die Wochenschau sollte Basis für die aktuelle Berichterstattung des neuen Fernsehens werden. Wir wurden damals bereits als Fernsehreporter getestet, die Kameramänner drehten Probeberichte für das ‚Adenauer-Fernsehen‘.

Die ‚Deutsche Wochenschau GmbH‘ wäre, wenn es zu diesem Fernsehen gekommen wäre, zu einem Fernsehunternehmen mutiert. Diese Entwicklung wurde durch das Erste Fernsehurteil des Bundesverfassungsgerichts gestoppt, und stattdessen wurde

das ZDF gegründet. Das ZDF hatte an der Arbeit der Wochenschau kein Interesse, denn die Wochenschau war durch ihr Engagement für das ‚Adenauer-Fernsehen‘ diskreditiert, und das ZDF wollte, wie auch die ARD, die aktuelle Information, weil sie einen Teil der eigenen Identität bildete, nicht außer Haus geben. Man wollte auf diese Weise auch unabhängig bleiben, auch wenn man im Unterhaltungsbereich durchaus Auftragsproduktionen nach außen vergab. Die Wochenschau musste also ihren Weg weitergehen. Die Wochenschau GmbH baute eine starke Dokumentarfilmabteilung auf. Versuche, daraus eine Fernsehproduktionsfirma zu machen, wie es andere Filmproduktionsfirmen taten, wurde zu Beginn der siebziger Jahre wieder eingestellt.

Der Betrieb der Deutschen Wochenschau GmbH in Hamburg war wirtschaftlich kräftig. Es hat die Möglichkeit gegeben, neben der Wochenschau auch Anderes zu machen: Musikfilme und Dokumentarfilme, auch Fernsehsendungen. Dafür bot die Firma einen Rahmen, hier konnten die Mitarbeiter ihre Kompetenzen einbringen, und darin lag die Qualität der Arbeit. Diese Arbeit am Dokumentarfilm hat sich dann umgekehrt auch wieder auf die Wochenschau positiv ausgewirkt. Man hätte die Möglichkeit gehabt, zu ei-



Eigenheim

nem der großen Fernsehproduktionsunternehmen zu werden. Im dokumentarischen Bereich besaß man eine Kernkompetenz, später hätte man im Crossover diese auch auf die Fiktion ausdehnen können. Doch die beharrenden Kräfte im Unternehmen verhinderten das in den siebziger Jahren.

Konzeptionelle Veränderungen in den sechziger Jahren

In der Wochenschau selbst wurde nun stärker konzeptionell gearbeitet, man wollte von der Magazininform mit den 12-13 Beiträgen wegkommen und versuchte stärker Schwerpunktbildungen. Damit verloren auch die Kameraleute an Bedeutung, weil jetzt an den Beiträgen Redakteure mitwirkten. Daran mussten sich die Kameramänner erst gewöhnen, dass sie nicht mehr allein zu einem Ereignis fuhren und erst später in Rahlstedt der Text auf die Bilder gelegt wurde, sondern dass der Beitrag vor Ort und unter Mitwirkung des Redakteurs konzipiert wurde. Da gab es anfangs Spannungen, aber das neue Prinzip setzte sich durch. Wir mussten damals die Meister der kurzen Form, der schnellen Pointe sein. Das war nicht immer leicht.

Als ich 1960 bei der Wochenschau anfang, war sie ein relativ starkes Unterhaltungsmedium, eine Art Kaleidoskop, ein Boulevard-ähnliches Medium. Die Politik-Abteilung war ‚offiziös‘, nicht kritisch und

unabhängig; vertiefende Berichte gab es selten. Der Sport war sehr stark. Weil man das Spiel selbst nicht beeinflussen konnte, wurde umso heftiger montiert. Wenn in der ersten Einstellung der Ball mit dem Kopf abgegeben wurde und er in der zweiten im Tor landete, wirkte das rasant, auch wenn im Spiel selbst zwischen dem Kopfball und dem Torschuss zehn Minuten lagen. Unter den Cuttern gab es richtige Künstler, die auch die langweiligsten Spiele zu Ereignissen machten.

Redaktionelle Spannungen in der Wochenschau

Als in den sechziger Jahren die Redaktionen erweitert wurden, entstanden neue konzeptionelle und inhaltliche Überlegungen. Es entwickelte sich eine redaktionelle Unabhängigkeit, und damit kam es zu Kontroversen. Denn der Chefredakteur Manfred Purzer stand der CSU nahe und die meisten Redakteure sympathisierten eher mit anderen Parteien. Diese Spannungen drückten sich auch in der Wochenschau aus. Es ist nicht so, wie es der Kritik in den sechziger Jahren erschien, dass aus Bonn Weisungen kam. Dies wäre auch nicht möglich gewesen, weil es einen mit Vertretern verschiedener Parteien besetzten Beirat





Wolfgang Esterer zu Gast im Medienzentrum

gab, deren Mitglieder sich bei Kritik an einzelnen Beiträgen auch vor die Redakteure stellten. In den sechziger Jahren war die Wochenschau ein weitgehend unabhängiges Medium.

Als Lieblingskameramann Konrad Adenauers galt Wilhelm Lupp. Diese Position hat er sich in den fünfziger Jahren erarbeitet und auch noch in den sechziger Jahren halten können. Doch der Stern Adenauers verblasste nach 1963. Lupp durfte zwar noch exklusiv bei den Boccia-Spielen in Cadenabbia und auch bei den Geburtstagsfrühstücken dabei sein, aber wir Redakteure haben unter diesen Berichten gelitten. Das entsprach nicht der Wochenschau, die uns vorschwebte. Wir hatten mehr die Vorstellung von

der Wochenschau als einem sehr lebendigen Dokumentarfilm und hätten am liebsten monothematisch gearbeitet. Unser Ziel war die Weiterentwicklung der Wochenschau zu einem zeitgemäßen Medium.

Der Chefredakteur Manfred Purzer resignierte schließlich 1966, auch weil er sich politisch nicht mehr durchsetzen konnte. Es gab ein Interview von ihm mit Franz Josef Strauß, das sehr einseitig war und auf heftige Kritik stieß.

Die Wochenschau und der Zeitgeist

Die Wochenschau spiegelte in den fünfziger Jahren ein wenig die offizielle Haltung der Gesellschaft wieder: Wir wollen mit den Problemen nichts zu tun



haben, wir schauen nach vorn, wir bauen auf, wir genießen das Leben und trinken ‚Henkell trocken‘, wir bauen neue Häuser, kaufen neue Autos und fahren in die Ferien. Das gab die Wochenschau auch als Haltung wieder. Konflikte wollte damals keiner zur Kenntnis nehmen. Die Politik förderte eine solche Bereitschaft auch nicht. Die Wochenschau war also weniger ein Spiegel der gesellschaftlichen Wünsche als ein Spiegel dessen, was sich die Verantwortlichen für die Gesellschaft wünschten.

Die Wochenschau war das Medium der meisterhaften, manchmal auch der weniger meisterhaften Verkürzung. Die Konflikte, die einer Darstellung bedurft hätten, waren komplizierter und differenzierter darzustellen als dass es die kurze Form der Wochenschau gekonnt hätte. Das Fernsehen bot diese längere Form.

Die Wochenschau litt darunter, dass sie in ihrer Akzeptanz nicht wirklich vom Zuschauer abhängig war. Diese haben die Wochenschau von ihrer Form und ihren Inhalten angenommen. Die Wochenschau war abhängig von den Kinobesitzern. Für diese war die Wochenschau eine zusätzliche wirtschaftliche Belastung. Die Wochenschau nahm Zeit weg, brachte aber kein zusätzliches Geld, sondern kostete sogar. Mit Beginn der allgemeinen Krise des Kinobesuchs haben uns die großen Kinotheaterbesitzer nicht mehr gezeigt, und dies war der Beginn des Niedergangs.

Im Grunde war die Wochenschau - trotz aller Innovationsversuche - schon in den sechziger Jahren ein sterbendes Medium, das nur noch am Leben blieb, weil es der Bundestag subventionierte.

Arbeit unter Hochspannung

Zur Produktionsweise der Wochenschauen in Hamburg

von
David Czarnetzki
Michaela Meng

Jahrzehntlang war sie die einzige visuelle Informationsquelle im Leben der deutschen Bevölkerung: die Wochenschau. Der mühelosen Rezeption durch die Zuschauer stand ein äußerst komplexer Produktionsapparat gegenüber. Unter dem enormen Druck, wöchentlich ein fertiges Produkt abliefern zu müssen, war ein Gros an Mitarbeitern Tag für Tag damit beschäftigt, nachrichtenrelevante Themen zu finden und sie ‚formatgerecht‘ für die Wochenschau aufzubereiten.

Wie sah der Arbeitsalltag bei der „Deutschen Wochenschau GmbH“ in Hamburg-Rahlstedt aus? Wie wurde in der Praxis aus Ideen zu einzelnen Storys eine der heute legendären Kinowochenschauen? Werfen wir also einen Blick hinter die Kulissen der Deutschen Wochenschau GmbH.

Die am 14.12.1949 in Hamburg neu gegründete „Neue Deutsche Wochenschau GmbH“ (ab 1950 „Deutsche Wochenschau GmbH“) war Eigentum der Bundesrepublik Deutschland und produzierte die gleichnamige „Neue Deutsche Wochenschau“ (im folgenden NDW genannt).

1956 entwickelte sich aus der „Welt im Bild“ die „Ufa-Wochenschau“ (später „Ufa-dabei“). Dieser Namensänderung lagen rein marktstrategische



Überlegungen zugrunde: Man erhoffte sich durch den traditionsreichen Markennamen „Ufa“ eine höhere Akzeptanz. Nichtsdestotrotz blieb die NDW jahrzehntlang das Haupterzeugnis der Firma. Bei der „Deutschen Wochenschau GmbH“ wurden neben Dokumentar- und Industriefilmen zwei Wochenschauen parallel konzipiert und fertiggestellt.



Dies bedeutete für die im Schnitt 50-60 festangestellten Mitarbeiter (zu Spitzenzeiten erhöht auf eine Zahl von bis zu 120) eine Tätigkeit unter der ständigen Herausforderung, in kürzester Zeit ein Produkt in bewährter Wochenschau-Qualität herzustellen.

Chronologisch betrachtet begann eine typische Arbeitswoche bei der Wochenschau mit der donnerstags angesetzten großen Redaktionskonferenz. Hier kam die kreative Mannschaft (Chefredakteure, Redakteure, Cutter und Kameraleute) zusammen, um einen Plan für die Themen der Wochenschau der kommenden Woche zu erstellen. Nach der Themenfindung durch obligatorische Sichtung der Tagespresse sowie sonstige der Redaktion vorliegende Mitteilungen über in der jeweiligen Woche bevorstehenden wichtigen Ereignisse, wurden bereits zu diesem Zeitpunkt die voraussichtlichen Längen für die einzelnen Berichte grob bestimmt. Auf dieser Grundlage wurden die Teams gebildet, bestehend aus in der Regel je einem Kameramann, einem Kameraassistenten und einem Tonmann, und auf die verschiedenen Drehorte verteilt.

In den Hoch-Zeiten der Wochenschauen gab es 12-15 solcher Teams, die in den Anfangsjahren oft nur

eine sehr oberflächliche Anweisung bezüglich ihres Berichtsgegenstands erhielten und somit vor Ort ihre Storys frei gestalten konnten. Dieser Umstand erzwang geradezu die durch Praxis erworbene Qualifizierung der Kameramänner als Allround-Filmer, ohne jedoch einer themenabhängigen Spezialisierung im Wege zu stehen. In dieser Zeit setzten also die Kameramänner durch ihre individuellen Perspektiven selbst journalistische Akzente. Später wurden sie in ihrer Freiheit erheblich eingeschränkt, weil auch der verantwortliche Redakteur bei den Dreharbeiten dabei war. Damit fand die Wochenschau zu einer konzeptionelleren Arbeitsweise, in der allmählich der redaktionelle Inhalt über die Visualität der Berichte dominierte.

Mit ihrem Auftrag ausgestattet, schwärmten die Teams nun aus, um die zumeist am Wochenende stattfindenden Ereignisse wie Sportwettkämpfe, Massenveranstaltungen und Schönheitskonkurrenzen für die Wochenschau auf Zelluloid zu bannen.

Das auf diese Weise ‚eingefangene‘ Bildmaterial musste grundsätzlich bis Montag in der Redaktion eingegangen sein, wo es dann von dem für die weiteren Arbeitsschritte verantwortlichen Personal innerhalb einer Mustervorführung gesichtet und bewertet wurde. Hier trennte man ‚die Spreu vom Weizen‘ und entschied, welche Bilder für die kommende Wochenausgabe verwendet wurden. Bei dieser Entscheidung wurde auch das aufgrund bilateraler Austauschabkommen mit ausländischen Wochenschau-Herstellern zur Verfügung stehende Material berücksichtigt.

Das kostenlose grenzüberschreitende Geben und Nehmen (Tausch von Filmmetern im Verhältnis 1:1) war in der Organisation der INA (International Newsreel Association, Sitz: Genf, Verwaltung: Paris) institutionalisiert. Gegenseitiges Profitieren von technischen Neuheiten, internationalen Kontakten und der gemeinsamen Wahrung der Pressefreiheit waren weitere positive Nebeneffekte dieser „Tauschbörse“. Gegebenenfalls wurden die aktuellen In- und Aus-

landsaufnahmen durch Hinzunahme von eigenem Archivmaterial ergänzt. In jedem Falle mussten im Ergebnis ca. 10 Minuten Film (etwa 300 Meter Zelluloid), verteilt auf 9-10 Berichte, vorliegen. Auf Grundlage des zur Verfügung stehenden und durch den Redakteur verabschiedeten Rohmaterials nahm die Cutterin, unterstützt von einer Assistentin, (im Idealfall schon am Montag) ihre Arbeit auf.

Der folgende Dienstag war der alles entscheidende Tag im Produktionsablauf, an dessen Ende die fertige Fassung der Wochenschau vorliegen musste. So arbeiteten alle Beteiligten unter absoluter Hochspannung und mit unabdingbarer Professionalität oft bis tief in die Nacht bzw. in die frühen Morgenstunden des nächsten Tages hinein, denn Fehler waren in den Zeitplan nicht einkalkuliert. Es galt, die Endfassung

des visuellen Teils der Wochenschau zu schneiden. Eigens für die musikalische Untermalung sowie Geräusche und Bildkommentare zuständige Toncutter leisteten ihren Teil der Montagearbeit. So wurden archivierte Geräusche eingesetzt und Originaltöne synchron eingespielt.

In Anlehnung an Kompositionsweisen der Spielfilm-musik erhielt der Musikeinsatz in der Wochenschau eine grundsätzlich die Bildebene intensivierende Funktion, ohne Prinzipien wie die des Mickey-Mousing (musikalische Nachahmung der auf der Leinwand stattfindenden Aktion in Temperament und Geschwindigkeit) oder der kontrastierenden Musikschöpfung (auf Dissens ausgelegt: z.B. heiteres Kinderlied zu Trauerfeier) direkt aufzugreifen.

Die in den Produktionen der Deutschen Wochenschau GmbH eingesetzte Musik stammte zwar bis



Das mobile Einsatzkommando der Deutsche Wochenschau GmbH in Hamburg

zum Jahre 1954 ganz traditionell aus dem Archiv, doch musste nun aufgrund der hohen monetären Belastung durch anfallende GEMA-Gebühren eine Alternative hierzu gefunden werden.

Als wahrer Glücksfall erwies sich nun der Komponist Gerhard Trede (1913-1996). Er besaß die besondere Begabung, nach der intendierten Aussage von Filmbildern zu komponieren, und vermochte dabei gekonnt, stil- und epochentypische Motive angesehener wie populärer Tondichter zu imitieren. Damit entsprach er exakt der Anforderung, die vielfältige Bilderwelt der Wochenschauen akustisch zu entsprechen. Trede wurde zum unangefochtenen Hauskomponisten der Wochenschau mit einem ihm eigens zur Seite gestellten Orchester.

In den Anfangsjahren komponierte Trede oft über Nacht direkt auf das Bildmaterial. Ungefähr 100 musikalische Untermalungen gingen pro Jahr auf sein künstlerisches Konto, wobei diese aus Rationalitätsgründen zunehmend nicht mehr live eingespielt wurden, sondern immer mehr gezielte Auftragsarbeiten für das Musikarchiv der Wochenschau darstellten: So komponierte Trede Musik exakt nach Sparten wie z.B. „volkstümlich“, „staatstragend“, „sensationsgeladen“, die in ihrer Aussage die Inhalte der Wochenschaubilder bekräftigen sollten und dennoch so neutral waren, dass nach Bedarf stets aufs Neue auf sie zurückgegriffen werden konnte. Die Deutsche Wochenschau GmbH schätzte Tredes einheitlich durchkomponierte Filmmusiken, die in das Konzept der Wochenschauen ‚wie angegossen‘ passten.

Am Beispiel der Musik-Aufstellungen der „Ufa-Wochenschau“ Nr. 2 und ihrem Pendant, der NDW Nr. 341 (beide abgemischt am 7. 8.1956) wird allein aufgrund der verwendeten Musiktitel wie „Landknechtsmarsch“, „dramatische Sportmusik“ oder „Tropischer Kampf“ der ergänzende Charakter der Musik im Rahmen des Wochenschauformats erkennbar.

Auffällig ist überdies, dass oftmals bei gleichen Themen in den verschiedenen Wochenschauen (z.B. Ufa

Nr. 2 und NDW Nr. 341 mit dem „Nürburgring“) unterschiedliche Musiktitel zum Einsatz kamen (in diesem Falle: „Hell drivers“ (Ufa), „Sensationsboogie“ (NDW)) und diese somit identitätsstiftend wirkten. Hatte der hierfür zuständige Tonmeister die entsprechenden Titel ausgesucht und zusammengeschnitten, mussten schließlich Bild und Ton abgemischt werden, um schnellstmöglich ins Kopierwerk zu gelangen und in einer entsprechenden Anzahl von bis zu 1000 Kopien vervielfältigt zu werden.

Am Mittwoch begann die bundesweite Auslieferung in die Filmtheater mit Erstaufführungsrechten, denn donnerstags wechselten in diesen Kinos die Hauptfilme. In kleineren Kinos fand dieser Wechsel erst freitags statt, dementsprechend später erfolgte auch die Distribution der Kopien. Kleinstkinos in ländlichen Gebieten erhielten oft die Ausgabe erst Wochen später, weil sie die Wochenschau erst in der zweiten, dritten oder vierten Woche abonniert hatten. Grundlage dieser sehr unterschiedlichen Auslieferungstermine waren penibel ausgehandelte Bestellverträge zwischen Verleihunternehmen und Filmtheaterbesitzern, welche nach 1949 einheitlich zu Festpreisen nach Aufführungsfolgen gestaffelt waren.

Allwöchentlich kamen auf diese Weise Kinogänger in ganz Deutschland in den Genuss dieses kaleidoskopartigen Querschnitts bewegender Themen ihrer Zeit. Und während sich die Zuschauer entspannt in ihren Kinossesseln zurücklehnten, tagte in einer ehemaligen Kaserne in Hamburg-Rahlstedt schon wieder das Team der Deutschen Wochenschau GmbH auf der Suche nach mitreißenden Stoffen für die nächste Ausgabe der Wochenschau...

Bildwahl und Bildeinsatz in der Wochenschau

von
Sigrid Kannengießer
Sabrina Stöcker

Die Wochenschau verband Elemente der Gattung Film mit denen der Nachrichtenübermittlung. Zu untersuchen ist, inwiefern das Bild der Wochenschau Informationen vermittelte und zur sachlichen Berichterstattung beitrug, und in welchem Grad die Wochenschaukameralente filmische Gestaltungsmittel bewusst einsetzten, um Bilder zu komponieren. Die Wochenschau visualisiert sprachliche Nachrichten. Sie bedient sich also des Bildes, um Ereignisse darzustellen.

Was ist ein Bild?

Bilder bestehen aus einer Vielzahl von Elementen, diese konstruieren das Bildfeld und formen den Bildinhalt, der den semantischen Aspekt des Bildes ausmacht (Jäger 1991b: 70). Bei der Wochenschau wählt der Kameramann die Motive aus, er bestimmt, was im Bild zu sehen ist, was das Bild ausmacht. Er setzt damit den Bildkader, die „Festlegung eines - relativ - geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist“ (Deleuze 1989: 27). Setzung des Bildkaders, Festlegung des Rahmens und Wahl der Bildinhalte werden durch Kompositionsaspekte mitbestimmt, durch die Zentrierung des Geschehens einer Bildmitte, durch Bewegungsdiagonalen, Flächen,

die zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden. Am Ende entsteht ein Bild, das Aufmerksamkeit beim Publikum erzeugen soll, also ein überraschendes Moment enthalten muß, das verständlich sein soll, damit der Betrachter mit Interesse zusieht und dabei bleibt. Die meisten Bilder werden intuitiv gefunden, es entstehen ‚interessante‘ Bilder, die in der Art ihrer Darstellung von Wirklichkeit einen spezifischen ‚Wochenschau-Gestus‘ entwickelt haben. Dieser ‚Wochenschau-Gestus‘ ist selbst über die Dauer der kontinuierlichen Bildproduktion und Bildrezeption im Kino zu einer Konvention in der Darstellung von Welt geworden.

Mit der Auswahl des im Bild Gezeigten wird auch ein Verhältnis zum Nichtgezeigten hergestellt. Grundsätzlich ist die Welt des Nichtgezeigten zwar nicht überschaubar, aber endlich. Hier geht es jedoch vor allem darum, dass der Film, und auch gerade die Wirklichkeit wiedergebende und gleichzeitig erzeugende Wochenschau-Aufnahme, eine Vorstellung von Welt erzeugt, die suggeriert, daß das im Bild gezeigte Geschehen außerhalb des Bildes weitergeht. Dem Zuschauer ist bewusst, dass ein Raum außerhalb des Bildes existiert. Wenn z.B. in einem Beitrag über ein Radrennen in der „Messter-Woche“ zwei



Chefkameramann

Einstellungen gezeigt werden, in denen Radfahrer vom linken zum rechten Bildrand fahren, und dann die Kadrierung verlassen, leitet der Rezipient aus seiner Erfahrung ab, daß das gesamte Radrennen weitergeht. Der gesetzte Bildrahmen, der Bildkader kann sich im Verhältnis zum Gezeigten verändern, kann sich durch Schwenk, Fahrt, Zoom bewegen und damit die gezeigten Wirklichkeitsausschnitte dynamisieren. Damit gewinnt die Kamera ein aktives Moment, sie macht deutlich, daß sie sich selbst im Raum bewegt.

Die Wochenschau erweckt den Eindruck, als folge die Kamera dem Geschehen, sei ihm untergeordnet,

und dies ist auch der Eindruck und das Selbstverständnis der Kameraleute. Doch wie der Kameramann bestimmt, was er als Gegenstand im Bild zeigt, ist er letztlich der Herr des Bildgeschehens. Der Eindruck, er sei nur beobachtender und berichtender Diener des Geschehens, entsteht dadurch, daß er keine auffälligen und von den Konvention abweichenden Aufnahmewinkel wählt, daß gerade bei der Darstellung von Politikern und der ‚offiziellen‘ Wirklichkeit wenig experimentierende Kameraeinstellungen gewählt werden, keine ‚gewagten‘ Montagen erfolgen. ‚In Augenhöhe‘, in ‚Normalsicht‘ soll es zumeist sein, obwohl der Drang zum ‚interessanten‘

Bild dann doch immer wieder zu großen und kleinen Abweichungen von der Konvention führt.

Damit erzeugt die Wochenschau den Eindruck, sie bringe die politischen und gesellschaftlichen Nachrichten, Nachrichten aus Sport und Wissenschaft dem Rezipienten näher, so dass er diese so wahrnehmen kann, als sei er dabei gewesen.

Aus den von Jäger unterschiedenen Bildarten trifft also die des Abbildes als „berichtend, dokumentarisch, naturgetreu und direkt“ für die Wochenschaubilder zu. Jedoch wurden auch Bilder der Kategorie „Sinnbilder“ in den Kinonachrichten verwendet. Jäger findet für diese Kategorie Adjektive wie „inszeniert, beeindruckend und parteilich“ (ebd: 158f).

Besonders in der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ nahmen die Kameramänner auch Bilder auf, die suggestiv wirkten. Die „Ufa-Tonwoche“ im ‚Dritten Reich‘ setzte dieses Mittel ein, um den Bürgern das Gefühl zu vermitteln, sie wären ein Teil der jubelnden Masse. So erscheint z.B. die Kameraperspektive beim Besuch des Reichsaußenministers in Moskau gezielt gewählt. Der Kameramann steht in der begeisterten Bevölkerung und wählt die Kameraperspektive auf den erhöht liegenden Balkon, auf dem der Minister steht, in einem Winkel, der das gefilmte Bild dem Blick eines anwesenden Zuschauers gleichsetzt.

Solche Sinnbilder wurden aus der scheinbar neutralen Abbildung der Realität heraus entwickelt. Eine solche Bildproduktion geschah auch nach 1945. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung des Bundeskanzlers Konrad Adenauer in seinem Ferienort Cadenabbia beim Boccia-Spielen. Dabei wird zunächst nur die Ferienidylle als solche gezeigt, gleichzeitig ist sie jedoch ein Sinnbild, eine visuelle Metapher, für den friedlichen Charakter der Bundesrepublik, für die europäische Verständigung usw.

Diese visuellen Metaphern, diese Sinnbilder, machen die Bilder heute noch zeigbar, weil die konnotative Bedeutung der Bilder diese zu stellvertretenden Repräsentanten einer Kultur, einer Epoche, einer spezifischen Konstellation werden lassen.

Der Anspruch der Kameramänner lag darin, die Wo-

chenschaubilder auf abbildende Weise einzusetzen, um sachlich, gemeinsam mit dem Text, Nachrichten, Ereignisse und sämtliche Aktualitäten zu vermitteln, wie der Kameramann Klaus Brandes bestätigt. Dieser Anspruch, so weit wie möglich unparteiisch und neutral zu berichten, verbunden mit dem praktischen Aspekt, dass der Kameramann in der Regel in relativ kurzer Zeit das Geschehen mit der Kamera mitverfolgte, spricht für ein in erster Linie abbildendes und spontanes, weniger überlegtes Schaffen von Bildern.

Auch wenn der formale Aufbau von Bildern je nach Thema variierte, entsteht der Eindruck, dass der kompositorische Aspekt, das geplante und bewusste Zusammensetzen von Bildelementen, Vorder-, Mittel- und Hintergrund, Kameraeinstellung, Formenrepertoire, Perspektive, etc. deutlich in den Hintergrund tritt.

Literaturhinweise:

Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungsbild. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Jäger, Gottfried (1991): Spektrum Fotografie. Bildziele - Bildarten - Bildstile. In: Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. München: Laterna magica, S.157-176

Jäger, Gottfried (1991b): Ästhetische Aspekte der Fotografie von Morgen. In: Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. München: Laterna magica, S.70-80.

„Bilder sprechen für sich selbst“

Klaus Brandes, Kameramann der „Neuen Deutschen Wochenschau“ im Gespräch mit Michaela Quaas und Megi Tsereteli

25 Jahre hat Klaus Brandes für die „Deutsche Wochenschau GmbH“ gearbeitet, zuerst fünf Jahre als Kameraassistent, später als Chefkameramann. Vom Fußballspiel bis zu dem Staatsbesuch hat Klaus Brandes mit seiner Kamera alles dokumentarisch festgehalten.

Frage: Herr Brandes, wie sind Sie zur Neuen Deutschen Wochenschau (NDW) gekommen?

K. Brandes: Ich war ein Quereinsteiger, wie die meisten Kameramänner in der Nachkriegszeit. Nach einer Ausbildung zum Landwirt lernte ich Kamerabau und kam dann zur Wochenschau. Die Liebe zur Kamera lag schon in der Familie, denn mein Vater war bereits Kameramann in der Stummfilmzeit.

Können Sie den Drehablauf für die Wochenschau beschreiben?

Bei einem Fußballspiel z.B. waren wir mit fünf Kameras im Einsatz. Die Führungskamera stand auf der Tribüne und nahm die Totalen und die Verfolgungen auf. Die Seitenkamera übernahm die großen Seitenverfolgungen mit dem Teleobjektiv. Hinzu kamen zwei Torkameras und die Publikumskamera, die Zuschauerreaktionen aus dem Publikum aufnahm.

Nach welchen Regeln wurde gedreht?

Ziel der NDW war es, das Publikum sowohl zu informieren als auch zu unterhalten. Bei politischen Veranstaltungen, bei denen die Reden im Mittelpunkt standen, haben wir darauf geachtet, die ‚wichtigsten Köpfe‘ zu zeigen - redend und zuhörend. Bei den Sportberichten stand die Bewegung im Vordergrund.



Klaus Brandes im Gespräch



Kameramänner bei der Arbeit

Verstehen Sie sich als Kameramann mehr als Künstler oder mehr als Handwerker?

Eher als Handwerker, obwohl mein Beruf sicher auch künstlerisches Verständnis erfordert. Das Licht muss korrekt sitzen, die Einstellung des Objektivs muss stimmen. Das alles ist Handarbeit, die muss gelernt sein. Das lernt man als Kameraassistent.

Gab es auch bestimmte ethische Grundsätze beim Drehen?

Ja durchaus, auch wenn sie nicht ausformuliert waren und eher als selbstverständlich erschienen. Wir haben z.B. Tote nie ins Gesicht gefilmt. Schon allein

deshalb nicht, um das Publikum nicht zu vergraulen, aber auch aus Respekt den Toten und ihren Angehörigen gegenüber. Ich wurde einmal als Kameramann zu einem Unfall auf der Autobahn in der Nähe von Hamburg gerufen. Dort habe ich dann eine Hand, nicht aber das Gesicht des Toten gezeigt.

Waren Sie auch bei der Nachbearbeitung der Aufnahmen am Schneidetisch dabei?

Wenn wir die Zeit hatten und nicht schon für den nächsten Dreh eingesetzt wurden, waren wir beim Schnitt dabei. Das Verhältnis zu den Cutterinnen war prima. Wir haben direkt nach den fünf journa-

listischen ‚Ws‘ (Wer sagt was wann wie zu wem?) gedreht. Anschließend wurden Aufnahmeberichte geschrieben. Dadurch wurde der Cutterin die Arbeit erleichtert.

Haben Sie sich geärgert, wenn die Cutterin eine Ihrer schönsten Aufnahmen herausgeschnitten hat?

Natürlich gab es Bilder, in die sich ein Kameramann verliebt hat und die er unbedingt im Film sehen wollte. Da sagte die Cutterin aber rigoros: Diese Bilder haben hier nichts zu suchen. Danach mussten wir uns richten. Aber es kam auch gelegentlich zu einem heftigen Disput über die Bildauswahl.

Das Drehverhältnis war etwa eins zu sieben, d.h. von sieben aufgenommenen Metern Film wurde etwa ein Meter verwendet, der Rest kam ins Archiv. Beim Sport war das Verhältnis eins zu zehn.

Haben Sie sich als politisches Werkzeug verstanden, schließlich war die Wochenschau ein staatliches Unternehmen?

Als Kameramänner waren wir unpolitisch. Wir wollten keine Meinung machen, sondern nur berichten, was wir gesehen haben. Es war wichtig, so lange wie möglich neutral zu bleiben. Deshalb wollten wir auch in die Darstellung keine Tendenz bringen, wollten die Personen nicht durch die Aufnahme dynamisieren, in dem sie von unten oder von oben aufgenommen wurden, um sie dadurch ‚grösser‘, oder ‚kleiner‘ darzustellen. Die Kamera hatte möglichst objektiv zu sein.

Konnten Sie als Kameramann selbständig arbeiten?

In den ersten 15 Jahren haben wir völlig selbstständig gearbeitet. Der Kameramann war damals gleichzeitig Redakteur und Regisseur für die NDW. Später kam neben den Kameramann der Redakteur hinzu. Zwischen Kameramann und Redakteur bestand oft ein gespanntes Verhältnis. In den letzten zehn Jahren waren die Redakteure dann dominierend.

Bei den Straßenschlachten zwischen den Studenten und der Polizei Ende der sechziger Jahre wollte der

Redakteur auf jeden Fall die prügelnden Polizisten sehen. Ich habe aber auch die Steine werfenden Studenten gefilmt. Damit musste er rechnen und hat das dann auch akzeptiert.

Wie war das Verhältnis zu den Kameramännern der anderen Wochenschauen?

Freundschaftlich im privaten Umgang, distanziert während der Arbeit. Denn bei der Arbeit bestand immer eine starke Konkurrenz. Die Kamera durfte z.B. nie allein gelassen werden. Ständig musste ein Assistent dabei sein, sonst haben die Kollegen den Kassettendeckel aufgemacht, das Material vorbelichtet oder Fett in die Optik geschmiert... Aber abends haben wir zusammen gesoffen.

Könnten Sie sich vorstellen, dass die Wochenschau bei dem heutigem Kinopublikum noch ankommen würde?

Ja, denn der Zuschauer ist am Geschehen auf der Leinwand näher dran als bei den Nachrichtensendungen im Fernsehen. Ich könnte mir vorstellen, dass das Kinopublikum heute gern wieder eine Wochenschau sehen würde. Aber die meisten Kinobesucher kennen heute die Form der Wochenschau nicht mehr.

Der Schnitt macht den Film

von
Malgorzata Dzimira
Justyna Rogowska
Tiina Kälissaar

„Ein Schneideraum ist ein Zwischenraum. Er ist ein Ort des Interesses, des Dazwischen-Seins. Er ist eine „Schnittstelle“, wie die Vermittlungspunkte, die Verbindungs- und Trennungsstellen in der Computertechnik heute genannt werden. Denn Montage ist auch innerhalb des Entstehungsprozesses eines Films im Dazwischen angesiedelt (Schumm 1994: 90).

Die „Deutsche Wochenschau GmbH“ beschäftigte etwa 100 Mitarbeiter, darunter sechs bis sieben Cutterinnen. Es waren vor allem Frauen, die die Bearbeitung des 35mm-Films im Schneideraum vornahmen. Die Cutterinnen hatten mit ihrer Arbeit einen großen gestalterischen Einfluß auf das Endprodukt. Der größte Teil der Wochenschau-Beiträge lief durch ihre Hände und über ihre Schneidetische.

Im Verhältnis zur Kameraarbeit, zur Tonaufnahme und Aufnahmeleitung wurde die Arbeit der Cutterin eher mäßig bezahlt und oft unterschätzt. Mit ihrem Fingerspitzengefühl und ihrer Geschicklichkeit haben sie jedoch bedeutende Arbeit geleistet.

Die Wochenschau-Cutterinnen erlernten ihren Beruf zumeist durch learning by doing. Einen festen, vorgeschriebenen Ausbildungsweg gab es nicht. Als

Cutter-Assistentin suchte man sich jemanden, der einen einwies. Gelernt wurde durch das Vorbild der anderen, indem man ihnen bei der Arbeit zusah und mitarbeitete.

Interview mit Jutta Pernice

Frage: Wie kamen Sie zur Wochenschau?

Frau Pernice: Ich hatte schon immer einen Hang zum Gestalten, Zeichnen und Malen und entschloß mich, eine Fotolehre anzufangen. Ich habe drei Jahre Fotografie gelernt, hauptsächlich Porträtfotografie, und durch eine Freundin, die bei der Deutschen Wochenschau GmbH als Auslandssekretärin angestellt war, kam ich auf die Idee, dass das lebendige Bild interessant sein könnte. So habe ich mich bei der Wochenschau beworben. Als erstes haben sie mich in die Kopieranstalt geschickt, in die Geyer-Werke, wo ich in der Wochenschau-Abteilung war. Als 1956 ein Platz im Archiv frei wurde, bin ich dort hineingerutscht. Nach einiger Zeit hat mich ein Cutter angefordert, der eine Assistentin brauchte, und so bin ich Cutterin geworden. Man musste auch die niederen



Jutta Pernice im Schneiderraum



Szene aus „Chaplin“ (USA 1992)

Arbeiten machen. Es waren zum Teil unangenehme Arbeiten, wie z. B. Negative zurechtschneiden, Abzüge machen etc. Wir haben meistens zwei Wochenschauen parallel bearbeitet. Es gab Chefcutter und Jungcutterinnen. Diese fingen gerade an und durften noch nicht die komplizierten Szenen schneiden, nur die kleinen und die Auslandsmaterialien durchkürzen oder säubern.

Wie lange haben Sie bei der Wochenschau gearbeitet?

Fast 30 Jahre. So lange bei einer Firma zu arbeiten, ist heute ungewöhnlich. Dass man damals so lange dort blieb, lag auch daran, dass das Betriebsklima wunderbar war und wir selbständig arbeiten konnten. Die alten Kolleginnen und Kollegen treffen sich immer noch.

Sie haben auch Aufnahmen aus dem Ausland von anderen Wochenschauen bekommen und bearbeitet. Wie war deren Bearbeitung?

Auslandsberichte bekamen wir aus aller Welt. Mit der Defa und den Wochenschauen in Frankreich, England, Japan, Belgien und Italien hatten wir Kontakte und es wurden Aufnahmen ausgetauscht. Wir bekamen jede Woche Auslandsmaterial, das gesich-

tet wurde. In der Redaktionskonferenz wurde beschlossen, ob wir es nehmen oder nicht. Oft wurden ausländische Berichte mit einem fremdsprachigen Text geliefert, der schon als Lichtton aufkopiert war, damit konnten wir wenig anfangen. Orginaltöne dagegen waren wichtig, auch wenn jemand eine Rede hielt, oder wenn Tanzturniere gezeigt wurden, die ihren synchronen Ton behalten sollten. Wo es nicht ging, haben wir das Material neu geschnitten und neu vertont.

Können Sie uns die einzelnen Schritte Ihrer Arbeit mit dem gedrehten Material beschreiben?

Der Kameramann brachte das Material in die Kopieranstalt, z.B. Fußballaufnahmen, vielleicht 700 Meter. Dort wurden die entwickelten und fixierten 35mm-Schwarz-Weiß-Negative in der Wochenschau-Abteilung aneinander geklebt, damit alles in einer großen Rolle kopiert werden konnte. Diese Kopien wurden so schnell wie möglich zur Deutschen Wochenschau geschickt, die sich anfangs in der Heilwigstraße befand und später in Rahlstedt neben dem Kopierwerk logierte. Das Material kam in die allgemeine Mustervorführung, bei der der Chefredakteur, der Kameramann und die Cutterin anwesend waren

und die das Material sichteten und bewerteten. In der Redaktionssitzung wurde der Inhalt der neuen Wochenschau mit den einzelnen Längen der Beiträge festgelegt. Dieser Entwurf der Wochenschau kam auf den Tisch der Cutterin, die sich das Material ansah und überlegte, wie sie das Konzept am besten umsetzen könnte. Sie sprach mit dem Redakteur, um dessen Vorstellungen zu erkunden, und daraufhin fing sie an zu schneiden.

Da nicht nach einem Drehbuch gedreht worden war, war man beim Live-Dreh vom individuellen Geschick abhängig. Die Cutterin entnahm dem Film einige Abschnitte und hängte sie sich an einen Galgen (eine Leiste mit Nägeln), möglichst vor einem Lichtkasten. Nachdem sie die interessanten Sachen herausgetrennt hatte, klebte sie sie zusammen. Das war der grobe Rohschnitt. Dann begann sie, Übergänge zu schaffen und im Feinschnitt Unwichtiges herauszuschneiden. Ziel war es, den Inhalt in eine Form zu bringen.

Weil es kein Drehbuch gab, konnten die Cutter frei schneiden. Sie bekamen bei politischen Beiträgen Anweisungen vom Redakteur, was zu bringen war. Der Redakteur gab auch an, welche Orginaltöne er von der Rede haben wollte. Aber wie dann diese Rede unterschritten wurde, mit welchen zuhörenden Köpfen, das lag doch sehr in den Händen der Cutterin.



Jutta Pernice im Gespräch

Wie kam der Ton zu den Bildern?

Während dieser Bericht geschnitten wurde, wurde parallel dazu noch der Text geschrieben und aufgenommen. Das überlappte sich. Gleichzeitig wurde aus dem Archiv passende Musik herausgesucht. Schließlich hatte man ein Band mit Musik und ein Band mit Geräuschen. Beide Bänder wurden auf einem Band in einem möglichst guten Ton-Verhältnis gemischt.

Im Archiv gab es auch Musikbücher, die deshalb interessant waren, weil in ihnen persönliche Notizen eines alten Toncutters enthalten waren, die die einzelnen Nummern mit anderen klassischen Werken verglichen und bewerteten. Ca. 2000 verschiedene Musiknummern standen zur Verfügung, u.a. Katastrophenmusik, Sportmusik, Tanzmusik, klassische Musik und Maschinenmusik.

In der frühesten Zeit wurde noch mit Lichtton geschnitten und aufgenommen. Das war dann synchron zu dem Bild. Später wurden Magnetophon-Bänder benutzt. Geräusche und Orginaltöne wurden auf das Magnetband aufgenommen und von dort auf Magnetcord umgespielt (das perforierte Cordband kann man auf dem Schneidetisch verwenden). Der Texter bekam die fertige Story auf den Check-Tisch

und textete. Dienstag Nacht war Redaktionsschluß. Nachdem der Sprecher zur fertigen Bildgeschichte den Text gesprochen hatte, wurde alles gemischt und auf Lichtton übertragen. Dieser Lichtton kam wieder in die Kopieranstalt und wurde an das Negativ angelegt.

Gab es Themen, die Sie besonders gern bearbeitet haben?
Ich habe gerne Beiträge geschnitten, die mit Musik, Gymnastik oder Turnen zu tun hatten. Man konnte dort Bewegungen schneiden. Im Rhythmus zu montieren ist eine ganz andere Sache, als Redeausschnitte von einer politischen Rede aneinanderzuschneiden oder die Rede mit passenden Aufnahmen zu unterschneiden. Alles, was gefühlsmäßig mit Bewegung zu tun hatte, war meine Sache, obwohl ich auch viele politische Filme bearbeitet habe.

Wenn ich das Bild nach der Musik geschnitten habe, wurde nach dem Rhythmus geschnitten. Das war eine aufwendige Sache, dauerte länger und fand bei den weniger aktuellen Beiträgen statt. Es war nicht der Regelfall.

Das ist für mich bis in heute spannend und anregend, wie aus einem Berg von Material schließlich doch eine Story oder eine Einheit entsteht. Das war auch damals immer wieder aufregend und spannend. Man kann sagen, dass in den ersten Wochenschauen die ersten Musikclips entstanden. Ich habe den allerersten Musikclip geschnitten.

Hat sich die Schnitt- und Montagetechnik der Wochenschau mit den Jahren verändert ?

Es gab immer wieder Überlegungen in der Redaktion, die Wochenschau attraktiver zu machen. Die kurzen Berichte, die aus dem Ausland kamen, waren so schnell geschnitten, daß der Zuschauer einfach vergaß, was er gesehen hatte. Es gab bestimmte Schnittregeln, z.B. von der Totalen zur Halbtotalen zur Großaufnahme gehend zu montieren. Ich habe mich aber nicht daran gehalten. Entscheidend war das Material. Man kann eine Totale sehr lang machen und dann, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer



Schneidetisch

zu wecken, eine Großaufnahme dagegensetzen. Es gibt keine unveränderbaren Regeln, man kann eine Sequenz immer auch etwas anders schneiden.

Literaturhinweis:

Schumm, Gerhard (1994); Der Film verliert seinen Handwerk - Montagetechnik und Filmsprache auf dem Weg zur elektronischen Postproduction. Münster: MAKs Publikationen Münster.

Anmerkung:

Schneidetisch: der Arbeitsplatz des Cutters war der Schneiderraum und das Arbeitswerkzeug der Schneidetisch. Auf ihm laufen die Bild und Tonrollen bei der Bearbeitung synchron hin und her und können durch einen kleinen Bildschirm kontrolliert werden. Es gibt zwei Typen von Schneidetischen mit senkrecht laufenden Rollen und wagerechte angebrachten Teller auf dem die Rollen liegen.

Bei der Produktion der WS wurde der teure Steenback-Tisch benutzt im Gegensatz zum Moviola, dem in Hollywood verbreitetsten Schneidetisch mit senkrechtem Filmlauf. Steenback war eine weitverbreitete Schneidetischmarke, bei der Bild und Tonrollen auf ebenen Tellern lagen.

Sprache und Sprecher in der Wochenschau

von
Wiebke Dreckmann
Britta Zietemann

„Wir sind sehr normale Menschen, die sich als Verrückte ausgeben. Viele stecken den Kopf in den Sand, und sie fahren gut dabei. Es ist leider nur ein kleines Häufchen, das sich mit solchen Verrücktheiten abgibt. Weitaus größer ist die Zahl derer, die sich als normale Menschen ausgeben, in Wirklichkeit aber sehr überbelastet sind.“

So beginnt der Jahresrückblick der „Neuen Deutschen Wochenschau“ von 1950, und wir widmen uns der verrückten Aufgabe, einen Gesamttrückblick auf die Sprache und die Stimme(n) der Wochenschau zu wagen.

Von den Anfängen des Tons in der Wochenschau

In den ersten Jahren musste die Wochenschau ohne Ton auskommen. Zu Beginn der Wochenschau wurden Zwischentitel mit kurzen Inhaltsangaben zwischen den Bildsequenzen eingefügt. Meistens bestand diese Erläuterung nur aus einer Überschrift; manchmal wurde auch eine Art Untertitel eingesetzt, z.B. der Name eines Politikers oder ein Ortsname.

Mit dem Tonfilm ab 1929 wurden Laute als ‚Lichtton‘ auf dem Filmband gespeichert. Die Einführung des

gesprochenen Kommentars bei der Wochenschau kann ungefähr auf 1934 datiert werden. Die Wochenschauen wurden nachvertont, d.h. es wurde stumm gedreht und die Geräusche wurden separat aufgenommen. Auch als es schon Magnettongeräte für die Tonaufnahme gab, wurden die Wochenschauen noch nachvertont.

Die Stimme des Wochenschausprechers kam deshalb vor allem aus dem Off, was sich bis zum Ende der Wochenschau nicht wesentlich geändert hat. Der Kommentator sprach seinen Text zu Hause, in der Wochenschau-Zentrale in Rahlstedt, zu den ablaufenden Bildern. Er saß in einer schalldichten Kabine und bekam per Lichtzeichen seine Einsätze angezeigt. Dabei wurden die Stories und der Text auf ein Band gespielt.

Bei der Wochenschau galt bis in die sechziger Jahre hinein das Prinzip: ein Drittel Wort, zwei Drittel Bild. Die Bilder sollten für sich sprechen. Teilweise gab es deshalb Bildsequenzen ohne Text, denn „der eigentliche Künstler war der Kameramann, nicht der Redakteur“ (Wilfried Wedde, Archivleiter des Wochenschau-Archivs). Die Bilder waren deshalb nicht stumm, sondern wurden durch Musik untermalt.



Sinnbild ‚Uhr‘

Der Kommentar in den verschiedenen Jahrzehnten

Sprache und Sprechereinsatz waren in den einzelnen Jahrzehnten des Wochenschau-Einsatzes unterschiedlich. Der pathetisch-propagandistische Stil der NS-Wochenschauen wich nach 1945 dem politischen Informationsstil der alliierten Wochenschauen, die die Reste der NS-Auffassungen bekämpften und eine Reeducation-Politik betrieben. Ab 1947 wirkte sich auf Sprache und Sprechen auch der Kalte Krieg mit seinen Weltanschauungsvorgaben aus.

Diese Einbindung der Wochenschau in den ideologischen Kampf der Systeme bestand auch in den fünfziger Jahren fort. Die „Neue Deutsche Wochenschau“, „Blick in die Welt“ und die „Ufa-Wochenschau“ ließen bei politischen Themen keine anti-kommunistische Bemerkung aus (z.B. war häufig bei Berichten aus der ‚Zone‘ die Rede vom „roten Terror“, vom „roten Mob“, von „fanatischen Rebellen und ihrer Zerstörungswut“, auch „entfachten kommunistische Rowdies planmäßig neue Spannungen“, gab es eine „ostzonale Politik“ usw.

Bei Themen aus Sport und Unterhaltung wirkte die Sprache aus heutiger Sicht häufig eher unspektakulär. Die Texte waren oft beschaulich, fast ein wenig

lahm und schleppend. Versucht wurde zunehmend, in die Wochenschau einen humoristischen Ton hineinzubringen. Vielleicht kann darin ein Beitrag zur Zivilisierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft gesehen werden. Diese Tendenzen verstärkten sich mit den sechziger Jahren. Die Sprecher kommentierten oft ironisch, was auf der visuellen Ebene geschah. Eine ganze Sendung wurde sogar dem „Weltuntergang“ gewidmet und wirkte eher wie eine „Wochen-show“ (vgl. NDW Nr.289 von 1962). Es kamen in den sechziger Jahren auch häufiger O-Töne zum Einsatz, um die Beiträge lebendiger zu gestalten.

Das Wort zum Bild

„Ein bisschen Unterhaltung muß sein“ war das Motto der Wochenschau, und besonders in den Wochenschauen der 60er Jahre wurden häufiger sprachliche Figuren verwendet. Mit dem Gegeneinander von sprachlicher Figur und visuellem Bild wurde oft gespielt. So wurde, wenn von „einem Wettlauf mit der Zeit“ gesprochen wurde, eine große Uhr gezeigt. Oder bei einer Miss-Wahl „mundete“ Christel dem Publikum am besten, während ein Jury-Mitglied gerade einen Schluck aus seinem Weinglas nahm. Sie ging dem Jury-Mitglied „in die Schlinge“, weil er ihr



die Schärpe umhängte. „Über Wasser hielten“ sich die Schwimmerinnen, und berichtet wurde über den „Bravourritt in Madrid“. „Die blaue Stunde“ wurde durch eine feiernde Runde bildlich dargestellt, und ein Damenballett wurde von „rauheren Beinen abgelöst“ (Soldaten).

Wortspiele und Reime sowie Metaphern und Metonymien wurden eingesetzt, so dass mehr der Witz im Vordergrund stand als die Information. Besonders stark verdichteten sich Wort und Bild zu derartigen audiovisuellen Metaphern-Gebirgen bei den Jahresrückblicken.

Die Wochenschauen und ihre Sprecher

Der Kommentar ist gesprochene Sprache, durch den Sprecher und seine Gestaltung des Sprechens lebt der Kommentar. Die wichtigsten Sprecher der Wochenschau waren Hermann Rockmann, der durchgehend für die NDW sprach und Anfang der sechziger Jahre auch Chefsprecher des NDR wurde, Rolf Mamero für „Welt im Bild“, in den fünfziger Jahren auch für die Ufa, Horst Fleck, der besonderes für die Sportkommentare bei der Ufa eingesetzt wurde, sowie Ladiges in den sechziger Jahren ebenfalls für die Ufa. Die Stimme der Wochenschau in den siebziger Jahren war Fabian Wander.

Die typische Wochenschaustimme

Auffällig ist der besondere Duktus der Wochenschau-Sprecher, durch den man sofort die Wochenschau identifizieren kann. Prototyp dieses Sprechstils war der bekannte Rundfunksprecher Paul Laven, der, wie Kurt Wagenführ ausführte, „seine „Beobachtungen“ der Welt „ziselierte“, nämlich „mit leicht singender, bisweilen metallischer, sich hebender, anrufender und immer etwas angespannter Stimme“ (Biermann 1989: 3).

Immer in Anspannung zu sein, das verband die technischen Stimmen der NS-Zeit miteinander, und diese Grundhaltung sollte sich als Energiebündelung und permanenter Leistungsdruck auf die Zuschauer übertragen und ihren Einsatz für Gemeinschaft, Partei und Staat permanent mobilisieren. Charakterisieren lässt sich der Wochenschau-Sprechstil vor allem in den Anfängen, in der Zeit des Nationalsozialismus, weiterhin als Stakkato, als hart und abgehackt, teilweise blechern und ankündigend, übertrieben und dramatisierend. Das typisch Zackige, Schnarrende und Keifende der dreißiger und vierziger Jahre schwächte sich nach 1945 ab; die Stimme wurde im Laufe der Zeit immer weicher und verlor die martialisches Intonation. So prägte vor allem Hans Daniel (Sprecher der „Zeitlupe“) eine andere Sprechkultur;

er sprach leiser und differenzierter. Die Grundtendenzen der Sprecher sind jedoch erhalten geblieben. Dieser Umstand ist nicht nur darauf zurückzuführen, dass einige Sprecher in der Nachkriegszeit aus der NS-Wochenschau übernommen wurden, sondern auch darauf, dass sich durch die lange Praxis der NS-Wochenschauen auch Erwartungen beim Publikum an den spezifischen ‚Wochenschau-Ton‘ herausgebildet hatten, die diese Stimmen als „Stimme der Zeit“ und damit als Ausdruck des Zupackenden und Dynamischen schätzten.

Im Laufe der Zeit passte sich der Sprechstil immer mehr dem Charakter und Genre der Stories an; vor allem bei amüsanten Unterhaltungsthemen wurde ein aufgelockerter und beschwingter Sprechstil bemüht, bei politischen oder wirtschaftlichen Themen gab sich der Sprecher eher informativ, ernst und sachlich.

Die Suche nach Sprecherinnen ist vergeblich. Frauen traten im männerdominierten Universum der Wochenschau nicht in Erscheinung. Selten war eine weibliche Stimme in der Wochenschau zu hören; nur bei den O-Tönen tauchte gelegentlich eine Frauenstimme auf. Die Wochenschau-Welt wies sich damit als männliche Domäne aus.

Der Wochenschaukommentar aus heutiger Sicht

Im Vergleich mit der heutigen Berichterstattung werden Unterschiede deutlich; viele Kommentierungen wirken heute unfreiwillig komisch. Heute ist der Sprechstil der Nachrichtensprecher weniger bildhaft, weniger übertreibend und um mehr Nüchternheit bemüht. Unterhaltungsthemen werden zwar auch auf ähnlich humorvolle und ironische Weise präsentiert, die Sprechweise wirkt jedoch insgesamt weniger ‚zisiert‘.

Die Sportreportage

Wenig gewandelt hat sich der Sportkommentar. Schon in der Wochenschau ist die Sprache und Stimme dem sportlichen Geschehen angepasst: ra-

sant und beschleunigend bei schneller werdenden Ereignissen, emotional, dramatisch und sich überschlagend. Allerdings würde heute der Tod eines Fahrers bei einem Motorradrennen nicht mehr in einer beiläufigen Bemerkung erwähnt werden: „Und jetzt schießt er um die Kurve, und jetzt ist er tot!“ („Welt im Bild“ Nr. 51.)

Fazit

Dieser Rückblick, der wirklich nur einen kleinen Einblick geben kann, zeigt, dass nicht nur die Sprecher der Wochenschauen ihre ganz spezielle Stimme hatten, sondern die Deutsche Wochenschau selbst war auch die „Stimme der Zeit“. Sie präsentierte die jeweiligen aktuellen Themen und reagierte auf die Bedürfnisse der Zuschauer, gemäß dem Motto: „Ein bißchen Unterhaltung muss sein!“

Literaturhinweise:

Biermann, Frank; Laven, Paul (1989): Rundfunkberichterstattung zwischen Aktualität und Kunst.

Münster, New York: Waxmann.

Wagenführ, Kurt (1972): Dr. Paul Laven vollendet sein 70. Lebensjahr. In: Fernseh-Informationen, 1972, S. 27.

Sprechereinsatz und Musik

von
Hans-Peter Fuhrmann

Die Wochenschauen entfalteten Faszination und Wirksamkeit nicht nur durch ihre Bilder, sondern vor allem auch durch den Einsatz der Musik und ihre Kombination mit einer spezifischen Sprechweise.

Einleitung

Die vor und nach 1945 entstandenen deutschen Wochenschau-Reihen scheinen in ihrer Ästhetik dem ersten Eindruck nach sehr ähnlich zu sein. Es ist jedoch davon auszugehen, dass abhängig von den unterschiedlichen Herstellerintentionen während des Zweiten Weltkrieges, in der frühen Bundesrepublik Deutschland und in der frühen DDR auch die filmischen Gestaltungsmittel unterschiedlich eingesetzt worden sind. Diese These wird anhand von Ausgaben der „Deutschen Wochenschau“ (Zweiter Weltkrieg), der „Neuen Deutschen Wochenschau“ (Bundesrepublik, Jahrgang 1950) und des „Augenzeugen“ (DDR, Jahrgang 1951) für den Sprechereinsatz und die Musik überprüft. Auf eine Erörterung der geschichts- und medienwissenschaftlichen Methoden für den Vergleich der Filmdokumente als historische Quellen muß an dieser Stelle verzichtet werden.

Sprechen und Sprechereinsatz

Im Vergleich der Wochenschauen aus der Zeit vor 1945 und nach 1945 lassen sich in der Sprache der Kommentare und in der Intonation Unterschiede erkennen. „Die Deutsche Wochenschau“ aus den Kriegsjahren setzte einen Berufsschauspieler ein, der die Texte mit suggestiver Intonation sprach, die ‚Gewaltiges‘ und ‚Heroisches‘ signalisierte (Stamm 1979: 119). Kurze Pausen werden akzentsetzend verwendet, um durch die Bildung von Wortgruppen Sinnzusammenhänge herzustellen und die Verständlichkeit der gesprochenen Sätze zu erhöhen. Die Intonation war kräftig, einzelne Passagen wurden stark betont und die Tonhöhe über die Sätze hinweg auffällig lang gehalten und erst an Satzenden wieder abgesenkt, um eine inhaltliche Überhöhung der Aussagen zu erzeugen.

Der Energieeinsatz des Sprechens sollte anscheinend für die Energie des militärischen und weltanschaulichen Kampfes stehen und diesen symbolisieren und gleichzeitig den Anspruch auf einen gesteigerten Einsatz von Soldaten und Zivilbevölkerung unterstreichen.

Die Merkmale der auf Verständlichkeit und Aufmerksamkeit zielenden Sprache und ihre Form der

Akzentuierung von Inhalten durch Betonungen im Sprechen finden sich auch nach 1945 in der „Neuen Deutschen Wochenschau“ wieder. Allerdings ist die Intonation im Vergleich mit der Kriegswochenschau zurückgenommen, da Krafteinsatz, Halten der Tonhöhe und eine durchgängige suggestiv ‚Aufladung‘ fehlen. Statt dessen wurde die Intonation je nach Themengruppe variiert. Beiträge über Politik und Gesellschaft wurden eher mit einer ‚Verlautbarungsstimme‘ gesprochen, Beiträge über Kultur oder unterhaltende Sujets wie z.B. „Meisterschülerinnen der Gymnastikschule Hinrich Medau im Allgäu“ oder „Stierkampf in Spanien“ wurden mit mehr Modulation, aber ohne die sensationserzeugende Betonung gesprochen, wie sie in den Sportberichten Verwendung fand. Anscheinend orientierte sich das Sprechen in der „Neuen Deutschen Wochenschau“ im Vergleich mit der stark appellierenden Stimme der Kriegszeit eher an der Vorstellung von gesellschaftlicher Vielfalt und am Ziel der differenzierten Darstellung.

Der Sprecher des „Augenzeugen“ bemühte sich gleichfalls um eine verständliche und Aufmerksamkeit erzeugende Intonation. Es gibt im „Augenzeugen“ weder eine extrem suggestiv, ‚aufgeladene‘ noch eine thematisch alternierende Intonationsverwendung. Mit dem Begriff der „Entschlossenheit“ lässt sich der Sprechereinsatz charakterisieren, damit sollte wohl eine Entsprechung zum gesellschaftsgestaltenden Anspruch von Partei und Regierung gefunden werden. Die zusätzlich erhöhte Modulation war offensichtlich als ein Mittel der Sympathiewerbung gedacht.

Während in der Wochenschau des Zweiten Weltkrieges der Sprechereinsatz eine dramatisierende, „heroisierende“ Aufladung hatte, wurde in der frühen Bundesrepublik in der Wochenschau einerseits ein Eindruck von „Verlautbarung“, andererseits von Sensation erzeugt, in der frühen DDR dagegen von Entschlossenheit zu dem von der staatsführenden Partei proklamierten sozialistischen Neuaufbau. Die Unterschiede machen deutlich, dass die Sprecher-

intonation für die Tendenz des Kommentartextes entscheidend ist. Sie enthält die eigentliche Botschaft der Wochenschau.

Der Einsatz der Musik

Die Musik war vor 1945 in der „Deutschen Wochenschau“ das „wohl wichtigste Element der rein emotionalen (...) Ansprache des Zuschauers“, „da sie den gezeigten Bildern jeden gewünschten Stimmungswert geben konnte“. Sie interpretierte das visuell gezeigte Ereignis (Stamm 1979: 119). Die Musik wurde in der „Deutschen Wochenschau“ differenziert eingesetzt, sowohl nach groben thematischen Zuordnungskriterien als auch unter dramaturgischen Gesichtspunkten innerhalb der einzelnen Sujets. Musik, Sprache und Bild verschmolzen zu einem, wenn man so will, ‚Gesamtkunstwerk‘. Die verwendete, immer groß orchestrierte Musik war unterschiedlichen Gattungen entnommen: Volkslieder, Märsche, Soldatenlieder, die während des Zweiten Weltkrieges für die einzelnen Waffengattungen und für einzelne Kriegsschauplätze komponiert wurden. Es entstanden aber auch symphonische Kompositionen, eigens für die Wochenschau geschrieben, die sich in einem ‚erneuerten‘ Stil an den in der Spätromantik entstandenen Kompositionen Richard Wagners und Franz Liszts anlehnten. So war z.B. das Vorspiel aus Wagners Oper „Rienzi“ dem Mussolini-Besuch auf dem Obersalzberg unterlegt („Deutsche Wochenschau“ Nr. 609 v. 6.5.1942) und Franz Liszts häufig verwendete einprägsame Tonfolge aus „Les Préludes“ setzte man ein, um die seit Beginn des Krieges gegen die Sowjetunion die Sonderberichte mit ihren Siegesmeldungen von der Front im Reichsrundfunk anzukündigen. Noch in der Wochenschau über den Beginn der Invasion der Alliierten („Deutsche Wochenschau“ Nr. 719 v. 16.6.1944) wurde sie verwendet.

Entscheidend, so muss hinzu gefügt werden, war die spezielle Orchestrierung, die Größe der Orchesterbesetzungen, die Instrumentierung (viele Blechblasinstrumente), die den Kompositionen - wie die

parasprachliche Kommentargestaltung - erst den besonderen Ausdruck verlieh. „Energie“ und „Siegeszuversicht“ auf beiden Ebenen, der sprachlichen und der musikalischen, ergaben zusammen den entsprechenden audiovisuellen Gesamteindruck der „Deutschen Wochenschau“.

Damit sind die beiden anderen untersuchten Wochenschaureihen insofern nicht vergleichbar, als hier offensichtlich auch nie ein ähnlich hoher Suggestionsgrad beabsichtigt war. Untersuchungen zu Musik und audiovisuellem Gesamteindruck sind für diese Reihen nicht bekannt. Eine Weiterverwendung von Musikaufnahmen der „Deutschen Wochenschau“ in den nach dem Krieg erschienenen Reihen ist nicht nachweisbar, was (abgesehen vom ungeklärten Verbleib des Musikarchivs) auf die unterschiedlichen Gestaltungsziele zurückzuführen ist.

Auch in der „Neuen Deutschen Wochenschau“ und im „Augenzeugen“ war die Musik thematisch und nach Stimmungsrichtungen differenziert. So erhielten der Besuch des Bundespräsidenten Heuss in dem wie symbolisch unter Nebel liegenden, noch unter den Schwierigkeiten der Wiederaufbauzeit leidenden Hamburger Hafen eine „dramatische“ Blasorchestermusik, die Begegnung Heuss-Gollancz eine dem Barockstil ähnliche Streichermusik, das Thema „Vertrag über das Saarland mit der Folge der Loslösung der politischen und wirtschaftlichen Beziehungen von Deutschland“ ein klagendes Thema, die Rückführung der Flüchtlinge eine friedliche, verhalten-optimistische Streichermusik, die Grundsteinlegung zum Wohnungsbau in Neumünster eine sinfonisch orchestrierte, volkstümlich-spielerische Musik („Neue Deutsche Wochenschau“ Nr. 6, 1950). Wenngleich der Musikeinsatz nicht im gleichen Maße suggestiv erfolgte wie während des Krieges, so versuchten die Hersteller mit Hilfe der Musik doch auch hier, die von ihnen durch die Themenauswahl und die Bildmontage angestrebte Weltvermittlung emotional zu unterstützen.

Der „Augenzeuge“ zeigt insgesamt eine ernstere, „hymnische“ Musikauswahl als die „Neue Deutsche



Rückkehrende Flüchtlinge, 1950

Wochenschau“. Das belegen einige Beispiele aus der Ausgabe Nr. 6, 1951: Die Beteiligung der Bevölkerung an der Regierungsinitiative ist mit einer sinfonischen, von Streichern bestimmten Musik unterlegt, die an Vorbilder der deutschen Filmmusik der vierziger Jahre erinnert, der Bau der neuen Leipziger Messehallen mit einer etwas aufgelockerten Promenadenmusik, sodann die Tagung der Frauenföderation mit „vorantreibender“ Sinfonik, die Wismarer Hochseewerft mit einem sinfonisch orchestrierten Marinemarsch, die Friedenstagung mit einer verzögerten, dramatisierenden sinfonischen Komposition, das „Haus der Weltjugend“ mit einem von Bläsern gespielten Marsch, die Ausstellung chinesischer Holzschnitte mit einer belebten, spannungsreichen sinfonischen Komposition. So weit bekannt, zeigt die Musik des „Augenzeugen“ der frühen DDR noch gelegentlich Ähnlichkeiten mit der Musik der „Deutschen Wochenschau“, so in der Instrumentierung und den betonenden, manchmal Fermaten einschließenden Schlusstakten.

Das Sujet „Volkskammer“ am Beginn der gleichen Ausgabe ist mit einer hymnischen sinfonischen Orchestermusik mit einem Streichersatz und Blechblasinstrumenten unterlegt, die durchaus an die „Maestro“-Einspielungen für die diplomatischen Ereignisse und großen Persönlichkeiten in der „Deutschen Wochenschau“ erinnert. Zusammen mit der strengen,

statischen, den Bildachsen folgenden Kadrierung, die klaren Linien folgt - eine Aufnahmetechnik, die auch die „Deutsche Wochenschau“ kennzeichnete (Karl Stamm 1979: 118), dem entschlossen gesprochenen Kommentar und dem gleichzeitigen Aufstehen der Abgeordneten, das die Einstimmigkeit des Konsenses mit der Regierungsinitiative illustrieren soll, zeigt das Sujet eine eindrucksvolle Diktion, die den politischen Führungsanspruch der Regierung ausdrückt. Mit allem Vorbehalt lassen sich partielle Ähnlichkeiten im Einsatz einzelner Gestaltungsmitel stärker zwischen der „Deutschen Wochenschau“ und dem „Augenzeugen“ als zwischen der „Deutschen Wochenschau“ und der NDW ausmachen.

Die größere Differenz zwischen DW und NDW hat ihre Ursache darin, dass der Wochenschau in der Bundesrepublik in deren damaligem Medienkontext eine mehr unterhaltende und „nebenbei“ informierende Funktion mit einem weniger hohen politischen (Text-)Verbindlichkeitsgrad der intendierten filmischen Aussage („Appellfunktion“ der Wochenschau) zugewiesen wurde als in den beiden anderen politischen Systemen. Das wird auch durch die Beobachtung bestätigt, dass in dem „Augenzeugen“ (wie in der Wochenschau des Zweiten Weltkrieges) im Gegensatz zu der „Neuen Deutschen Wochenschau“ keine selbstreflexive Ironisierung gab - sie hätte den Anspruch eines „amtlichen“ „Organs“ einer den zentralen Gesellschaftsgestaltungsanspruch besetzenden Regierung untergraben.

Fazit

Wie die Analyse zeigt, handelt es sich bei den äußerlich zunächst so ähnlich erscheinenden drei deutschen Wochenschau-Reihen um drei unterschiedliche Produktionen, deren Differenzen ihre Gemeinsamkeiten nicht nur auf der „inhaltlich“-ideologischen Ebene, sondern auch auf dem Gebiet der Gestaltung überwiegen. Der hier entwickelte erste Zugang sollte erweitert und vertieft werden.

Literaturverzeichnis

Albrecht, Gerd (1969): Nationalsozialistische Filmpolitik. Stuttgart: Enke.

Barkhausen, Hans (1982): Filmpropaganda für Deutschland. Hildesheim: Olms.

Heimann, Thomas (1994): DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Im Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin 1994, S. 174-184. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Band 46, 35. Jg. (1994).

Hoffmann, Hilmar (1988): „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit.“ Propaganda im NS-Film. Band 1. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag,

Opgenoorth, Ernst (1984): Volksdemokratie im Kino. Propagandistische Selbstdarstellung der SED im DEFA-Dokumentarfilm 1946-1957. Köln.

Roeber, Georg / Jacoby, Gerhard (1973): Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Pullach bei München: Verlag Dokumentation,

Stamm, Karl (1979): Das „Erlebnis“ des Krieges in der Deutschen Wochenschau. Zur Ästhetisierung der Politik im „Dritten Reich“. In: Hinz, Mittig, Schäche, Schönberger: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen.

Stamm, Karl (1978): Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: „Die Deutsche Wochenschau“ Nr. 753/8/1945, Februar/März 1945. Filmedition G 152 des IWF, Göttingen; Beratung R. v. Thadden. Publikation von K. Stamm, Publ. Wiss. Film, Sekt. Geschichte/Publicistik, Ser. 4, Nr. 14/G 152.

Die Rezeption der Wochenschauen

„Die miserable Wochenschau“^[1] oder
„Eine im großen und ganzen vorzügliche Wochenschau“^[2]?

von
Tina Chieriegato
Laura Combüchen

Die Rezeption der Wochenschau ist auf Grund des langen Zeitraums, in der die Wochenschau Teil des Kinos war, nicht auf eine einzige Sichtweise festzulegen. Einige überlieferte Meinungen geben einen kleinen Eindruck, wie die Wochenschauen bei den Zuschauern ankamen.

„Der Sportteil rettet die Wochenschau“

Die Wochenschau hatte ihren festen Platz im Programm eines Kinobesuches und lief in den meisten Fällen zwischen dem Kultur- und dem Hauptfilm. Sie lieferte dem Publikum ein Repertoire aus aktuellen Berichten aus Politik, Sport, Zeitgeschehen und Kuriositäten.

Nach einer repräsentativen Umfrage der Wochenschau von 1959 gingen 49% der Bevölkerung einmal oder mehrmals in der Woche ins Kino, noch 40% zwei bis dreimal im Monat, dabei lag das durchschnittliche Alter des Publikums zwischen 6 und 32 Jahren (Brief der Filmtheater GmbH Reutlingen v. 19. 10. 1959). Ausgehend von den Ergebnissen dieser Umfrage versuchte die Deutsche Wochenschau GmbH eine Wochenschau zu produzieren, die den Ansprüchen und Forderungen dieses Publikums ent-

sprach. Aus Zuschauerbriefen der Ufa-Filmverleih GmbH lassen sich Rückschlüsse darauf ziehen, welche Themen beim Publikum den meisten Anklang fanden und welche nicht. Unterhaltende Themen fanden stärkeren Anklang als politische und ernste Themen, da das Publikum von der Wochenschau unterhalten und in eine gelöste Stimmung für den Hauptfilm versetzt werden wollte. In einem Brief des Ufa-Filmverleihs heißt es, „die Wochenschau darf auch auf keinen Fall tierisch ernst sein, sie sollte aufgelockert zusammengestellt werden und möglichst immer mit einem leichten, heiteren Bericht enden.“ (Brief der Ufa-Filmverleih GmbH v. 17. 12. 1958).

Zu den beliebtesten Themen gehörten die Sportberichte. Hier fällt vor allem auf, dass vom Publikum regionale Großereignisse in der Wochenschau oft vermisst wurden. Modenschauen interessierten vor allem das weibliche Publikum und verursachten beim männlichen Publikum Heiterkeitsausbrüche, technische Neuheiten und artistische Darbietungen waren ebenfalls unterschiedlich beliebt. Dass jedoch nicht nur das Sujet allein wichtig war, sondern auch Kommentar, Schnitt und Bildführung, wird in einem Bericht des Mannheimer Universum-Theaters zur Ufa-Wochenschau Nr. 167 deutlich, in dem gelobt



Wochenschauvorführung 1963

wird, dass „durch den humorvollen Dialog des Fußballberichtes [...] dieser Streifen auch für Nichtinteressierte am Fußballspiel nicht langweilig“ war (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 15. 10. 1959). Weiterhin heißt es, „der Sportteil rettete die Wochenschau über die Nachteile hinweg“ (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 4. 7. 1959 über die Ufa-Wochenschau Nr. 150).

Eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine gelungene Wochenschau war die Aktualität ihrer Berichte. Das Publikum schätzte trotz des Aufkommens der „Tagesschau“ im Fernsehen die aktuellen und meist gut recherchierten Berichte. Mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens in deutschen Wohnzimmern musste jedoch bei der Wo-

chenschau eine Veränderung stattfinden. Zu Anfang wurde versucht, mit Nachlieferungen bei besonders wichtigen Themen die Aktualität der Wochenschau aufrecht zu erhalten. Im Laufe der Zeit stellte sich jedoch heraus, dass auch dies den Ansprüchen des Publikums nicht mehr genügte. Es mussten neue Wege gefunden werden, weg vom aktuellen Geschehen hin zu einer Wochenschau, die aus Featurefilmen und längeren Hintergrundberichten bestand. Dieser Prozess wurde jedoch vor allem von den Kinobesitzern zunächst kritisch beobachtet, da sie ein Abwandern des Publikums befürchteten. Nach einer kurzen Eingewöhnungsphase mehrten sich jedoch die positiven Stimmen. Dies wird besonders deutlich an der

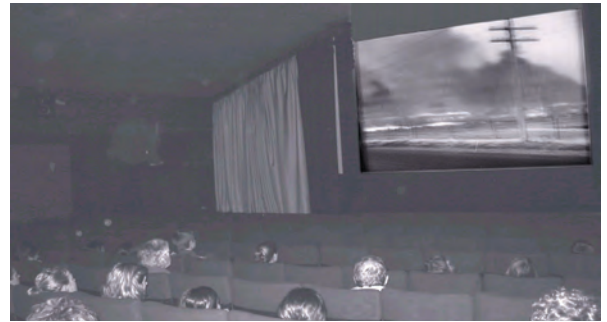
Reaktion eines Theaterbesitzers aus Hannover: „Vor etwa einem Jahr hatte ich mich entschlossen, die Wochenschau an den Anfang des Programms zu legen [...]. Ich habe dann die Wochenschau aufmerksam verfolgt und festgestellt, dass sie sich seit Monaten um einen neuen Stil bemühen. Um die Besucher wieder zu interessieren, zeigte ich die Wochenschau wieder nach dem Kulturfilm und fragte die Besucher nach ihrer Meinung, die laufend positiver wurde“. (Zusammenstellung von Antworten einer Anfrage der Deutschen Wochenschau GmbH).

Was nicht gefällt, wird herausgeschnitten

Berichte über Politik oder politische Ereignisse stießen bei den Zuschauern oft auf Kritik, da diese Themen als zu ernst und schwer empfunden wurden. Die Kritik bezog sich meist nicht auf inhaltliche Aspekte einer Wochenschau, sondern auf eher technische Merkmale wie einen zu schnellen oder langsamen Schnitt, eine schlechte Bildqualität, in den späteren Zeiten auch Berichte, die noch in schwarzweiß und nicht in Farbe gezeigt wurden. Das Publikum gewöhnte sich schnell an technische Neuerungen und empfand alles, was nicht den neuen Standards entsprach, als veraltet.

Die Sprecherkommentare erregten bei den Zuschauern öfters Widerspruch. In den Anfängen wurde von den Zuschauern moniert, dass die Ufa nur einen Sprecher hätte und dadurch die Berichte zu eintönig seien. Die Verwendung eines zweiten Sprechers brachte jedoch nicht den erwarteten Erfolg, da die Unterschiede in der Sprechweise zu gering waren. Sogar die Mitarbeiter der Ufa-Filmverleih GmbH, welche sich die Wochenschauen zu Vergleichszwecken ansahen, bemerkten den zweiten Sprecher anfangs nicht und mussten darauf aufmerksam gemacht werden.

In Einzelfällen schnitten Kinobesitzer und Filmvorführer Berichte, welche ihr Missfallen erregt hatten, aus der laufenden Wochenschau heraus. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Ufa-Wochenschau Nr. 120.



Wochenschauvorführung 2002

Ein nicht weiter benannter Kunde der Ufa-Filmverleih GmbH macht folgende Aussage: „In o.a. Wochenschau waren wir leider gezwungen, die Rückblende auf Hitler und Goebbels herauszuschneiden.“ Dies wurde vor allem mit lauten Zwischenrufen des Publikums begründet. (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 28. 11. 1958).

Darstellungstabus

Bei einem Bericht der Ufa-Wochenschau über die Todesstrafe wurden die Widersprüche in der Rezeption besonders deutlich.

Dieses Thema wurde vom Ufa-Filmverleih selbst als für eine Wochenschau ungeeignet eingestuft. Das meiste Missfallen erregte die Aufnahme eines Fallbeils am Schluss des Berichtes, da „fast ausnahmslos alle Theaterbesucher in einer Wochenschau möglichst nur lebensbejahende Aufnahmen sehen möchten“. (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 23. 2. 1959). Weiterhin ist diesem Brief zu entnehmen, dass auch Theaterbesitzer Kritik an der Aufnahme solcher Themen in die Wochenschau übten.

Auf der anderen Seite führte gerade „die ausführliche, redaktionelle Bearbeitung“ (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 18. 3. 1959) dieses Berichtes zu einer positiven Resonanz beim Publikum. Als bemerkenswert wurde empfunden, dass trotz des sittlichen Ernstes der Vortragsweise ein leichter sensationeller Anhauch nicht fehlte.

Die für viele neue Auseinandersetzung mit einem Thema wie diesem führte in mindestens einem Kino

sogar zur Umstellung des Programms, da ein Kinobesitzer es als unverantwortlich ansah, dass nach solch einem ernsten Thema Trailer von Actionfilmen laufen sollten. Für ihn war zwar der Bericht als positiv zu bewerten, jedoch würde er es gerne sehen, wenn solche Themen früher angekündigt würden, um eine Umstellung des Programms zu ermöglichen. (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 18. 3. 1959).

Vergleich mit „der Konkurrenz“

Da die Ufa-Wochenschau und die NDW im gleichen Haus produziert wurden, befanden sich beide auch in einem hausinternen Konkurrenzkampf. Die Wochenschauen standen häufig nicht als Ganzes in Konkurrenz, sondern wurden anhand der oftmals im Sujet identischen Berichte verglichen. Es kam also darauf an, die besseren Bilder, den besseren Sprecher, Kommentar oder die besseren Cutter zu haben. Hier lag das eigentliche Feld des Konkurrenzkampfes weniger in Aktualität der Wochenschau, da alle Wochenschauen unter den gleichen Produktionsvorgaben produzierten.

Deshalb kam es auch gelegentlich zu einem Austausch von gedrehtem Material. Ein Beispiel hierfür finden wir in einem Brief an die Deutsche Wochenschau GmbH, in dem es heißt, dass „die Aufnahmen, die in der Ufa-Wochenschau über Hawaii zu sehen sind, [...] in der gleichen Kameraeinstellung auch in Blick in die Welt (zu sehen sind)“. (Brief des Ufa-Filmverleihs v. 20. 3. 1959).

Natürlich wurde von Seiten der einzelnen Mitarbeiter, und hier vor allem der Kameralleute auch gerne mal zu einer List gegriffen, um die besseren Bilder schießen zu können. Ein schönes Beispiel hierfür erzählt der Kameramann Klaus Brandes. Bei einem Staatsempfang waren er und seine Leute zu spät an den Ort des Geschehens gekommen und hatten keine Chance mehr, gute Bilder zu bekommen. Der Einfall, mit der Kamera auf einen imaginären Interviewpartner loszurennen, führte dazu, dass die anderen Kameralleute auch losliefen und sich Brandes und seine Mannschaft, die an Ort und Stelle geblieben waren,

einen Platz in der ersten Reihe sichern konnten. (Interview mit dem Kameramann Klaus Brandes am 13. 6. 2002).

Die Beispiele zeigen, daß die Wochenschau durchaus ambivalent beurteilt wurde. Die Meinungen der Zuschauer konnten bei ein und derselben Wochenschau sowohl positiv wie auch negativ ausfallen. Dadurch war es für die Wochenschaumitarbeiter schwer, den Geschmack ihrer Kunden zu treffen.

Anmerkungen:

- [1] Frankfurter Allgemeine Zeitung 25. November 1959
- [2] Brief der Ufa-Filmverleih GmbH an die Deutsche Wochenschau GmbH vom 9. Juni 1959

Quellen:

Briefe der Ufa-Filmverleih GmbH
an die Deutsche Wochenschau GmbH.

Unterhaltung als Unter-Haltung

„Hauptsache, man hat sich woanders amüsiert“

Von
Katrin Hesse
Friedrich Küpper

Chinesische Flößer fahren den Lech hinunter, ein Eisbär tummelt sich im Schnee der bayrischen Alpen und im Zuge einer Oldtimer-Ralley nach Warnemünde detoniert die Wasserstoffbombe der Amerikaner über dem Pazifik. Das ist die Welt, wie sie sich dem westdeutschen Kinogänger der fünfziger Jahre in den Wochenschauen darstellt. Ist das reine „Unterhaltung“ oder Information oder wird hier vielmehr eine Haltung *zur* Welt vermittelt?

Von heute aus gesehen...

Seit dem Ende der achtziger Jahre lässt sich im deutschen Fernsehen ein zunehmendes Zuschauerinteresse an Magazinsendungen und eine „tendenzielle Auflösung der Genregrenzen zwischen Unterhaltungsangeboten und sogenannten ‚ernsthaften‘ Sendungen“ (Schuhmacher 1997: 329) beobachten. Ende der neunziger Jahre geraten auch die ‚reinen‘ Nachrichtensendungen des öffentlich-rechtlichen Fernsehen in deren Konkurrenz, was zu deren tendenzieller Annäherung an diese Mischformen („Infotainment“) geführt hat.

Doch die Mischung von Information und Unterhaltung bestimmt auch schon die westdeutsche Wochenschauen der fünfziger Jahre. Auf Werbeplakaten

warb die Ufa-Wochenschau damit, die „*neuesten und aktuellsten* Berichte aus allen Teilen der Welt“ zu zeigen. Auf der anderen Seite waren die unterhaltenden Beiträge immer zahlreich und die Umbenennung in „Ufa *dabei*“ signalisierte eindeutig eine sensationalistische Absicht. Aus heutiger Sicht erscheint eine solche Vermischung von Nachrichtenanspruch und Beiträgen mit „human interest“ problematisch.

Der potentielle Wochenschau-Rezipient war der Kinogänger mit gewissen Erwartungshaltungen. Er ist als ein mediales Rollenmodell zu begreifen, das sich vom an klassischen publizistischen Medien geschulten Zeitungslesers stark unterscheidet.

Nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes mit seinem Ordnungswahn und seiner Reglementierung sahen sich die Deutschen nach 1945 mit einer hoch komplexen politischen, ökonomischen und persönlich-emotionalen Situation konfrontiert: Re-education und Demokratisierung, Kalter Krieg, Nürnberger Prozesse etc. Nicht zuletzt stellte sich dem Einzelnen die Frage nach der eigenen Identität im Spannungsverhältnis von Schuld und Vergangenheit. Die Wochenschauen der fünfziger Jahre bildeten in dieser Situation eine mediale Instanz der ‚Komplexitätsreduktion‘ und dienten damit der Stabilisierung des

gesellschaftlichen Systems. Die Wochenschau, ein im ‚Dritten Reich‘ vornehmlich propagandistisches Medium, wurde nun politisch gezielt eingesetzt, um ein Bild von der jungen Bundesrepublik zu erzeugen und dabei gerade auch die Vielfalt der Themen und Motive das Bild einer pluralistischen Gesellschaft zu vermitteln.

Wenn Enzensberger in seiner „Anatomie einer Wochenschau“ von 1957 (Enzensberger 1957: 106 ff.) von einer Zerschlagung der Realität in eine „Scherbenwelt“ spricht, so verkennet er damit die das Gesellschaftssystem stabilisierenden Wirkungen dieses und anderer Massenmedien.

Welche filmästhetischen Mittel vermittelten in Wochenschauen der fünfziger Jahre das Bild von Realität und welche Position wurde dabei dem Zuschauer zugewiesen? Die Grundlage der folgenden Analyse bilden die Ausgaben Nr. 6 vom 7.3.1950 und Nr. 7 vom 14.3.1950 der NDW und Nr. 45 vom 5.6.1957 und Nr. 97 vom 5.2.1958 der Ufa-Wochenschau.

Mit allen filmischen Mitteln

Die Beiträge der Wochenschauen werden nach verschiedenen Prinzipien montiert; eine Regelmäßigkeit oder ein vorherrschendes formales Mittel läßt sich nicht erkennen. So wird neben dem einfachen Schnitt mit Schwarz-Bild der Match-Cut benutzt (z.B. ein Kameraschwenk an den Beinen einer Ballerina herab, gefolgt von einer Neigung an den tanzenden Beinen eines Funkenmariechens herauf; eine Parade von Kamelen in Neu Delhi wird mit einer Parade auf Kamelen in Tunesien montiert. Auch der Reißschwenk mit Schnitt und verschiedenen Arten der Überblendung kommt zum Einsatz. Durch Überblendung und Match-Cut werden Beiträge unterschiedlichen Inhalts zu optischen Einheiten verbunden.

Die Dramatisierung der einzelnen Beiträge erfolgt über den variierenden Einsatz unterschiedlicher filmischer Mittel: Eine im Klimax endende Musikunterlegung deutet das Ende eines Themas an, ein Establishing-Shot eröffnet den Beitrag oder ein Off-Kommentar stellt die gezeigten Bilder in einen narra-

tiven Zusammenhang. Eine regelhafte Dramaturgie der Beiträge ist dabei nicht zu erkennen. Eingeleitet werden die Beiträge durch erklärende Kommentare, die den Ort der Aufzeichnung bestimmen, aber vor allem Sinnzusammenhänge zwischen den gezeigten Einstellungen und deren ikonischen Elementen herstellen. Der Gestus der Sprecher variiert dabei je nach Thema zwischen distanzierter Ironie, offener Häme und tradiertem Sprachpathos. Ähnlich „tendenziöse“ Effekte werden mit dem Einsatz der Off-Musik erreicht.

Auf der Mikroebene der einzelnen Beiträge läßt sich ebenfalls keine standardisierte Dramaturgie erkennen. Die Ausarbeitung der Beiträge folgt einer „Pragmatik des Materials“: Schnitt, Vertonung, Kommentartext, Sprachgestus sind bestimmt durch Quantität und Qualität des verfügbaren Materials. Ein Indiz dafür ist die bei inhaltlich gleichen Themen variierende Schnittfrequenz. Dadurch erzeugt die Wochenschauproduktion ein formal offenes Erscheinungsbild der einzelnen Beiträge.

Die Wochenschauen besitzen keine „Regeldramaturgie“: Tendenziell erscheinen unterhaltende Themen jedoch vor den die Wochenschauen abschließenden Sportberichten. Beiträge mit „human interest“, wie beispielsweise über die Verleihung des Ordens „Wider-den-tierischen-Ernst“, werden aber auch im ersten Drittel der Wochenschau plziert.

Scherben bringen Glück

Formal wird die Makroebene der Wochenschauen geprägt durch den fortlaufenden Einsatz von Sprecherstimme und Musik. Dieses auditive Kontinuum wird durch den Einsatz in der Regel einer Sprecherstimme noch verstärkt. Kommentar und Off-Musik bilden einen kontinuierlichen Rahmen, indem sich das repräsentierte und bewegte Bild entfaltet. Auf Ebene des Tons werden zudem einzelne Beiträge zu Themenkomplexen zusammengefügt, indem der Kommentar übergreifende Bedeutungen für verschiedene Themenbereiche konstruiert: So verweist ein in eine amerikanische Raffinerie abgestürztes



Ufa Wochenschau, 1958

Flugzeug auf deutsche Löschtechniken. Unter dem Titel „Weiße Woche“ entspannt der Kommentartext einen erzählerischen Zusammenhang zwischen einer Reihe von Kurzbeiträgen aus Sport, Mode und „Society“-Berichten.

Der Zusammenhang des offensichtlich an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeitpunkten aufgezeichneten Materials bleibt dabei kontingent. Auf eine zeitliche Verortung der dargestellten Berichte innerhalb der Wochenschauen wird aufgrund der Verleihmodalitäten verzichtet: Teilweise wurden die einzelnen Ausgaben noch sechs Wochen

nach der Premiere in Provinzkinos aufgeführt.

Diese der Wochenschau eigene Dekontextualisierung und damit Enthistorisierung der mitgeteilten Information setzt sich in der inhaltlichen Ausarbeitung der Beiträge fort. Die Information, dass der 100.000ste VW-Käfer das Band in Wolfsburg verlassen hat, wird aus ihrem wirtschaftlichen Zusammenhang herausgelöst und als Anlass genutzt, die Verlosung eben dieses Fahrzeugs unter der Belegschaft darzustellen. Das für den Zuschauer leichter zu konsumierende und für den Produzenten einfacher herzustellende Spektakel verdrängt dabei

die potentielle Information. Dabei verschwindet die Information im Spektakulären: Die inhaltliche Redundanz der Beiträge verneint geradezu die Möglichkeit einer Information, die Möglichkeit einer Neuigkeit und Veränderung des gesellschaftlichen Status. Die Neuigkeit, die eine „Kaskade weiterer Unterscheidungen produziert“ (Esposito 2002: 261) und zu einer voranschreitenden Ausdifferenzierung des Gesellschaftssystems führt, wird durch die Wiederholung stereotyper Geschichten ersetzt, die dem Zuschauer vor allem Identifikationsmöglichkeiten anbieten und die Möglichkeit einer solidarischen Gemeinschaft vorführen sollen (z.B. Arbeiter wehren sich mit Streik gegen die Demontage einer Produktionsanlage). Eben damit grenzt sich die Wochenschau gegenüber der klassischen Tageszeitung ab und nähert sich der 1952 gegründeten BILD-Zeitung an.

Mal ganz im Ernst

Die Wochenschauen der fünfziger Jahre unterscheiden sich von anderen medialen Informationsformen, nicht nur von der Tageszeitung, sondern auch den Fernseherfahrungen der 90er Jahre. Sie unterscheiden sich strukturell von den Magazinformaten, die als „Infotainment“ gehandelt werden und deren vordergründiger Unterhaltungsanspruch kritisiert wird, aber auch von Nachrichtensendungen wie der „Tagesschau“, „heute“ etc. Sie stellt einen singulären Fall dar.

Die Mikro- und Makroebene der untersuchten Wochenschauen bedingen sich gegenseitig in einem flexiblen Verhältnis. Die Strukturen der Beiträge und des Gesamttextes sind auf beiden Ebenen offen. Das Verhältnis der beiden Ebenen erzeugt beim Zuschauer einen spezifischen Effekt. Die Wochenschauen zeigen eine Welt voller Brüche und Unterschiede, sie organisieren diese Unterschiede in einem zwar heterogenen, dennoch zusammenhängenden und harmonischen Ganzen. Dies gelingt unter anderen in der optischen Verbindung unterschiedlichster inhaltlicher Bereiche oder der Bildung einer unsichtbaren aber ordnenden Autorität: der Sprecherstimme.

Sie räumt dem Zuschauer die Möglichkeit ein, sich in jedem der dargestellten Ereignisse wiederzufinden oder zumindest emotional teilzuhaben, indem sie das Ereignis in den unmittelbaren Erfahrungsbereich des Zuschauers überführt. Dies ist nicht Enzensbergers „Scherbenwelt“, sondern die Synthese einer ausgeglichenen und geordneten Welt, die trotz aller Unterschiede ihren Sinn in sich selbst findet.

Somit präsentiert sich in der Struktur der deutschen Wochenschauen der fünfziger Jahre das Verhältnis einer Gesellschaft zu sich selbst. Für den Zuschauer realisiert sie den Wunsch nach einem Rückzug in die abgeschiedene Welt des Privatbereichs und die Erwartung Glück durch Solidarität und das Wirken einer transzendenten, autoritären Instanz zu finden. Die Wochenschauen der fünfziger Jahre erschließen sich nicht über die moralisch oder ethisch begriffene Opposition von Unterhaltung und Information und deren Problematisierung, sondern als eine soziale Funktion, die der Stabilisierung des Gesellschaftssystems diene.

Literaturhinweise:

Enzensberger, Hans Magnus 1964: Scherbenwelt. Die Anatomie der Wochenschau. In: Ders.: Einzelheiten I: Bewusstseinsindustrie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.106-133; zuerst in Frankfurter Hefte 1957, H.4.

Esposito, Elena (2002): Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Die Wochenschau als Unterhaltungs-Spiegel der Gesellschaft?

Die nicht-politischen Themen in den Wochenschauen

Von
Margarete Czerwinski
Birgit Meyer

Hatte sich der Zuschauer erst einmal im Kinosessel niedergelassen, wurde ihm in den fünfziger Jahren nach dem Werbeblock und vor dem eigentlichen Hauptfilm die viertelstündige Zusammenfassung der Woche vorgeführt. Glanz und Gloria sollten das Publikum begeistern. „Italiens Sterne der Leinwand“ beim italienischen Filmfestspiel in London, „Artistik in höchster Vollendung“ in Hamburg, „Elite des Gesellschaftstanzes“ bei einem Tanzturnier in Düsseldorf waren Themen der Wochenschau in den 50er Jahren. Hans Magnus Enzensberger stellte bereits 1957 fest, dass „ein rundes Viertel der gezeigten Filmmeter unter dem Titel Sport [läuft...] Ein zweites Viertel wird als Unterhaltung deklariert. Es bleiben 15% für Technik und Wirtschaft, 15% für Politik und die restlichen 20% für die etwas vage Sparte ‚Sonstiges Weltgeschehen‘“ (Enzensberger 1964: 108).

War die Wochenschau der Spiegel der Gesellschaft? Unter Gesellschaft verstehen wir hier die Gesamtheit der Menschen, die unter bestimmten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen zusammen leben. Dieses Zusammenleben der Bevölkerung war in der Nachkriegszeit großen Herausforderungen mit dem verlorenen Krieg, den Zerstörungen, den Flüchtlingen, Hunger und Elend ausgesetzt. Der Wie-

deraufbau dominierte die fünfziger Jahre, aber auch er war nicht ohne Probleme und führte zu zahlreichen gesellschaftlichen Verwerfungen. Was davon fand sich in den Wochenschauen wieder?

Zwei exemplarische Wochenschauen

In der Welt im Film Nr. 363 v. 15.5.1952 fand sich Johannes Brahms neben einer Flugsicherheitsschule in München, Böhmisches Glas neben einer Misswahl in Baden-Baden sowie einem Tanzturnier in Düsseldorf. Die ‚NDW‘ (Nr 249 v. 5.11.1954) reihte ein Unwetter in Salerno an ein Bausparkassenjubiläum, eine Basalt-Wollen-Fabrik an ein Filmfestival in London und einen Artistenauftritt in Hamburg. Festzustellen ist, dass in diesen beiden Beispielen fünf nicht-politische Themen vertreten waren, neben vier bzw. drei politischen Themen und jeweils drei Sport-Stories. Der Schwerpunkt lag also auf der Unterhaltung.

Weder waren Beiträge, die die Gesellschaft betrafen, zu sehen, noch ihre Probleme, mit der sie in der Nachkriegszeit zu kämpfen hatte: Schwierigkeiten, mit denen sie sich täglich auseinander setzen musste, aber auch Dinge, die den Geist und Alltag der Menschen prägten. So zum Beispiel die Wohnungsnot und damit zusammenhängende familiäre Konflikte, der Trend



Tanzturnier in Düsseldorf

zur Kleinfamilie, die ausgeprägte Häuslichkeit, das hohe Bedürfnis an Sicherheit und Stabilität, die soziale Not und gleichzeitig ein immer höher werdender Lebensstandard (Schildt 1989: 27). All dies war in der Wochenschau nicht oder nur selten präsent.

Warum war das so?

Hans Magnus Enzensberger meint, die „positive Funktion (der Wochenschau) [...] bestehe darin, den Blick des Zuschauers von allem abzulenken, was ihn eigentlich anginge.“ (Enzensberger 1964: o.S.) Und er spitzt zu: „Solange man sich an Hundehotels erbaut, ist vom Wohnungsmarkt nicht die Rede“. (Ebd: o.S.) Statt den ständigen Streit um die Küchenbenutzung - mehrere Familien in einem Haus mussten sich Küche und Bad teilen - zu schildern, amüsierten sich die Zuschauer über Tierpensionate.

Viele Menschen der Nachkriegszeit wollten sich im Kino nicht mit Ernsthaftem beschäftigen. Unterhalten werden, Sorgen und Probleme des Alltags vergessen, eintauchen in eine Traumwelt, das waren die Bedürfnisse der Zuschauer. Diesem Wunsch kam die Wochenschau entgegen. Beim Anblick ‚wertvoller‘ Vasen aus Böhmischem Glas schlugen die Herzen der weiblichen Zuschauer höher. Die Bilder von der ‚Öffentlichen Bausparkasse‘ weckten den Traum vom idyllischen Eigenheim. Frauen in schönen langen Kleidern schwebten im Arm ihres Partners über das



Glanz und Glimmer bei einer Modenschau

Parkett. Queen Elisabeth empfing große italienische Filmstars. Diese genannten Beispiele verdeutlichen den Wunsch nach Zugehörigkeit, Konsum und dem Vergessen der eigenen Realität. Wer möchte nicht im eigenen Garten sitzen oder zu den Reichen und Schönen dazugehören?

Die Wochenschau dieser Zeit war also mehr ein Spiegel der gesellschaftlichen Wünsche als ein Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Literaturhinweise

Enzensberger, Hans Magnus (1964): Scherbenwelt. Die Anatomie der Wochenschau. In: Ders.: Einzelheiten I: Bewusstseinsindustrie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.106-133; zuerst in Frankfurter Hefte 1957, H.4.

Schildt, Axel; Sywottek, Arnold (Hrsg.)(1998): Modernisierung im Wiederaufbau: Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre. Bonn: Dietz.

Schildt, Axel (1989): Gründerjahre. Zur Entwicklung der westdeutschen Gesellschaft in der „Ära Adenauer“. In: Blätter für deutsche und internationale Politik, Bd. 1/89. S. 22-34.

Die Wochenschau als Vorläuferin der Tagesschau?

Politische Themen in beiden Formaten

von
Jasmin Al-Safi
Christine Dunker
Hanno Willkomm

Auf den ersten Blick weisen die Titel der beiden Formate „Tagesschau“ und ‚Wochenschau‘ nur auf einen Unterschied in der Aktualität der Berichterstattung hin. Von der Wochenaktualität zur Tagesaktualität. Zu der Annahme, die Wochenschau sei so etwas wie die Mutter der „Tagesschau“, trägt sicher auch die Tatsache bei, dass die „Tagesschau“ zunächst das Material der Wochenschau verwendete. Bei genauerer Betrachtung wird aber schnell klar, dass die Unterschiede zwischen ‚Wochenschau‘ und „Tagesschau“ von Beginn an viel größer waren.

Die Wochenschau entstand aus dem Kino der Attraktionen und legte den Schwerpunkt in ihrer Berichterstattung auf eher nicht aktuelle, unterhaltende Beiträge. Als aktuell bezeichnen wir Berichte, die zum Zeitpunkt des Betrachtens relevant sind und dem Betrachter neue Informationen über in zeitlicher Nähe zur Rezeption liegende Ereignisse liefern. Die Wochenschau verstand sich mehr als Bebildermaschine für die durch Zeitung und Rundfunk bereits bekannten Sachverhalte. Das gezeigte Weltgeschehen bestand trotz vorhandener politischer Konflikte nur zu einem geringen Teil aus politischen Themen. Wobei als politische Berichte solche gelten, die gesellschaftliche Konflikte offenlegen, erklären

und über angedachte oder vollzogene Lösungen Bericht erstatten. Die politischen Berichte selbst hatten meist nur einen minimalen Informationswert.

Im Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen steht die „Tagesschau“ für eine konzeptionelle Kehrtwende, sie legte von Anfang an mehr Gewicht auf den Informationsgehalt und die Aktualität der Berichte. Dieser Wandel manifestierte sich insbesondere in der Quantität und der Qualität der Berichte über politische Themen.

Politische Themen in der Wochenschau
Die stichprobenartige Untersuchung von insgesamt fünf Wochenschauen aus dem Ende der fünfziger Jahre zeigt, dass von 58 Berichten 12 einen politischen Inhalt enthielten. Das sind ca. 20 Prozent. Die Wochenschauen zeichneten also ein eher unpolitisches Weltbild ab (vgl. Enzensberger 1957).

8 der 12 politischen Berichte handeln von feierlichen Staatsbesuchen und von Festlichkeiten an staatlichen Feiertagen. Nicht nur, dass die meisten politischen Themen sich mit Staatsbesuchen beschäftigten, auch die Berichte mit wirklich politischem Inhalt haben einen niedrigen Informationswert.

So erzählt z.B. der Beitrag „Inferno über den Weih-



Atompilz

nachtsinseln“: „Der Start dieses britischen Atom-bombers eröffnete ein neues Kapitel der internationalen Politik. Großbritannien besitzt als dritte Macht der Welt die Wasserstoffbombe. Auf den Weihnachtsinseln im Pazifik wurde schon die zweite H-Bombe zur Explosion gebracht. Die radioaktive Wolke zieht Richtung Südamerika.“

Zwischen den letzten beiden Sätzen wird die Explosion und der Atompilz aus verschiedenen Perspektiven gezeigt und mit theatralischer Musik unterlegt. Die Sequenz dauert rund 40 Sekunden, der ganze Beitrag eine gute Minute, d.h. mehr als die Hälfte

zeigt Bilder des Atomtests. Der Zusammenhang zwischen dem Besitz von atomaren Waffen und der britischen sowie der westlichen Politik und möglichen Folgen wird nicht erwähnt. Dadurch erfährt der Zuschauer die politische und militärische Nachricht als eine Naturkatastrophe, die niemand verhindern oder beeinflussen konnte.

Ein anderes Beispiel verdeutlicht den Umgang mit politischen Themen. Der Text dieses Beitrags lautet: „Im Mittelpunkt dieser Woche stand zweifellos die Ost-West-Begegnung im Kreml. Ministerpräsident Chruschtschow begrüßte den amerikanischen Vize-

präsidenten Nixon, der im Reisegepäck einen Brief von Präsident Eisenhower und den Auftrag hatte, den amerikanischen Standpunkt an höchster Stelle klarzumachen. Offizieller Anlaß der Reise war die Eröffnung einer amerikanischen Ausstellung und diese Bilder der sowjetischen Kameramänner verraten nichts davon, dass es dabei gegen allen diplomatischen Brauch zu einem scharfen Streitgespräch gekommen war.“

Der Zuschauer erfährt hier nur ein Mindestmaß an möglicher Information, nämlich dass sich Chruschtschow und Nixon getroffen und gestritten haben. Auffällig ist, dass weitere Inhalte angedeutet aber nicht ausgeführt werden. Nixon sollte also den amerikanischen Standpunkt klarmachen, aber wie sah der aus? Es kam zu einem scharfen Streitgespräch, kritisiert wird, dass die sowjetischen Aufnahmen davon nichts zeigen. Dem Zuschauer wird aber auch nicht verraten, worum es bei dem Streitgespräch ging.

Gründe für das Fehlen politischer Inhalte

Dass das Weltbild der Wochenschauen in den fünfziger Jahren eher unpolitisch war, liegt unter anderem auch daran, dass die Menschen nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Wiederaufbau relativ politikverdrossen waren. Der Wochenschau-Autor Jürgen Voigt meint dazu: „Die fünfziger Jahre waren eine schrecklich stumpfsinnige Zeit, in der man sich nicht für politische Geschehnisse interessierte.“ (mündliche Mitteilung am 20.6.2002)

Außerdem wollten die Wochenschau-Betreiber von dem aus der NS-Zeit stammenden negativen Image der Wochenschauen wegkommen. Die Wochenschauen der fünfziger Jahre wollten unabhängig sein und ließen aus diesem Grund die Politik aus dem Themenspektrum weitgehend heraus.

Die Kinobesitzer hatten kein Interesse an allzu politischen Wochenschauen. Sie fürchteten Zuschauerverluste durch eine negativeEinstimmung auf den unterhaltenden Film. „Das Publikum geht ja im



Warburghaus, Hamburg

wesentlichen wegen der Unterhaltung ins Kino. Wer geht schon wegen der Wochenschau ins Kino, ganz selten mal“ (Wiers 1983: 113).

Die Abhängigkeit der Wochenschauen von den Kinobesitzern war groß, zum einen aus finanziellen Gründen, zum anderen aber waren die Kinos die einzige Publikationsmöglichkeit für die Wochenschau. Wo sollten die Wochenschauen sonst gezeigt werden? Also richtete man sich nach den Vorstellungen der Kinobesitzer und die wollten viele Lacher haben.

Die Wochenschau als politisches ‚Instrument‘

Die Wochenschauen hatten zwar den Anspruch unabhängig zu sein, wurden diesem aber nur selten gerecht. So wurden sie Jahrzehnte lang - zurecht - als



CDU-nah deklariert. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich vor Augen hält, wie eng der Kameramann Wilhelm Luppia mit dem damaligen Bundeskanzler Adenauer zusammengearbeitet hat. Dies ging soweit, dass Adenauer bei einem anstehenden Staatsbesuch am Flughafen auf Luppia wartete und nicht ohne ihn abfliegen wollte. Er wusste, dass ihn Luppia aufgrund jahrelanger Zusammenarbeit genau kannte und nur im rechten Licht aufnehmen würde. Solche Verbindungen zwischen Kameramännern und Politikern gab es in der Intensität zur SPD hin nicht. Eine parteipolitische Neutralität der Wochenschauen war auch nicht zu erwarten, wurde sie doch als bundesstaatliches Unternehmen geführt und war auch finanziell von der Bundesregierung abhängig.

Zwischenfazit

Es war offensichtlich nicht die Aufgabe der Wochenschauen, politisch zu informieren. Sie hatte selbst nicht den Anspruch und auch die Zuschauer stellten diesen Anspruch nicht. Sie wollte vorrangig unterhalten und daran ist soweit nichts auszusetzen. Schwierig wird es nur dann, wenn politische Themen in den Wochenschauen gezeigt werden, diese aber kaum als politische dargestellt werden. Das führt

letztendlich zu Verblendungen, weil der Zuschauer glauben konnte, die Politik bestehe hauptsächlich aus feierlichen Staatsbesuchen und nicht beeinflussbaren Ereignissen (Politik als Naturkatastrophe). Sinnvoller wäre es gewesen, entweder einige wenige, aber dafür inhaltlich ausführliche Politikbeiträge zu senden, oder die Politik hätte der Unterhaltung ganz das Feld überlassen müssen.

Von der Wochen- zur Tagesschau

Als man mit dem Fernsehen ein neues Medium zur massenhaften Verbreitung von Bild und Ton gefunden hatte, stellte sich schnell die Frage: „Was wollen wir da denn jetzt senden?“ Da das Fernsehen gerade durch seine Aktualität lebte, lag es nahe, eine Sendung zu produzieren, die über aktuelle Geschehnisse berichtete. Eine Zeitung fürs Fernsehen (später umgekehrt durch ‚das gedruckte Fernsehen‘ BILD-Zeitung). Dank der Finanzierung durch Gebühren war man in der Gestaltung der Sendungsinhalte recht frei (obwohl der Etat zunächst sehr klein war) und konnte vieles ausprobieren. Die Wochenschauen als Beiwerk zu den Hauptfilmen suchten immer nach neuen Absatzmärkten für ihr Material (hier wären auch die Aktualitätenkinos, in denen anfangs ausschließlich Wochenschauen gezeigt wurden, zu nennen) und waren einer Zusammenarbeit mit dem neu aufkommenden Fernsehen daher nicht abgeneigt.

Aller Anfang...

Der ehemalige Leiter der „Tagesschau“ Martin S. Svoboda besucht in einer ARD-Rückblickssendung um 1990 mit dem ersten Kameramann und der ersten Cutterin der „Tagesschau“ den Ort, an dem 1952 alles begann: den Keller des Warburghauses in der Heilwigstrasse 116 in Hamburg.

Hier begegneten sie Hinderikus Wiers, ehemaliger Geschäftsführer der Neuen Deutschen Wochenschau, die ab 1951 im Warburg Haus produziert wurde. Wiers, ganz der Hausherr, steht auf dem Balkon der Villa und blickt hinab in den Garten, wo das Gründungsteam der „Tagesschau“ sich versammelt



„Tagesschau“ Logo

hat. Genau wie damals, könnte man meinen. Die „Tagesschau“ war bis zu ihrem Auszug im Herbst 1953 das „Kellerkind“, das von den Machern der Wochenschau in gewisser Weise abhängig war, die in den oberen Etagen des Hauses zunächst residierten. Der ARD-Bericht „Vom Kellerkind zur Primadonna“ (ARD 7.6.1990) erzählt die Geschichte der „Tagesschau“ und lässt keinen Zweifel daran, dass die Untermieter aus dem Souterrain und die Hausherren nicht immer in perfekter Harmonie lebten. Als Martin Svoboda im Januar 1952 den „Aktuellen Filmdienst“ des NWDR-Fernsehens übernahm, sagte ihm der NWDR-Oberspielleiter Hanns Farenburg, er solle zur Neuen Deutschen Wochenschau gehen. Vielleicht ließe sich ja mit denen etwas Aktuelles für das Fernsehen aufziehen. Von einem eigenen Kame-

rateam durfte Svoboda zunächst nur träumen. Die „Neue Deutsche Wochenschau“ stellte dem Fernsehen gegen ein geringes Entgelt Filmberichte zur Verfügung. So bestanden die ersten „Tagesschau“-Sendungen bis Ende 1953 aus Zusammenschnitten von Wochenschau-Berichten. Auch die Cutterin und ihre Assistentin waren zunächst „Leihgaben“ der „Neuen Deutschen Wochenschau“ an die „Tagesschau“. Die „Tagesschau“ wurde anfangs dreimal die Woche gesendet und dauerte jeweils 15 Minuten. Das Wochenschau-Material wurde zusammengeschnitten ins Sendezentrum auf dem Heiligengeistfeld gebracht. Dort wurde live, auf Handzeichen der Redakteure, der Ton von einem Sprecher dazu gesprochen. So ergab sich bald für Svoboda und sein kleines Team ein Materialproblem. Die Wochenschau produzierte Ma-

terial für eine 12-15 minütige Sendung in der Woche. Das reichte für die „Tagesschau“ nicht aus.

...ist schwer

Außerdem war das „Tagesschau“-Team auch mit den Inhalten der Berichte nicht zufrieden. „Sie machten nicht, was aktuell war, sondern sie machten schöne Geschichten“, so Thilo Haux, der erste Kameramann der „Tagesschau“. Svoboda sah das Abhängigkeitsverhältnis im Geldmangel des Fernsehens begründet. „Wir machten keine Politik. (...) Wir hatten ja keinen eigenen Kameramann, weil wir kein Geld hatten. Als Verhungernde mussten wir die Brosamen nehmen, die von oben runterfielen.“ (Martin Svoboda in „Vom Kellerkind zur Primadonna“). Wochenschau-Geschäftsführer Wiers hält dagegen, dass man sich seitens der Wochenschau nicht sicher gewesen sei, ob man mit der „tagesschau“ nicht „eine Schlange an der eigenen Brust genährt habe“ (Wiers 1990: o.S.).

Die Wochenschau als Vorläufer der Tagesschau?

Die Frage liegt nahe, ob die Wochenschau als Vorläuferin der „Tagesschau“ gesehen werden kann. „Hätte es die Deutsche Wochenschau damals in der Heilwigstrasse nicht gegeben, hätten Sie überhaupt nicht arbeiten können“, vermutet Wiers. Svoboda erwidert darauf, dass die „Tagesschau“ dann eben zwei Jahre später angefangen hätte.

Das ‚Stiefkind‘ „Tagesschau“ wurde schnell flügge. 1953 bekam die „Tagesschau“ ihren ersten eigenen Kameramann und wurde unabhängig von der Wochenschau. Sie zog aus dem Keller der Warburg-Hauses in ein eigenes Studio nach Lokstedt und stieg vom 35mm-Film auf den 16mm-Film um. Der Vertrag zwischen der „tagesschau“ und der ‚Wochenschau‘ wurde 1955/56 gelöst.

Die Wochenschau als Vorgängerin der „Tagesschau“ im inhaltlichen Sinne zu sehen, ist deshalb nicht ganz richtig. Wochenschau und „Tagesschau“ bestanden zwar in den ersten Jahren der „Tagesschau“ aus

dem selben von der Wochenschau aufgenommenem Material, doch war dieser Umstand eine reine Notlösung für die „Tagesschau“. Die „Tagesschau“ entwickelte immer stärker den Anspruch, aktuelle und vor allem mehr politische Themen zu zeigen. Svoboda sah die Wochenschau nicht als Voraussetzung für die „Tagesschau“, sondern eher als hilfreiche Stütze in der Anfangszeit.

Die Namensverwandtschaft suggeriert irrtümlicherweise eine Entwicklung vom wöchentlichen zum täglichen Format derselben Art. Der Ursprung der Wochenschau liegt jedoch im Film, der der „tagesschau“ dagegen letztlich im Rundfunk.

Literaturhinweise:

Enzensberger, Hans Magnus (1964): Scherbenwelt. Die Anatomie der Wochenschau. In: Ders.: Einzelheiten I: Bewusstseinsindustrie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.106-133; zuerst in Frankfurter Hefte 1957, H.4.

Wiers, Hinderikus (1983): Das Wochenschauge-schäft. Wochenschau als Vorläufer der Tagesschau? In: Reimers, Karl-Friedrich u.a. (Hrsg.): Von der Kinowochenschau zum aktuellen Fernsehen. München: Ölschläger Verlag.

Frauen in der Absatzkrise

Weiblichkeit als Spektakel in der Wochenschau

von
Katja Schumann
Vladislav Tinchev

Als Modells auf dem Laufsteg, Teilnehmerinnen an Misswahlen, Stars, Sportlerinnen oder Mütter und Zuschauerinnen - so werden den Zuschauern „Frauenbilder“ in der Wochenschau angeboten. Diese eingeschränkte Palette von Darstellungsweisen, die sich augenfällig nicht an der Lebensrealität der Kinozuschauerin zu orientieren scheint, deutet auf eine bestimmte Funktion der Darstellung von Weiblichkeit in den Wochenschauen hin.

Eine kleine Bestandsaufnahme von „Frauenbildern“ in unterschiedlichen Wochenschauen will der Weiblichkeit in den Wochenschauen auf die Spur kommen.

Frauen als (bewegte) Bilder

Aussagen über „Frauen in der Wochenschau“ sind keine Aussagen über reale Frauen, sondern über (bewegte) Bilder von Frauen. Diese Bilder bestehen aus Zeichen, die Produkte eines bestimmten Herstellungsprozesses sind. Dieser bestimmt sich zum einen durch technische Mittel, wie z.B. die Kamera, zum anderen scheint es spezifische, kulturelle Konventionen zu geben, die die Art und Weise des Abbildungsprozesses determinieren.

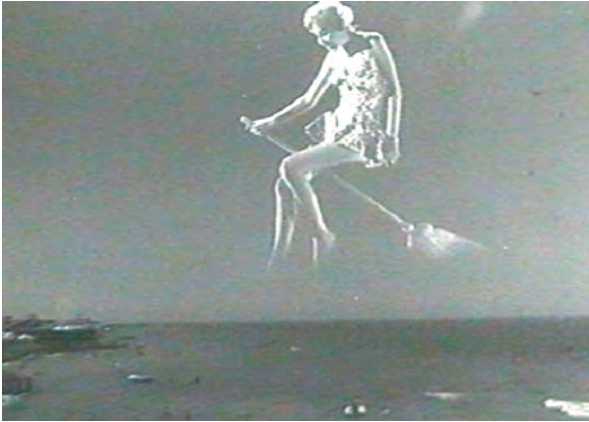
Es gilt also, die kulturelle Bedingtheit der Abbildung

von Frauen in den Wochenschauen herauszuarbeiten. Eine der maßgeblichen kulturellen Konventionen ist die Geschlechtlichkeit der Abgebildeten. Welche Abbildungsverfahren, wie z.B. Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven werden häufig benutzt? Wie werden Abbildungen durch Montage geordnet? Welche Bedürfnisse werden durch diese spezifische Art der Abbildung befriedigt?

Ikonographie von Weiblichkeit

Die Darstellung von Weiblichkeit variiert in den Wochenschauen erstaunlich wenig. Bei unterschiedlichen Wochenschau-Produktionen („Messter-Woche“, „Neue deutsche Wochenschau“, „Ufa“, „Welt im Film“, „Welt im Bild“, „Der Augenzeuge“), die den relativ weiten Zeitraum von 1914 bis 1980 stichprobenhaft abdecken, konnten nur wenige Formen zur Ikonographisierung von Weiblichkeit ausgemacht werden. Von den 33 untersuchten Wochenschauen fanden sich in fünf Wochenschauen überhaupt keine Abbildungen von Frauen. In den übrigen 28 Wochenschauen konnten folgende (optischen) Stereotype z.T. wiederholt ausgemacht werden:

- Frauen in der Unterhaltungsbranche:
Modells / Filmstars / Artistinnen / Tänzerinnen /



Strandhexe

- Teilnehmerinnen an Misswahlen / Prominente
- Frauen im Sport: Eiskunstlaufen, Turmspringen, Kunstrad, Hockey
- Frau im Beruf und in der Wissenschaft: Lehrerin/ Sekretärin / Krankenschwester / Zugführerin/ Arbeiterin/ / Meinungsforscherin
- Frauen im Publikum bei Veranstaltungen: Sportwettkämpfe (z.B. Pferderennen), Bälle
- Frauen in der Familie: Braut/ Ehefrau/ Mutter
- Frauen in ehrenamtlichen Tätigkeiten: Rotkreuzhelferinnen/ Spendensammlerinnen
- Frauen als Opfer: weibliche Flüchtlinge

Frauen werden zumeist in besonderen, nicht alltäglichen Situationen gezeigt, die aus dem Rahmen fallen. Selten wird eine Frau bei einer Tätigkeit im Haushalt, z.B. dem Geschirrspülen, gezeigt (Ufa 126). Der Kontext, in dem Frauen in der Wochenschau abgebildet werden, ist von der Lebensrealität einer durchschnittlichen Kinobesucherin, ins Spekulative, sei es glamouröser (Ball) oder katastrophaler Art (Krieg), verschoben worden.

Die Frau in der Messter-Woche 1914

In einer frühen Wochenschau aus dem Jahre 1914 (Messter-Woche Nr.4) ist, in der letzten von drei Einstellungen eines Beitrags über Lazarethhunde, eine Frau zu sehen. Sie kommt, im Stil der Zeit gekleidet, aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zuge laufen,

um dann neben einer Reihe von Männern mit Hunden, an der Kamera vorbei zu paradien und am linken Bildrand zu verschwinden. Dass die abgebildete Frau sich innerhalb von kulturellen Konventionen bewegt, ist nicht zu bestreiten: sie hat keinen Minirock an, und sie geht nicht auf den Händen, es sind nicht nur ihre Beine zu sehen! Der Fokus des Beitrages liegt nicht auf der Frau, sondern wie die vorausgehende Einstellung zeigt, auf den Lazarethhunden. Die Frau gerät eher beiläufig mit auf die (bewegten) Bilder. Sie ist während der gesamten Einstellung als ganze Person zu sehen, die sich parallel zu den Männern quer durch den gesamten Bildraum bewegt.

Feministische Positionen

Für Laura Mulvey ist die Frau im Film ein Objekt männlichen Begehrens und wird entsprechend von der männlich dominierten Produktionstechnik des Films inszeniert (Mulvey 1994). Mulveys Überlegungen werden hier, obwohl die Wochenschau teilweise dem Dokumentarfilm zugeordnet wird (vgl. Götschel 1997: 41), auf die Kinofilmgattung Wochenschau übertragen. Auch Wochenschauen sind auf kulturell geprägte Verfahren angewiesen, um Frauen abzubilden. Die flanierende Frau (mit Hund) ist deshalb dem Wochenschauauge allemal interessanter als das Heimchen am Herde.

„Strandhexen an der Riviera“

Der Beitrag „Strandhexen an der Riviera“ (Ufa 157) zeigt, wie weibliche Körper filmisch ausgestellt, präsentiert und inszeniert werden. Bademodeschauen sind ein immer wieder beliebtes Sujet in den Wochenschauen gewesen. Per Zeichentrickfilm wird hier dargestellt, wie ein (phallisch geformtes) Flugzeug, das von links nach rechts fliegt, eine Rakete abschießt, die in derselben Richtung weiter fliegt. Die daran anschließende Einstellung zeigt eine Frau in Bademode (Seitenansicht/Halbtotale), die auf einem Besenstil reitet und sich in entgegengesetzter Richtung durch den Bildraum bewegt. Ungewöhnlich ist die Überleitung in mehrfacher Hinsicht. Die



Extreme Untersicht

Beiträge der jeweiligen Wochenschauen sind selten durch Übergänge verbunden. Sie sind zumeist einfach hart aneinander geschnitten und stehen für sich. Auch die Verwendung von Trickaufnahmen ist eher ungewöhnlich. Anlaß genug also, das Augenmerk auf diese Einstellungen zu richten. Auch wenn die Bezüge zur Psychoanalyse nur gestreift werden sollen, so verwundert die Betonung des „kleinen Unterschieds“. Der Mangel der Frauen wird hier optisch überbetont. Auf ein Fehlen wird durch die ausgestellte Ersetzung (Besen) besonders hingewiesen.

Auffällig für die Abbildung von Frauenkörpern ist die Fragmentierung, so werden häufig nur Beine, Busen oder das Gesicht gezeigt. Dies führt nur zu einer erhöhten sexuellen Ausstrahlung der Abbildung. Nach Mulvey führt die Abbildung eines Körpers in Fragmenten dazu, dass durch die Zerstörung der Raumillusion des Renaissance-Raums eine Flächigkeit erzeugt wird, die der Leinwand eher die Qualität eines Ausschnittes oder eines Bildes gibt (vgl. Mulvey 1994: 56). Wird der weibliche Körper immer in seiner Flächigkeit, quasi als Bild betont, so liegt auch eine Ausstellung als Bild und nicht als (illosionistisch erzeugter) dreidimensionaler Körper nahe. Durch dieses „Verflachen“ wird die Fetischisierung der Frau unterstrichen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Beitrag „Hutmode in Paris“ (NDW Nr. 28), bei dem es sach-

lich plausibel erscheint, dass eben nur hütetragende Frauenköpfe gezeigt werden. Überraschenderweise zeigt die erste Einstellung dieses Beitrags ein nacktes Frauenbein. Im Verlauf der gesamten Modenschau ist nicht *ein einziges* Modell in seiner Gesamtheit zu sehen. Fragmentierung von Frauenkörpern wurde als „normal“ empfundene und bewußt herbeigeführte Gestaltung innerhalb einer Modenschau angesehen.

Frauen als Objekte der Betrachtung

Die Verknüpfung des Zuschauerblicks mit dem Blick der Kamera führt zu einer Positionierung des Zuschauers. Dabei wird ein Blickpunkt erzeugt, der eine Aneignung der gezeigten Objekte ermöglicht und gerade deshalb Macht bedeutet. Der Fluchtpunkt der monokularen Perspektive der Kamera (vgl. Metz 2000: 49) bietet eine allmächtige Position für den idealen Zuschauer. Der ideale Zuschauer ist männlich zu denken. Die ideale Position der Angeblickten/Beobachteten ist weiblich und soll dem Betrachter schmeicheln. Bereits 1972 hat John Berger festgestellt, dass innerhalb der europäischen Kunsttradition Frauen als das Modell, als das Abgebildete und das Angesehene vorkommen. Männer hingegen sind traditionell diejenigen, die abbilden bzw. diejenigen, die blicken.

„One might simplify this by saying: men *act* and women *appear*“ (Berger 1972: 47).



Männlicher Zuschauer



„Extreme Aufsicht“

Berger führt diese Überlegung dahingehend aus, dass einerseits Männer Frauen ansehen. Andererseits Frauen sich ansehen, wie sie angesehen werden.

Männliches Kamerateam

Dass bei der Wochenschau ausschließlich männliche Kameramänner beschäftigt waren, wurde mit der Schwere des technischen Geräts (der Kameras) begründet (Klaus Brandes). Naheliegender ist es, dass sich das männliche Monopol auch auf die Blickkonstruktionen der Wochenschau auswirkte. Die Kameramänner bewegten sich bei der Bildkomposition und der Bestimmung des Bildinhalts entlang der Konventionen. Sie übernahmen weitgehend unreflektiert die Art und Weise, wie Männer Frauen ansehen, auch in ihre Wochenschaubeiträge. Dies könnte als eine Manifestation des „bestimmenden männlichen Blicks, gesehen werden, der seine Phantasie auf die weibliche Gestalt (projiziert), die dementsprechend geformt wird“ (Mulvey 1994: 55).

Extreme Unter-/Aufsicht

Entgegen der These, dass eine Dynamisierung der Darstellung von Personen durch extreme Auf- bzw. Untersichten von Personen vermieden wurde (Klaus Brandes), folgt die Präsentation der „Strandmode an der Riviera“ anderen Regeln. Auf die bereits beschriebenen Eingangseinstellungen folgt eine

Totale/Aufsicht auf einen Strand. Diese Totale erleichtert dem Zuschauer die Orientierung und ruft neben dem ersten Thema „Hexe“ auch das Thema „Strand“ auf. In der nächsten Einstellung werden beide Themen/Bilder durch eine Fotomontage verknüpft. Darauf folgt die Einstellung, die mehrere Frauen vor einem Swimmingpool in Bademoden auf Besen sitzend präsentiert (Halbtotale auf Augenhöhe). Anschließend wird eine Frau in Aufsicht ohne Füße gezeigt. Die Aufsicht wird dann noch extremer, als eine Frau auf einem Handtuch liegend vorgeführt wird. Sie ist der Kamera zugewandt und hat einen Arm aufgestützt, die Beine fehlen. Darauf folgt eine Untersicht eines laufenden Modells, die wieder von einer extremen Aufsicht dreier Frauen abgelöst wird. In der darauffolgenden Einstellung schwenkt die Kamera vom Kopf eines Modells (Groß/Profil) bis zu ihrer Hand. Die Häufung dieser Auf- und Untersichten etabliert den Blick der Kamera, und damit auch den des Zuschauers, so dass ständig ein Blick in den Ausschnitt oder in den Bereich der Schamgegend (von unten) möglich scheint. Hier wird ein voyeurhafter Blick nahegelegt, der mit Möglichkeiten heimlichen, verbotenen Beobachtens spielt.

Ganz anders dagegen bei den letzten drei Einstellungen des Beitrages, die ein männliches Modell abbilden. Hier geht es plötzlich nicht mehr um Strandmode, sondern um Anzüge. Der Mann wird



Männliches Modell



Queen zu Pferde

auf Augenhöhe in einer Amerikanischen Einstellung gefilmt. Die nächste Einstellung zeigt, wie er sich an den Schlips greift. Danach ist als Detail seine Hand (Groß) mit elektrisch leuchtenden Manschettenknöpfen zu sehen. Im Gegensatz zu den weiblichen Models, wird der Mann in einer „alltäglichen“ Bekleidung gezeigt, die weniger Haut sehen läßt. Er wird relativ intakt (bis zum Knie) abgebildet und die anschließende Detailaufnahme (besondere Manschettenknöpfe) motiviert die Fragmentierung. Der Abbildung desselben Mannes werden drei Einstellungen gewidmet, die ihn erst insgesamt etablieren und dann ins Detail gehen. Die weiblichen Models wurden jeweils in nur einer Einstellung gezeigt. Beim Mann wurde auf eine Dynamisierung des Blicks durch Auf- oder Untersicht verzichtet, er tritt dem Kamerablick frontal auf Augenhöhe gegenüber.

Elisabeth II

Aufschlußreich sind die Einstellungsgrößen mit denen Königin Elisabeth II von England abgebildet wird (WIB Nr. 51 vom 16.8.1953). Bei der Opernpremiere, also in einem Kontext von Glamour, wird Elisabeth II bevorzugt in halbnaher Einstellung in Aufsicht abgebildet. Das Dekoltée der Königin bildet



Filmfestival in London mit Queen Elisabeth

das Bildzentrum. Die Position des Zuschauers ist die eines Betrachters, der über der Königin steht und fast in ihren Ausschnitt sehen kann. Demgegenüber ist die bevorzugte Einstellung bei der Truppenparade eine Halbtotale, die die Königin als ganze Person, auf einem Pferd sitzend, im Profil zeigt. Hier ist ein größerer Abstand gegeben, eine Distanz zur Person wird gewahrt. Die Königin ist in ihrer Gesamtheit abgebildet. Hier ist es offensichtlich kontextabhängig, ob das weibliche Staatsoberhaupt filmisch wie ein begehrenswertes Pin-up oder eine Herrscherin inszeniert wird. Weiblichkeit wird also durchaus in Varianten gezeigt.

Weiblichkeit als Maskerade

Da Frauen sich selbst immer auch als Objekt des Blicks wahrnehmen, erklärt sich die schematisch wiederkehrende Art und Weise der Präsentation des weiblichen Körpers durch die Frauen selbst. Ihr Körper funktioniert als Ort der Sexualität, als Gegenstand des Begehrens. Auffällig ist das ständige Lächeln der abgebildeten Frauen (von den Models der Strandmodenschau bis hin zu Elisabeth II). Dieses Lächeln wirkt gespielt, so als verschleierte die Frau den Ausdruck ihrer eigentlichen Befindlichkeit hin-

ter einer Maske. Die Wochenschau könnte deshalb auch als „Ort des Lächelns“ gesehen werden, in der sich Frauen hinter unendlich vielen lächelnden Masken verbergen.

Die stumme Frau in der Wochenschau

Für Mulvey können Männer innerhalb der patriarchalischen Kultur, „ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben (...) indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwängen, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht des Sinnproduzenten“ (Mulvey 1994: 49).

Sind Frauen in den Wochenschauen nur selten in alltäglichen Situationen zu sehen, so sind sie noch seltener im O-Ton in den Wochenschauen zu hören. Weibliche Kommentatorinnenstimmen sind ebenfalls nicht vertreten. Wolfgang Esterer, ehemaliger Geschäftsführer der NDW, bestätigte, dass weibliche Sprecherinnen bei der Wochenschau nicht beschäftigt waren, ebensowenig weibliche Redakteurinnen. Die männlichen Kommentare stellen Frauen oft in einen erotisierten bis sexistischen Zusammenhang, um flott und witzig zu sein. So z.B. der Kommentar:

„Mit diesen Schülerinnen könnte man getrost nochmal zur Schule gehen.“ (NDW Nr. 6), über die leichtbekleideten jungen Frauen einer Tanzklasse, die in kurzen Röcken vor der Kamera rhythmisch tanzen und in starker Untersicht gefilmt wurden. Der visuell hergestellte Eindruck von der Frau als sexualisiertes Objekt des Begehrens des Mannes wird durch das Fehlen einer eigenen Stimme, die eine Selbstbeschreibung oder einen Selbstentwurf ermöglicht, weiter verstärkt.

Die männliche Welt der Wochenschau als Bild der Welt als Männerwelt

Die weibliche Stimme, als Möglichkeit der Selbstbeschreibung fehlt im Kommentar der Wochenschau gänzlich. Ganz selbstverständlich zeigt die von Männern produzierte Wochenschau die Welt als eine von Männern dominierte Welt, in der die Frauen letztlich keinen Platz haben, es sei denn als Objekt

voyeuristischer Begierde. Die zumeist erotisierenden Abbildungen der Frauen werden häufig im Sinne eines Spektakels inszeniert.

Literaturhinweise:

Berger, John (1972): Ways of Seeing. Harmondsworth (England): Penguin Books.

Gröschl, Jutta (1997): Die Deutschlandpolitik der vier Grossmächte in der Berichterstattung der deutschen Wochenschau 1945 - 1949: ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle. Berlin, New York: de Gruyter (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte; Bd.5).

Metz, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Münster: Nodus Publikationen S.49.

Mulvey, Laura (1994): Visuelle Lust und narratives Kino. Aus dem Engl. von Karola Gramann. Dt. Hier zitiert nach Liliane Weissberg (Hrsg.) (1994): Weiblichkeit und Maskerade, Frankfurt/Main: Fischer. S.48-65. Orig.-Titel: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Engl. Erstveröffentlichung in: Screen H.3 (1975) hier zitiert nach Constance Penley (1988), Feminism and Film Theory. London: Routledge pp. 57-68.

Die Deutsche Wochenschau GmbH

Archivierung und Vermarktung der Wochenschauen ab 1945

Wilfried Wedde (VdA- im Verband deutscher Archivare), ist ausgebildeter Kunstbuchbinder und Restaurator mit Meisterbrief für Bücher und Papier. Nach 17 Jahren in leitender Funktion im Archiv der sozialen Demokratie (AdsD) der Friedrich-Ebert-Stiftung (FES) in Bonn, (welches der SPD sehr nahe steht), hat er seit Nov. 1989 die Leitung des Archivs der Deutschen Wochenschau GmbH übernommen. Der Text stammt aus einem Gespräch vom 16.5.02 im Medienzentrum des FB 07 der Universität Hamburg.

Als die Wochenschauen nach 1977 wegen der übermächtigen Konkurrenz des Fernsehens und der fehlenden Aktualität eingestellt wurden, übernahm die „Multimedia GmbH“ (MM) die Deutsche Wochenschau GmbH. Die Multimedia stellt nach wie vor unsere Hauptgeschäftsführung, die Geschäfte besorgt die „Cinecentrum GmbH-Hamburg“.

Der Anfang

Ab Februar 1950 „durfte“ die Deutsche Wochenschau GmbH die erste freie Wochenschau produzieren, die bewusst den Namen „Neue Deutsche Wochenschau“ (NDW) erhielt, um sich von der Wochenschau des sogenannten 1000jährigen Reiches, die ja heftig zu Propagandazwecken missbraucht wurde, abzugrenzen. Dass das Unternehmen aber Deutsche Wochenschau GmbH heißt, birgt nach wie vor „Probleme“ im Verständnis der Kunden, für sie gilt: DW-„Wochenschau“ beinhaltet auch die Wochenschauen vor 1945! Wenn ausländische Kunden nach „deutschen Wochenschauen“ fragen, müssen wir immer ans Bundesfilmarchiv in Berlin verweisen, das die Wochenschauen bis 1945 besitzt (lizenziert durch die Transitfilm in München). Die DW in Hamburg würde diese auch gerne mitvermarkten, was bisher

aber nicht möglich ist. Sinnvoll wäre es aber, weil der Kunde bis zu 14 Tage (im Bundesarchiv) auf die bestellten Filme warten muß, nicht so bei der Deutschen Wochenschau GmbH: Unsere Devise: Heute bestellt, und am Nachmittag geht die Kopie schon per Kurier raus. Im Notfall schicken wir die bestellten Bilder sogar über Satellit zum Kunden. Das ist der Vorteil einer GmbH.

Idee des Archivs

35mm-Filme können immer wieder verwendet und kopiert werden, so dass bestimmte Szenen nicht erneut gedreht werden mussten, da man die Bilder schon im Archiv hatte. Das „Gurkennetz“ für Europa-Beiträge z.B. Zu sehen ist ein Einkaufsnetz mit Gurken, dieses zieht sich seit mindestens 20 Jahren durch alle EU-Beiträge des Hauses.

Im neuen Büro auf dem Gelände des Studio Hamburg kann man mit Hilfe einer Datenbank (die auch unter www.deutsche-wochenschau.de für alle nutzbar ist) und zahlreichen Ordnern (auch „Findbücher“ genannt) alle Szenen finden. In den Ordnern sind alle Inhaltsangaben der Wochenschauen enthalten; einzelne Personen sind über die Personensammlungen erschließbar, außerdem gibt es die Stich-

wortregister (hier „Kapitel“ genannt), in denen jede Szene chronologisch geordnet aufgeschrieben ist. Meine Vorgängerin Frau Meyer-Rix, die in diesem Jahr ihr 50jähriges „Betriebsjubiläum“ hat und ihre Mitarbeiter(innen) haben dieses Archiv aufgebaut und gepflegt. Ohne dieses Archiv wäre die jetzige Vermarktung der Wochenschauen nicht möglich.

Inhalt des Archivs

Von Mai 1945 bis Juli 1977 wurden ca. 3000 Wochenschauen produziert, wir vermarkten u.a. exklusiv 369 „Welt im Film“-Wochenschauen, die durch die britischen und amerikanischen Besatzungsmächte hergestellt wurden. Die Nr.1 der WiF gilt als verschollen. NDW's und WiF's haben anfangs oft über die Themen „Arbeit und Aufbau“ und „Nürnberger Prozesse“ berichtet. „Blockade“ und „Kalter Krieg“ waren die Themen der Wochenschauen der endvierziger und fünfziger Jahre. Über den Kennedy-Besuch in Deutschland hat die Wochenschau einen großen Farbfilm produziert mit einer Länge von 76 Minuten. Die Farben sind dann allerdings in den Jahren sehr verblasst. Er wurde vor einigen Jahren kostenintensiv restauriert. In diesem Film ist der berühmte Satz: „Ich bin ein Berliner“ enthalten. Diese Szene wurde schon unzählige Male abgeklammert und verkauft. Mit dem MI-Verlag in München haben wir „Videochroniken“ produziert, die man in Buchhandlungen erwerben kann. Inhalt: Jahresquerschnitte aus den Wochenschauen von 1945 bis 1977. Ulrich Wickert moderiert die Themen neu an.

Mittlerweile können wir auch Material anbieten und vermarkten, das uns geschenkt wurde, z.B. private Aufnahmen der Jahre 1930 bis 1960, angekaufte Dokumentationen (u.a. russische Militär-Farbfilme in 35 mm aus 1945-1986) sowie Filme aus privaten Sammlungen, z.B. die Werbefilme der „Pinschewer“-Sammlung aus den zwanziger und dreißiger Jahren (z.B. Pfaff-Nähmaschinen; Reichsbank; Hamburger Hafen, oder Kriegsanleihen für den Ersten Weltkrieg). Pinschewer musste Deutschland in den dreißiger Jahren verlassen.

Die Arbeit

Alle 35mm-Bestände müssen gepflegt und regeneriert werden, denn die Filme nutzen sich ab. Wir bemühen uns, alle Filme auf einen digitalen Träger zu bringen, bisher besteht eine Mischform, d.h. Teile sind nur auf 35mm-Film, andere auch auf Betacam-SP-oder auf Betacam-Digi-Träger. Es ist mein Bestreben, eine hohe Qualität zu erhalten und den Kunden bestes, sendefähiges Material zur Verfügung zu stellen.

Hauptkunden sind die öffentlich-rechtlichen und privaten Sender sowie private Filmproduktions-Unternehmungen. Verstärkt treten jetzt auch die III. Programme von ORB und MDR mit Anfragen an uns heran. Dort besteht ein großes Interesse an den Filmen über die Anfänge der jungen Republik, da in der ehemaligen „DDR“ eine andere Berichtsform gepflegt wurde (DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“ AZ). Spiegel-TV ist ebenfalls ein großer Kunde, zur Dokumentation „Der Kalte Krieg in Farbe“ haben wir sehr viel Material geliefert, ebenso für ein „F.J.Strauß-Porträt“, hier gab es den Vorteil, dass wir selbst im Hause Strauß-Porträts produziert haben. Private Kunden fragen häufig nach bestimmten Wochenschauen, auf denen sie sich gesehen haben, um sie für silberne Hochzeiten, Geburtstage etc. zu verwenden. Die Videokassetten kosten dann 51,13 Euro/ 100 D-Mark (Lizenzen sind hier nicht nötig für den privaten Gebrauch). Mit dem Preis wird nicht einmal der finanzielle Personalaufwand gedeckt.

Ungesendetes Material

Unsere Kameralleute haben ja immer im Verhältnis 1:7 bis 1:10 gedreht, d.h. nur ein geringer Teil des gedrehten Materials wurde veröffentlicht. Wir sind stolz darauf, dass wir das Restmaterial ebenfalls archiviert haben.

Solange die „Bunker“ (zwei große Hallen in der Sieker Landstraße) mit den 17 Millionen Meter Film noch stehen, muß man auch weiter archivieren. Mit Cutterinnen und anderen Mitarbeitern haben wir das Restmaterial gesichtet, und, sofern noch der Ton



Wilfried Wedde im Medienzentrum

vorhanden war, diesen angelegt, um ergänzendes und vor allem unveröffentlichtes Material anbieten zu können. Zum Beispiel wurde so ein „Schatz“ gehoben, die Hochzeit von Franz Josef Strauß. Diese exklusiv gedrehten Szenen (Polterabend bis zur kirchlichen Trauung) haben leider keinen Ton. Das sind Sternstunden eines Archivars, wenn man derartige Aufnahmen in den Rest- und Rohfilmmaterialien findet. Solche Funde in den „Bunkern“ können mich noch immer begeistern. Auch die Szenen mit den Heimkehrern aus Russland, sie singen (mit Tränen in den Augen) die erste Strophe der Natio-

nalhymne. Woher sollten diesen zurückgekehrten Kriegsgefangenen auch wissen, dass wir inzwischen nur noch die dritte Strophe singen ?

Letztlich profitiert der Kunde und der Zuschauer davon, denn man kann ja nicht immer diese „Aha-Bilder“ zeigen (z.B. den springenden Volkspolizisten an der Mauer oder die alte Frau, die aus dem Fenster in der Bernauer Straße springen will, während sie oben von Volkspolizisten festgehalten wird). Wir haben oft bessere ‚Ersatz‘-Bilder. Wir haben von dem riesigen Bestand, den wir haben, bisher vielleicht die Hälfte geschafft aufzuarbeiten.

Letztlich können Investitionen für die „Regenerierung“ und Überspielung von Filmmaterialien nur aus den Lizenzerlösen kommen. Diese Erlöse gehen leider zurück. Die Auftragslage ist seit 2001 leider rückläufig, trotz dieser „Bonbons“, die wir jetzt anbieten können. Alle sagen zwar: Hurra, ihr habt da ja was Tolles, aber die Sender sind im Moment eher dabei, Dokumentationen zu wiederholen, als neue Produktionen herzustellen.

Kosten

In Deutschland kostet eine Minute Filmmaterial den TV-Sender 1500 D-Mark, (766,94 EUR), wobei wir eine Mindestlizenzierung von 30 Sekunden (750 D-Mark) erheben, egal, ob man nur einige wenige Sekunden für einen Dokumentarfilm o.ä. braucht. Alles, was darüber hinausgeht, wird sekundengenau abgerechnet.

Für Werbespots kosten 10 Sekunden 750 D-Mark, das Gleiche gilt für Videoclips. Die weltweiten TV-Rechte kosten am meisten, nämlich 3600 D-Mark pro Minute. Mit diesen Geldern versuchen wir, das Archiv zu erhalten.

Durch die rückläufige Auftragslage mußten wir uns in diesem Jahr von einem Großteil unseres „freien und festen“ Personals trennen. Als DW stellen wir seit 1999 keine Eigenproduktionen mehr her. Der (DSP) „Deutschlandspiegel“ (Monatsmagazin für das Bundespresseamt) wurde bis Dezember 1999 hergestellt.

Das Bundesarchiv

Durch den Verkauf der DW an die MM (via Bundesinnenministerium) wurde das Bundesarchiv (Filmarchiv) in Koblenz, später in Berlin, eingeschaltet.

Das Bundesfilmarchiv hat die Aufgabe, alle jemals in Deutschland produzierten Filme zu archivieren und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Dieses Archiv hat uns als Partner jetzt den Auftrag erteilt, unsere Wochenschauen zu vermarkten, d.h. am Ende jeden Jahres erhält das Bundesfilmarchiv eine bestimmte Summe der Erlöse,

die wir erwirtschaftet haben. Das Bundesfilmarchiv unterstützt und berät uns direkt bei technischen Einrichtungen und bei Fragen der Regenerierung. Im Berliner Archiv liegen übrigens auch die Originalfilme, teilweise sogar in Tiefkühlräumen, wir selbst haben Zwischenpositive (Zwipos/Lavendel); Dup-Negative und jeweils zwei Vorführkopien, so wie sie damals im Kino liefen. Eine neu hergestellte Filmkopie kostet übrigens 3000 D-Mark.

ENDE



Neue Deutsche Wochenschau
VERLEIH SCHORCHTFILM·GEYER-KOPIE

