

Uta Schwarz

Wochenschauen als Quellen einer Kulturgeschichte des Sozialen

Die Kategorie Geschlecht in den bundesdeutschen Wochenschauen der fünfziger Jahre

Das Medium Wochenschau wird in der Bundesrepublik immer noch in hohem Maß mit dem Nationalsozialismus und seiner Inszenierung als Massenbewegung identifiziert. Dagegen gelten die fünfziger Jahre als Jahrzehnt des demokratisierten Fernsehens und der privatisierenden unpolitischen Häuslichkeit. Zu dieser Verknüpfung von Darstellungstechnologien, sozialen Umständen und politischen Verhältnissen zu medienästhetischen Zeitmarkern historischer Wahrnehmung tragen nicht zuletzt Film und Fernsehen bei.¹ Sie konstruieren das Bild der nationalsozialistischen Zeit mithilfe von erhaltenen Wochenschauausschnitten, während die Frühgeschichte der Bundesrepublik vorrangig mit TV-Ausschnitten aus den 1950er und frühen 1960er Jahren illustriert und vermittelt wird. Der Wechsel des audiovisuellen Dispositifs vom Kino zum Fernsehen, von der Wochenschau und ihren Darstellungsmodi hin zu den Darstellungsweisen der Tageschau verlief jedoch keineswegs durchgehend parallel zum Wechsel von der nationalsozialistischen Diktatur zur parlamentarischen Demokratie.

Die größte *reguläre quantitative* Verbreitung der Wochenschau in Deutschland lag nicht in der Zeit des Nationalsozialismus, sondern in den ersten zwei Dritteln der 1950er Jahre. Auf dem Höhepunkt des Kinobesuchs in der Bundesrepublik wurden im Jahre 1956 mehr als 800 Millionen Eintrittskarten für Kinovorstellungen verkauft, wobei fast alle Kinos eine Wochenschau im Vorprogramm spielten und die in Bahnhofsnähe gelegenen so genannten Aktualitätenkinos der großen Städte diese sogar zum Hauptelement ihres Programms machten. Erst gegen Ende des Jahrzehnts ging parallel zur Veränderung der Lebens- und Freizeitgewohnheiten die Bedeutung der Wochenschau durch Kinokrise und Fernsehkonkurrenz zurück. Ende 1957 waren eine Million, 1960 4,6 Millionen TV-Geräte gekauft worden.² Die seit Beginn des Tonfilms etablierten und durch die NS-Filmpolitik verfestigten technisch-ökonomischen Produktions- und Distributionsstrukturen und die sozialen Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster der Filmpublizistik überdauerten Krieg und Kriegsende, Besatzung und Wiederaufbau. Sie spiegelten sich im Programm-Ablauf der Kinovorstellung, der aus der Abfolge von Wochenschau, Kulturfilm, Werbung und Spielfilm bestand.³

Den Bundesregierungen der Adenauerzeit standen mit der *Neuen Deutschen Wochenschau* (NDW, ab Februar 1950) und der *Welt im Bild* (WiB, im Juli 1952 als zweite Serie hinzukommend) zwei im gleichen Hamburger Produktionshaus hergestellte filmpublizistische Instrumente zur gouvernementalen Meinungs- und Wahrnehmungslenkung und zur politisch-sozialen Sinnstiftung zur Verfügung.⁴ Dass diese bundeseigene Pro-

1 Zur Frage einer »Ästhetik des Historischen« vgl. Jörn Rüsen, *Geschichtskultur als Forschungsproblem*, in: Klaus Fröhlich u.a. (Hrsg.), *Geschichtskultur*, Pfaffenweiler 1992, S. 39–50, S. 42 f.

2 Siegfried Zielinski, *Audiovisionen*, Reinbek 1989, S. 199 und S. 196.

3 Knut Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, Stuttgart etc., 2. überarb. Aufl. 1996, S. 22.

4 Uta Schwarz, *Wochenschauen, westdeutsche Identität und Geschlecht in den langen fünfziger Jahren*, Diss. TU Berlin/Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris 2000, insb. S. 50–69. Die Ende 1949 in Hamburg gegründete Neue Deutsche Wochenschau GmbH wurde zunächst verdeckt

duktionsgesellschaft Neue Deutsche Wochenschau GmbH eine zentrale Rolle in der Propagandageschichte der Bundesrepublik spielt, ist unbestritten: »some people joked that it was just installed to avoid the necessity of creating a new Ministry of Propaganda« äußerte dazu ein Vertreter des Bundesarchivs anlässlich eines internationalen Archivkongresses.⁵ Umso bemerkenswerter ist, dass die politische Indienstnahme des bis 1957 noch dominierenden audiovisuellen Mediums nationaler Repräsentation, der Wochenschau, für die Bundesrepublik bisher von der Geschichtswissenschaft nicht thematisiert worden ist.⁶ Dafür sind nicht nur die schwierigen Archivbedingungen als Gründe anzuführen.⁷ Offenbar können die für die Analyse der NS-Wochenschauen entwickelten Ansätze nicht ohne weiteres auf die Wochenschau der fünfziger Jahre übertragen werden.

Im Folgenden wird versucht, aus einer Kritik der politikgeschichtlich-publizistischen Wochenschauforschung der Bundesrepublik (1) die Notwendigkeit eines neuen kulturgeschichtlichen Analyse-Zugriffs auf das Medium zu begründen. Dabei erweist sich ein Zugang, der sich bei der analytischen Beschreibung der Wochenschau als nationale Identitätskonstruktion auf die Kategorie Geschlecht stützt, als besonders aussichtsreich (2). Zwei Beispiele sollen die Art der mit dem Gender-Ansatz zu erwartenden neuen Erkenntnisse zur historischen Deutung und Einordnung dieses Mediums verdeutlichen. Am Beispiel der Mode wird gezeigt, wie die Bundeswochenschauen das politische Ziel der Westintegration dadurch förderten, dass sie den Westen als einen Raum des Zulassens individueller Wünsche nach Wohlstand und Ästhetik inszenierten und dabei spezifische Geschlechtervorstellungen bevorzugten (3). Beispiele einer Analyse der Politikdarstellung sollen zeigen, wie stark die politische Repräsentation der frühen Bundesrepublik mit Geschlechterbildern operierte, um die demokratische Qualität der neuen Politik nach Hitler filmisch zu vermitteln (4). Die Frage nach der Rezeption soll abschließend diskutiert werden (5).

sowohl von Regierungsseite wie von der SPD-Opposition politisch unterstützt. Ein Jahr später ging die NDW GmbH an den Bund über und erhielt Subventionen aus dem Kulturretat des Bundesinnenministeriums. Im Sommer 1952 übergaben die Amerikaner ihre Wochenschau »Welt im Film« zunächst vorläufig an den Bund, wobei die Umbenennung zu »Welt im Bild« erfolgte. 1953 kaufte der Bund diese Wochenschau für einige Hunderttausend Mark. 1959 ging die seit Ende 1955 unter Deutsche Wochenschau GmbH firmierende Produktionsgesellschaft an die Ufa, 1964 kaufte der Bund sie wieder zurück. 1978 wurden öffentliche Wochenschausubventionen ganz eingestellt. Vgl. dazu das in einigen Punkten abweichende Standardwerk: *Georg Roeber/Gerhard Jacoby*, Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Die wirtschaftlichen Erscheinungsformen des Films auf den Gebieten der Unterhaltung, der Werbung, der Bildung und des Fernsehens, Pullach 1973, S. 256–272. Zwischen 1952 und 1962 hielten die Bundeswochenschauen einen »Marktanteil« von rund zwei Dritteln, den Rest teilten sich der frankreichorientierte »Blick in die Welt« und die FOX Tönende Wochenschau. Vgl. *Schwarz*, Wochenschauen, S. 346–348.

- 5 *Karl Griep*, Newsreel contracts of the Bundesarchiv-Filmarchiv, in: *Roger Smither/Wolfgang Klaue* (Hrsg.), Newsreels in Film Archives. A Survey Based on the FIAF Newsreel Symposium, FIAF 1996, S. 157–162, hier: S. 159 f.
- 6 Zwei Studien von *Karl Stamm* konzentrieren sich auf die Darstellung bildender Kunst in bundesdeutschen Wochenschauen und auf die pazifistische Tendenz der Koreakrieg-Berichterstattung in der Amtszeit des ersten NDW-Chefredakteurs Heinz Kuntze-Just. Vgl. *Karl Stamm*, Zur Darstellung »moderner« Kunst in Wochenschauen der fünfziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, in: *Karl Friedrich Reimers u.a.* (Hrsg.), Zweimal Deutschland seit 1945 im Film und Fernsehen. I. Von der Kinowochenschau zum aktuellen Fernsehen, München 1983, S. 89–107; *ders.*, The »Neue Deutsche Wochenschau« (1950): West German newsreel coverage of Korea and the Virtues of peace, in: *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 13, 1, 1993, S. 69–73.
- 7 *Griep*, Newsreel contracts. Das Bundesarchiv hat die beiden Wochenschauen für die Forschung noch nicht vollständig erschlossen. Die Filme und Produktionsunterlagen der *Neuen Deutschen Wochenschau* und der *Welt im Bild* wurden im Archiv der Deutschen Wochenschau GmbH in Hamburg konsultiert, wo sie für die kommerzielle Auswertung archiviert und erschlossen sind.

1. WOCHENSCHAU UND NATIONALSOZIALISTISCHE MASSENINSZENIERUNG. KRITIK DER POLITISCH-PUBLIZISTISCHEN WOCHENSCHAUFORSCHUNG IN DER BUNDESREPUBLIK

In der Bundesrepublik ist der Film als historische Quelle vor allem im Umfeld des 1953 gegründeten Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen thematisiert worden.⁸ Bei dessen quellenkritischer Edition von historischen Filmdokumenten für Forschung und Unterricht waren, wenn vom »Film« die Rede war, ganz selbstverständlich der Dokumentarfilm und insbesondere die Wochenschau gemeint. Vorzugsweise der über aktuelle öffentliche Ereignisse berichtenden Filmpublizistik wurde ein historischer Quellenwert zugemessen. Diesen sahen die Forscher des IWF in der Milieu- und Atmosphärenschilderung öffentlicher Ereignisse gegeben, in der biografischen Dokumentation über wichtige Persönlichkeiten, aber auch bei der Erhellung von Machtstrukturen und insbesondere bei der Erforschung der »Regie der öffentlichen Erscheinung« im totalitären Staat. Nur für den letztgenannten Aspekt, nämlich zur Klärung der Frage, »welche Methoden der geistigen Gleichschaltung ›im Nationalsozialismus‹ angewandt wurden und wie sich die Bevölkerung angesichts der totalitären Beeinflussung verhielt«, seien Film- und Tondokumente »tatsächlich erstrangige Primärquellen«, wie Günter Moltmann noch Ende der sechziger Jahre formulierte.⁹ Ansonsten böten Filmquellen lediglich eine illustrative, pädagogisch wertvolle Ergänzung zu den »eigentlichen«, den schriftlichen Quellen. Als zentrales Programm der im Göttinger IWF-Arbeitskreis lose kooperierenden Historiker, Archivare, Pädagogen und Sozialwissenschaftler war damit die Untersuchung der nationalsozialistischen Wochenschauen und Propaganda-Dokumentarfilme als Dokumente nationalsozialistischer Herrschaftsstrategien formuliert.

Insgesamt zeugt diese Position von großer Reserviertheit gegenüber dem Film als historischer Quelle, und dementsprechend blieb auch der methodische Umgang mit dem Film auf zwei Aspekte, nämlich auf die Frage der Quellenkritik und auf das Genre des Dokumentarfilms konzentriert. Obwohl einzelne Forscher schon in den sechziger Jahren die propagandistische Bedeutung der unpolitischen NS-Spielfilme darlegten¹⁰, blieb für den historischen Zugriff weiterhin der Dokumentarfilm maßgeblich. Im Vordergrund stand die Abbildfunktion des dokumentarischen Bildes öffentlicher Ereignisse, und auf dieser beruhte auch zu einem Gutteil die These von der großen Wirkung nationalsozialistischer Filmpropaganda. Einzelne, teilweise besonders aufwendig hergestellte nationalsozialistische Dokumentarfilme und Wochenschauen wurden daraufhin analysiert, wie das Regime durch Filmtechnik und Dramaturgie die Masseninszenierungen vor Ort zu manipulativ geschnittenen, wegen ihres Dokumentarcharakters aber authentisch wirkenden Inszenierungen einer auf Hitler eingeschworenen Volksgemeinschaft umgesetzt und dadurch die deutsche Bevölkerung nachhaltig beeinflusst hatte.¹¹ Gleichzeitig wurden die nationalsozialistischen Filmaufnahmen von den Hitler zujubelnden Menschenmassen auch als Beweise für den Erfolg der politischen Verführung betrachtet. Im Sinne einer Verbindung von Verführungs- und Repressionsthese wurde dabei die Wirkung der nationalsozialistischen Wochenschau unter Verweis auf das Fehlen alternativer Informationsmöglichkeiten in der Diktatur als sehr hoch eingeschätzt.

8 *Friedrich Terveen*, Der Film als historisches Dokument, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 2, 1955, S. 75–82.

9 *Günter Moltmann*, Film- und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung, in: *ders./Karl Friedrich Reimers*, Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge, Göttingen 1970, S. 23, hier: S. 21.

10 *Gerd Albrecht*, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969.

11 Das bekannteste Analysebeispiel ist *Friedrich Terveen*, Ufa-Tonwoche Nr. 451/1939 – Hitlers 50. Geburtstag, Göttingen 1960.

Diese besondere Erbschaft der nationalsozialistischen Wochenschau hat nicht nur zu international viel beachteten und in der quellenkritischen Methode vorbildlichen Filmeditionen geführt,¹² sondern auch zu Verspätungen der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft im Umgang mit dem Film. Als Ende der sechziger Jahre die filmischen Produktionsbedingungen in den Blick gerieten, wandten sich französische, britische und amerikanische Historiker und Historikerinnen mit neuen methodischen Zugängen dem Spielfilm zu. Auch in der Bundesrepublik wurde jetzt der Dokumentarfilm wie jedes filmische Produkt als eine durch Ausschnittwahl und Montage »manipulierte« und insofern fiktive Darstellung erkannt.¹³ Im Umfeld der Wochenschauforschung blieben die Konsequenzen dieser methodologischen Wende jedoch unbeachtet.¹⁴ Die Überlegung, ob es neben der philologischen auch eine besondere filmische Sicht der Geschichte gibt¹⁵, ist von der jüngeren Historiker-Generation hierzulande erst aufgegriffen worden, als sich die Medien- und Filmwissenschaft durch die Übernahme historischer Fragestellungen im Disziplingefüge neu positionierte.¹⁶ Die von der IWF-Tradition inspirierte historische Wochenschauforschung bevorzugt allerdings bis in die jüngste Zeit inhaltsanalytische oder statistische Zugänge und blendet die methodischen Anregungen der Diskursanalyse, Anthropologie und Narrationsforschung sowie der Kulturwissenschaften weitgehend aus.¹⁷ Zur Herausbildung einer Subdisziplin »Film und Geschichte«, wie z. B. in Frankreich unter dem Banner der Erneuerung der Annales-Tradition in den achtziger Jahren¹⁸, ist es in der Bundesrepublik unter den geschilderten Voraussetzungen trotz mancher Einzelinitiativen nicht gekommen. Mittlerweile bieten die *cultural studies*¹⁹ sowie die auf die Visualisierung der Politik konzentrierte Politikwissenschaft²⁰ neue Untersuchungsmodelle und disziplinäre Einordnungen an.

In diesem Kontext möchte ich für eine am Gender-Ansatz orientierte kulturwissenschaftliche Wochenschauforschung plädieren und im Folgenden beispielhaft zeigen, dass ohne die Berücksichtigung des Geschlechteraspektes die spezifische Kommunikationsstrategie der Wochenschau nicht erfasst werden kann. Die politikgeschichtlich-publizistische Wochenschauforschung hat den Geschlechter-Aspekt dreifach ausgeblendet: We-

12 *Institut für den wissenschaftlichen Film Göttingen* (Hrsg.), Katalog Wissenschaftliche Filme Zeitgeschichte, Göttingen 1984.

13 *Bernward Wember*, Objektiver Dokumentarfilm? Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht, Berlin 1972.

14 *Karsten Fledelius*, Etat des lieux en Allemagne et en Europe de Nord, in: *François Garçon* (Hrsg.), Cinéma et histoire autour de Marc Ferro, Condé-sur-Noireau 1992, S. 78–82, spricht von einem »retard germanique« (S. 79).

15 *Marc Ferro*, Gibt es eine filmische Vision der Geschichte?, in: *Rainer Rother* (Hrsg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S. 17–36.

16 Vgl. *Knut Hickethier u.a.* (Hrsg.), Der Film in der Geschichte, Berlin 1997.

17 Vgl. etwa *Manfred Hagen*, Filme und Tonquellen als Überrestquellen. Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. Juni 1953. Nur auf die schriftliche Wochenschaudokumentation stützt sich *Cornelia Tilsner*, Aufbau und Tendenz der anglo-amerikanischen Besatzungswochenschau »Welt im Film« (Juli 1948 – Dezember 1949). Wortprotokolle von Kinowochenschauen als zeitgeschichtliche Quellen, Bochum 1995.

18 *Marc Ferro* (Hrsg.), Film et histoire, Paris 1984; *Pierre Sorlin*, Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire du demain, Paris 1977.

19 Einen Überblick über die Rezeption des in Großbritannien entwickelten Ansatzes der cultural studies in Deutschland geben *Andreas Hepp/Rainer Winter* (Hrsg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Opladen/Wiesbaden 1999. Die mögliche Anwendung dieses Ansatzes auf die nationalsozialistische Propaganda diskutiert *Thymian Bussemer*, Propaganda und Populärkultur. Konstruierte Erlebniswelten im Nationalsozialismus, Wiesbaden 2000.

20 *Herfried Münkler*, Die Visibilität der Macht und die Strategien der Visualisierung, in: *Gerhard Göhler* (Hrsg.), Macht der Öffentlichkeit, Öffentlichkeit der Macht, Baden-Baden 1995, S. 213–230; *Wilhelm Hofmann*, Visuelle Politik, Baden-Baden 1998.

der wurden die Wochenschaufilme hinsichtlich ihrer Darstellung von Männern und Frauen, noch in Bezug auf das Deutungssystem von »männlicher« Information und »weiblicher« Unterhaltung hin problematisiert, noch wurde die Geschlechterfrage bei der Diskussion über die Wochenschaurezeption berücksichtigt.

2. GENDER ALS ORGANISIERENDE KATEGORIE EINER KULTURGESCHICHTE DER WOCHENSCHAUEN

Die enge Verknüpfung der Genderstudien mit den Medienwissenschaften resultiert aus der ungefähr zeitgleich artikulierten disziplinübergreifenden Wissenschaftskritik.²¹ Gemeinsam ist ihnen die Kritik an den Sozialwissenschaften und an einer auf die Politik fokussierten Geschichtsschreibung, die mit ihren Fragestellungen und Periodisierungen lange Zeit auch die historische Untersuchung und Deutung von Medien aller Art geprägt haben. Die Entwicklung von der anfangs noch sozialstrukturell orientierten Frauen- zur Genderforschung lässt sich am Beispiel der Wochenschau rückblickend skizzieren. Eine 1980 erschienene schweizerische Studie zum französischsprachigen »CinéJournal Suisse« ging von der Idee eines Abbildungsverhältnisses zwischen der Medienrealität und der »tatsächlichen« außerfilmischen Realität aus und folgerte daraus, dass die Zuschauerinnen die gesehenen Bilder als normierend wirkende »Vorbilder« rezipierten und dadurch in ihrem eigenen Selbstbild verunsichert und frustriert würden. Diese Kritik bezog sich insbesondere auf den Gegensatz zwischen den in der Wochenschau zu sehenden Königinnen, Filmstars und erfolgreichen Leistungssportlerinnen und der Lebensrealität der Mehrzahl der Frauen, die als unbezahlte Hausfrauen oder als gering entlohnte abhängig Beschäftigte aus den Wochenschaudarstellungen ausgeschlossen blieben.²² Im Vordergrund stand die Kritik an den »falschen« Bildern, verbunden mit der Forderung, eine »realitätsgerechte« Abbildung der sozialen Wirklichkeit durchzusetzen. Gleichzeitig legten die Autorinnen und Autoren den sozialen Illusionscharakter der Wochenschau bloß, indem sie aus dem vorhandenen Wochenschaumaterial einen neuen Film montierten und den manipulativen Herstellungsprozess der Wochenschau decouvrierten, indem sie beispielsweise die folkloristische Begleitmusik mancher Nachrichtenfilme durch Originalgeräusche ersetzten. Und schließlich interpretierten sie durch neu inszenierte Szenen die geschlechterbezogenen Blickverhältnisse der Wochenschau: Durch eine übertrieben gestellte Inszenierung legten sie im Sinne einer psychoanalytischen Deutung bloß, wie die Wochenschau den aktiven »männlichen Blick« auf das passive »weibliche Objekt« organisiert.

Die zentrale Frage der feministischen Filmforschung, »warum Frauen ins Männerkino gehen«, wenn sie dort angeblich nur als passives Objekt eines männlich aktiven Blicks auf der Leinwand erscheinen, bestimmte die Entwicklung von der Frauen- zur Genderforschung in der Film- und Medienwissenschaft entscheidend mit.²³ Prozesse geschlechtsspezifischer Filmrezeption müssen komplexer gefasst werden, weil das Kino durch seine apparative Anordnung Frauen wie Männern erlaubt, sich von normierten Geschlechtsidentitäten zu lösen und in verschiedene Rollen zu schlüpfen, um in der Realität verbotene Phantasien auszuleben. Die genderorientierte Medienwissenschaft der achtziger

21 Christina von Braun, Medienwissenschaften, in: dies./Inge Stephan (Hrsg.), Gender Studies, Stuttgart 2000, S. 300–312, hier: S. 300.

22 Anne Cuneo/Lucienne Lanaz/Eric Liebi/Urs Bollinger, Ciné Journal au féminin. Une étude cinématographique sur l'image de la femme dans le cinéjournal suisse (actualités filmées). Travelling 58, cinémathèque suisse, 1980.

23 Getrud Koch, Warum Frauen ins Männerkino gehen, in: Gisliind Nabakowski u.a. (Hrsg.), Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt/Main 1980.

Jahre formulierte als neue Fragestellung, welcher »Zusammenhang zwischen den geschlechtsspezifischen Identifikationsstrategien, die dem Text (TV-Inhalte, Programme, Bilder) eingeschrieben werden, und der Herstellung einer Geschlechtsidentität im Prozess der medialen Konsumption besteht.«²⁴ Medien sind demnach nicht vorrangig als Transmissionsriemen für bestimmte Inhalte zu analysieren, sondern als die Wahrnehmung der Welt prägende Produkte, deren Form und performativer Charakter die Gebrauchsweisen der Medienbenutzer und Medienbenutzerinnen formen und ihre Herstellung von Sinn mitbestimmen. Eine genderorientierte Wochenschauuntersuchung will wissen, welche Geschlechterstrukturen in dieses Medium eingeschrieben sind und wie sie in der Medienrezeption der Adressaten aufgenommen und »realisiert« werden. Wenn Geschlecht keine natürlich vorgegebene Kategorie ist, sondern das Ergebnis von Darstellungen, die wiederum als Konstruktionen zu verstehen sind, dann ist zu fragen, wie die medial hergestellten Geschlechterbilder der Wochenschau Identitäten formten, wie die in den Text eingeschriebenen Genderpositionen sich auf die Lebensverhältnisse übertragen.

Der Anspruch der *Neuen Deutschen Wochenschau* (NDW) war es, eine »neue«, also mit den Verfälschungen der Nazizeit brechende, und eine »deutsche«, das hieß von alliierten Einflüssen losgelöste Wochenschau sein. Ihre Gründer waren der Meinung, »ebenso wie freie deutsche Tageszeitungen die deutsche und ausländische Öffentlichkeit unterrichten, sollte wieder dafür Sorge getragen werden, dass durch Austausch von Bildmaterial mit dem Ausland auch dieses wieder die wichtigsten deutschen Geschehnisse auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens mit deutschen Augen zu sehen bekommt.«²⁵ Die NDW sollte über den internationalen Austausch von Filmreportagen die Bundesrepublik im Ausland als ein friedliebendes und demokratisches Land vorstellen und dadurch die politische Rehabilitierung der Deutschen sowie den Absatz westdeutscher Produkte fördern. Welchen politischen Auftrag die NDW im Inland haben sollte, bleibt in den Gründungsdokumenten ausgeklammert. Dies verwundert nicht, denn mit den inlandspropagandistischen Aspekten des Mediums wollten die Wochenschaugründer angesichts seiner NS-Vorgeschichte nicht in Verbindung gebracht werden. In der Praxis kam der NDW allwöchentlich die Aufgabe zu, gegenüber dem Ausland, insbesondere aber für die westdeutsche Bevölkerung die neue Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik als die einer »imagined community« zu repräsentieren, also der neuen gedachten Gemeinschaft eine audiovisuell konstruierte Identität zu verleihen.²⁶ Der in der neueren Kulturgeschichte zentrale Begriff der Repräsentation bezeichnet die soziale Konstruktion von Welt durch mediale, also für die Wahrnehmung von vielen bestimmte Darstellungen. Repräsentationen entstehen nicht naturwüchsig, sondern sie werden von den herrschenden Mächten auferlegt oder durchgesetzt. Soziale Kämpfe sind deshalb immer auch Kämpfe um Bedeutungen.²⁷

Der Frage, in welchem Verhältnis die Geschlechter in dieser neuen »Wir«-Darstellung zueinander standen, kommt vor dem Hintergrund der sozialen Geschichte nach 1945 eine besondere Bedeutung zu. Das Bild der »Trümmerfrau« war ein geschlechterstrukturiertes Bild, das sich wie kaum ein zweites als bildliche Signatur der ersten Nachkriegsjahre in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Es verband symbolisch die

24 Marie-Louise Angerer/Johanna Dorer, Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie, in: Gender und Medien: Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation, Wien 1994, S. 8–23, hier: S. 10.

25 Geschäftsbericht zur konstituierenden Aufsichtsratssitzung der NDW am 28.1.1950, TOP 2, BA B 145/148.

26 Benedict Anderson, Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1983; dt. unter dem Titel: Die Erfindung der Nation, Frankfurt/Main 1993.

27 Roger Chartier, Le monde comme représentation, in: Annales ESC, Nr. 6, November/Dezember 1989, S. 1505–1520.

materiellen Trümmer der Kriegszerstörungen mit dem Bild einer umgestürzten Geschlechterordnung, und es transportierte gleichzeitig das Versprechen einer weiblichen Kontinuität der Nation. Galt die unmittelbare Nachkriegszeit als »Stunde« oder als »Zeit der Frauen«,²⁸ so sind die fünfziger Jahre in der geschichtswissenschaftlichen Literatur als »Restauration« der patriarchalen Geschlechterordnung diskutiert worden, und neuerdings ist gar von der »Remaskulinierung« die Rede.²⁹ Für eine bundeseigene, in enger Kooperation mit dem Bundespresse- und Informationsamt der Bundesregierung hergestellte Wochenschau ist außerdem anzunehmen, dass sie die auf die Wiederherstellung einer patriarchalen Geschlechterordnung und der überkommenen geschlechtlichen Arbeitsteilung zielende regierungsoffizielle Geschlechterpolitik filmpublizistisch unterstützte. Dafür spricht, dass die NDW weder über die geschlechterpolitischen Beratungen des Bundestages zur Ausgestaltung des im Grundgesetz festgelegten allgemeinen Gleichheitsgrundsatzes noch über das schließlich 1957 mit den Koalitionstimmen verabschiedete »Gleichberechtigungsgesetz« berichtete. Verbesserungen des sozialen und juristischen Status der Ehefrauen zu ignorieren anstatt die Zuschauerinnen und Zuschauer darüber zu informieren, entsprach der Regierungsposition.³⁰ Innerhalb der Bundesregierung bestanden jedoch verschiedene Ansichten über die soziale Stellung und Aufgabe der Frauen in der neuen Gesellschaft. Während Adenauer und der 1953 ins Amt berufene Bundesfamilienminister Franz-Josef Wuermeling Frauen insbesondere als Ehefrauen und Mütter sahen und außerhäusliche Aktivitäten als familienschädlich betrachteten, vertrat Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard die Auffassung, Frauen sollten in ihrer Eigenschaft als Konsumentinnen die bundesdeutsche Volkswirtschaft ankurbeln und dadurch einen spezifisch weiblichen Beitrag zum Wiederaufbau leisten.³¹

Hier soll es nicht darum gehen, welche dieser Positionen als inhaltliche Botschaft in der Wochenschau vorrangig vertreten war. Für eine Analyse der dem Medium eingeschriebenen Geschlechterstrukturen wird vielmehr die Wochenschau als ein Programm betrachtet, um zu untersuchen, wie es geschlechtlich strukturiert ist. Als Programm wird in der Medienwissenschaft »der Zusammenhang vieler, fast immer unterschiedlicher Produkte verstanden, die in einer zeitlichen Abfolge und an einem einheitlichen medialen Ort (Kanal) Zuschauern als Angebot präsentiert werden«.³² Untersucht man, an welchen Stellen im ca. elf Minuten langen, stark standardisierten Programmablauf der Wochenschau aus Politik, Wirtschaft, Mode, Schönheit, Kultur und Sport üblicherweise Frauen im Bild erscheinen, ergibt sich ein charakteristisches Muster. Die Wochenschauen der frühen fünfziger Jahre begannen überwiegend mit einem längeren Aufmacher-Bericht über ein politisches Ereignis des Inlandes, das von männlichen Akteuren bestimmt war. Dann schweifte der Blick der Kamera im Mittelteil durch das nahe und ferne Ausland und ließ Politik und Exotik, erheiternde oder bedrohliche Fremdheit, Neues oder stereotyp Altbekanntes beim schlendernden Gang durch das Weltgeschehen

28 *Annette Kuhn*, *Frauen in der Nachkriegszeit*, Bd. 1: Frauenarbeit; Bd. 2: Frauenpolitik 1945–1949. Quellen und Materialien, Düsseldorf 1986.

29 *Robert G. Moeller*, »The Last Soldiers of the Great War« and Tales of Family Reunion in the Federal Republic of Germany, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 24, 1998, S. 129–145.

30 Zur Geschichte des »Gleichstellungsgesetzes« vgl. *Sabine Berghahn*, Frauen, recht und langer Atem-Bilanz nach über 40 Jahren Gleichstellungsgebot in Deutschland, in: *Gisela Helwig/Hildegard Maria Nickel* (Hrsg.), *Frauen in Deutschland 1945–1992*, Bonn 1993, S. 71–138.

31 Zur familienpolitischen Diskussion vgl. *Robert G. Moeller*, *Geschützte Mütter. Frauen und Familien in der westdeutschen Nachkriegspolitik*, München 1997; zur nationalen Deutung weiblicher Konsumaufgaben vgl. *Erica Carter*, *How German Is She? Postwar German Reconstruction and the Consuming Woman*, Ann Arbor 1997.

32 *Knut Hickethier*, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. überarb. Aufl., Stuttgart etc. 1996, S. 201.

schnell vorbeiziehen, um schließlich im Schlussteil beim ausführlichen, überwiegend männlichen Sport wieder »zu Hause« anzukommen. Bemerkenswert ist, dass die Modeberichte, wie auch die alljährlich mehrfach wiederkehrenden Berichte über Schönheitswettbewerbe, in den ersten NDW-Jahren regelmäßig am Ende des Mittelteils stehen. Die Wochenschauhersteller ordneten das von eigenen Teams gedrehte und von ausländischen Partneragenturen bezogene Filmmaterial in einer Art audiovisuellem Layout der zeitlichen Abfolge so an, dass die Erzählung einer national verankerten, männlich heldenhaften Abenteuer-Blickreise durch die Welt entstand, an deren Ende das Bild der Frau stand. Dieses Muster entspricht jenem, das feministische Filmtheoretikerinnen für den klassischen Spielfilm herausgearbeitet haben. Die Frau hält sich im patriarchalen Kino »im Handlungsraum auf. Sie hat dort einen festen Platz, auf dem sie wartet. Sie gibt [...] den Ort an, den der Held durchschreitet bzw. auf den er hinschreiten wird [...]. Indem sie eine Erfüllung des Erzählversprechens garantiert, ordnet sich die weibliche Figur dem männlichen Blick unter. Sie festigt den Rang des mythischen Subjektes.«³³ Die Anordnung der einzelnen Filmberichte ergibt eine Erzählung, die als eine wahrnehmungskonstituierende Struktur den Geschlechtern feste symbolische Positionen zuschreibt. Diese narrative Struktur wurde durch eine spezifische Verwendung der Tönebene zusätzlich akzentuiert. Denn jene Wochenschaubilder, die Frauen zeigen, also überwiegend Mode- und Schönheitsberichte, wurden mit Motiven der Unterhaltungsmusik sowie einer launigen Diktion des männlichen Sprechers begleitet, während die »männlichen« Sujets über Politik mit klassischer Musik und einem emphatisch-getragenen Sprechduktus und nur die Sportberichte ebenfalls akustisch unterhaltsam unterlegt waren. Die Wochenschau übersetzte die seit dem 19. Jahrhundert durchgesetzte Dichotomie von »weiblicher« Unterhaltung und »männlicher« Information in ein sinnlich-ästhetisches Erlebnis; auf diesem Gegensatz beruhte die spezifische Kommunikationsstrategie der Wochenschau.

Anhand von zwei für die Wochenschau konstitutiven Themenfeldern, nämlich der Politik- und der Modedarstellung, soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise die bundeseigenen Wochenschauen Meinungen lenkten und Konsens- und Identitätsstiftung im Sinne der Bundesregierung betrieben. Mode war in den fünfziger Jahren ein Thema, das traditionell dem weiblichen Handlungsraum zugeordnet war, Politik dagegen galt als ein männliches Betätigungsfeld. Im Folgenden geht es um die Geschlechterdarstellungen in diesen Bereichen und ihre mögliche Rezeption sowie darum, ob sich Verschiebungen zwischen den dichotomisch sexuierten Bildern der Politik und der Mode feststellen lassen, ob also das audiovisuelle Vokabular seine geschlechtlich aufgeladenen Bedeutungen änderte.

3. DIE REPRÄSENTATION DER IDEE EINER »NIVELLIRTEN MITTELSTANDSGESELLSCHAFT« IN DEN MODEDARSTELLUNGEN DER WOCHENSCHAUEN DER FÜNFZIGER JAHRE

Vor dem Ersten Weltkrieg beschrieb die Soziologie die Mode als eine Strategie der Oberschichten und des gehobenen Bürgertums zur sozialen Distinktion.³⁴ In diesem Deutungsmuster kam der Figur der bürgerlichen Dame eine zentrale Funktion zu. Durch

33 Sabine Gottgetreu, *Der bewegliche Blick, Zum Paradigmenwechsel in der feministischen Filmtheorie*, Frankfurt/Main 1992, S. 45. Das Zitierte fasst filmtheoretische Überlegungen von Teresa de Lauretis zusammen. Vgl. *Teresa de Lauretis, Ödipus Interruptus*, in: *Frauen und Film* 48, 1994, S. 5–29.

34 *Thorstein Veblen, The Theory of the Leisure Class*, New York 1979 (1899).

demonstrativen Müßiggang und augenfällige Verschwendung sollte sie auf symbolische Weise Kultiviertheit und wirtschaftlichen Erfolg des eigenen Milieus und das gesellschaftliche Prestige der Väter, Ehemänner und Familien öffentlich repräsentieren. Am Zeitschriftenmarkt der Weimarer Republik lässt sich ablesen, dass in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Prinzip der modischen Distinktion auch in weniger privilegierte Schichten der Gesellschaft an praxisrelevantem Gewicht gewann.³⁵ In den Wochenschauen der zwanziger und dreißiger Jahre gehörten Modeberichte unverzichtbar zur Wochenschau, für die nationalsozialistische Propaganda der Kriegsvorbereitung und in der Kriegswochenschau war die Inszenierung modischer Konsumwünsche jedoch tabu. Kaum ein Jahr nach Kriegsende, im April 1946, nahm die britisch-amerikanische *Welt im Film* (WiF) die Modeberichterstattung wieder auf, zu einem Zeitpunkt, als sich der alliierte Plan durchsetzte, die Westzonen als Teil des westlichen Bündnissystems ökonomisch wiederaufzubauen. Diese Berichte führten nach der Entwertung des Modeprinzips in der Trümmergesellschaft die Mode als »Sinnprovinz« der bürgerlichen Gesellschaft³⁶ wieder ein. Im Folgenden wird argumentiert, dass die Modedarstellung in den bundeseigenen Wochenschauen der fünfziger Jahre keineswegs nur als Geschenkverpackung der im engen Sinne »politischen« Wochenschauberichte diente, sondern dass hier für die Westintegration der Bundesrepublik geworben und dabei auch spezifisch filmische Auffassungen über das Geschlechterverhältnis im demokratischen Staat inszeniert wurden.

In der WiF wurden die Mode-Kommentare häufig von Frauen gesprochen, gewissermaßen von Frau zu Frau. Die Mode erschien anfangs als eine ferne Hoffnungsprojektion auf ein zunächst nur für das Auge wieder offen stehendes »ewig weibliches Paradies« (WiF 98, April 1947). Kurz darauf wurden die Frauen im Publikum von einem männlichen Kommentator aufgefordert, nach dem Motto »Aus alt mach neu« weibliche Improvisationsfähigkeit im Umgang mit dem Mangel zu beweisen und die begrenzten Mode-Möglichkeiten nicht nur zu bewundern, sondern für die eigene Praxis zu nutzen: Eine improvisierte Modenschau wurde als »eine zeitgemäße Schau für Aschenbrödel und solche, die es nicht werden wollen« vorgestellt (WiF 105, Mai 1947). Jetzt wurde aus dezidiert männlicher Perspektive die Rückkehr der Frauen zu modischen Gewohnheiten eingefordert: Nach der Rückkehr der Männer aus Krieg und Gefangenschaft sollten die in der Trümmerzeit von der Sorge um das Überleben beanspruchten Frauen den Modekonsum als weibliche Praxis wiederentdecken und für männliche Augen attraktiver werden. 1949 hatte sich die Haute Couture ihren früheren Platz in der Modedarstellung der Wochenschau zurückerobert, und zwar in Gestalt der Berliner Modehäuser und der französischen Courtiers Christian Dior und Jacques Fath (WiF 240, Dezember 1949). Die britisch-amerikanische Besatzungsmacht unterlegte den Modebildern durchgehend einen volkswirtschaftlichen Legitimierungsdiskurs: Arbeitsplatz- und Devisenbeschaffung wurden im Kommentar als Vorteile angeführt, um die soziale Provokation gerade der Luxusmode in der Mangelgesellschaft im Sinne eines »Gesamtwohls« verbal auszusteuern und gleichzeitig zu verstärkter Arbeitsleistung anzuspornen. Beispielsweise verzichtete die WiF darauf, den von Christian Dior 1947 vorgestellten New Look herauszustellen, hatte doch dieser neue, jugendlich frivol auftretende Modestil der stoffreichen Röcke in Deutschland nicht nur Begeisterung, sondern auch Protest hervorgerufen: »Sorgen wir erst einmal dafür, dass jeder deutsche Mensch ein Kleid auf dem Leib hat«,

35 Vgl. z. B. Karen Heinze, »Schick, selbst mit beschränkten Mitteln!« Die Anleitung zur alltäglichen Distinktion in einer Modezeitschrift der Weimarer Republik, in: Werkstatt Geschichte 3, 7, 1997, S. 9–17.

36 Udo H. A. Schwarz, Das Modische. Struktur sozialen Wandels in der Moderne, Berlin 1982, S. 18 ff. und S. 65.

wies 1949 die Leserin einer Frauenzeitschrift bei einer Diskussion zum Stichwort »Tyrannei Mode« die neuen Modevorstellungen zurück.³⁷

Diese sozialen Rücksichten gab die erstmals Anfang Februar 1950 erscheinende *Neue Deutsche Wochenschau* (NDW) auf. Die erste NDW-Modereportage zeigte im April 1950 einen aus Frankreich übernommenen Bericht mit rauschhaft kostbaren, mit Brillantschmuck noch überhöhten Abendkleidern von Dior, und nannte sogleich auch den Preis dieser Pracht: »700.000 Francs oder 2.000 Dollar« (NDW 8). Einerseits schwelgte der Kommentator im Anschauen der schulterfreien Abendroben und ihrer Trägerinnen, andererseits artikulierte er gleichzeitig Kritik an der sozialen Provokation der Mode in der Mangelgesellschaft, spitzte diese Kritik jedoch gegen die ehemaligen Besatzungsmächte zu: Der Kommentarsatz »Das ist die Mode, nach der die Welt sich richtet« positionierte die Bundesrepublik gewissermaßen als einen aus dem westlichen bürgerlichen Reichtum ausgeschlossenen Proletarier. Die im gleichen Beitrag anschließend gezeigte Dior-Tagesmode (Kostüme, Tagesmäntel) wurde hingegen in der Floskelsprache der Mode als akzeptabel kommentiert: »sehr kleidsam, ganz wirklich und doch nicht alltäglich«. Hier wurde auch mit dem als Stereotyp verankerten Gegensatz zwischen französisch-höfischer Mode, die von Dior aktualisiert worden war, und einer bürgerlichen Mode, die eher als »deutsch« akzeptiert werden konnte, gespielt. Dass über die verschiedenen Inszenierungsstile implizit auch Vorstellungen über »französische« und »deutsche« Mode vermittelt wurden, zeigt beispielsweise ein Beitrag über Mode der Hamburger Couturière Helle Brüns, in dem in einer kurzen Einstellung Hildegard Knief als Mannequin mitwirkte (NDW 43, Dezember 1950). Es handelte sich um modern minimalistische, durch klare kunstvolle Schnitte und sparsame Details kostbare Mode, die in einem der modernen Kunst angelehnten Interieur aufgenommen war. Hier zeigten die Mannequins nicht den traumwandlerischen Gestus der im Modeatelier ziellos umher-schweifenden Diorschen Märchenfiguren, sondern sie agierten kalkuliert und elegant-energisch vor einer sich dokumentarisch gebenden Kamera: Die Mode schmückte die weltoffene und selbstbewusste Frau eines kulturell modernen Bürgertums.

Dieser Bericht wurde noch von einer Frauenstimme gesprochen, doch ab dem Jahr 1952 waren die Wochenschauberichte über Frauenmode ausschließlich männlich kommentiert, und die Mode der Bundesrepublik war schwerpunktmäßig durch zwei Modemacher vertreten: durch Heinz Schulze-Varell, München und Heinz Oestergaard, Berlin. Ein Vergleich der Berichte über die Mode der beiden Couturiers ist aus zwei Gründen aufschlussreich. Er kann erstens zeigen, wie in der Berichterstattung der Bundeswochenschauen das der Mode innewohnende Spannungsfeld von sozialer Distinktion und sozialer Integration neu zur Diskussion gestellt und schließlich im Sinne der »nivellierten Mittelstandsgesellschaft« aufgelöst wurde. Und zweitens erlaubt er es, die Modedarstellung der Wochenschau als einen Ort des Diskurses über das Eigene, über nationale Identität zu lesen. Für beide Aspekte spielte die Frage der Geschlechterbeziehungen eine entscheidende Rolle.

Schulze-Varells Mode war bürgerliche, im Deutungssystem nationalkultureller Stereotypen »deutsche« Mode, die beispielsweise auf den Garbo-Look der zwanziger Jahre mit wadenlangem, streng gegürtetem Kostüm mit Männerhut zurückgriff. Jenseits der Tagesmode jedoch waren die Schulze-Varellschen Kleider maniert aufgeladen und voller extravaganter Einfälle, vom grün-lilafarbenen³⁸ Strandcomplet bis zur nachtfalterartigen Abendrobe mit schwarzem Plisseüberrock oder asymmetrischen Drapierungen. In beengten Innenräumen, im antikisierend oder modern-manieriert dekorierten

37 *Doris Schubert*, *Frauen in der Nachkriegszeit*, Bd. I: *Frauenarbeit 1945–1949*, Düsseldorf 1984, S. 203 f.

38 Der Kommentar zum schwarz-weißen Filmbild beschreibt die Farben der Stoffe.

Atelier des Modemachers, präsentierten die Mannequins mit ernstem Blick direkt in die Kamera diese Kleider in geschmeidiger Anpassung an die gesetzten Raum-Grenzen. Durch diesen melodramatischen Gestus erschien die soziale Repräsentationsaufgabe der bürgerlichen Dame als eine bedrohte Aufgabe. Die Schulze-Varellschen Modeentwürfe und ihr Präsentationsgestus stellten Mode als Funktion der bürgerlichen Dame dar, sie vermittelten dabei aber auch Momente der Fragilität und Instabilität einer auf diese Position festgelegten Weiblichkeit.

Oestergaards Kleider hingegen folgten, so wie sie in den Wochenschauen erschienen, in den aufsehenerregendsten Beispielen dem Vorbild des aristokratischen New Look und seiner ausgestellten Pracht. Der Präsentationsgestus entsprach dem des heiteren Musikfilms der fünfziger Jahre, als Kulissen der Modeaufnahmen dienten Schlösser oder mondäne Kurorte (Bad Pyrmont, Baden-Baden). Die Mannequins schritten durch die Raumfluchten des Benrather Schlosses oder sie scherzten mit dem »Schlossknappen« im Hof des Heidelberger Schlosses (NDW 155, März 1953; WiB 45, 1953). Ein entscheidender Unterschied zwischen der Mode von Schulze-Varell und der von Oestergaard lag in den verarbeiteten Stoffen: Ersterer setzte kostbare Naturfasern wie Baumwollspitze, Organdi oder Crêpe de Chine ein, die im Kommentar auch immer genannt wurden, Letzterer dagegen die von den westdeutschen IG-Farben-Nachfolgern hergestellten Kunstfasern wie Perlon, Cuprama, Cupresa, später auch Dralon. Das Vorbild des New Look war für die Bewerbung der neuen Kunstfasern insofern funktional, als sich gerade bei aristokratischer Pracht besonders augenfällig demonstrieren ließ, dass Perlon-Tüll dem echten Tüll gleichkomme und dadurch die soziale Distinktionsfunktion der Mode auf der Ebene der Stoffe auszuhebeln versprach. Diese Botschaft sprach der Kommentar auch direkt aus: »Diese zauberhaften Stoffe sind keine Wunschträume. Jede Frau kann sie erschwingen« forderte der Kommentator das weibliche Publikum zum Kauf der Kunstfaserstoffe auf (NDW 155). Der Nimbus des französischen Schicks sollte sich auf die haptisch und symbolisch kalten, chemieindustriell hergestellten Kunstfasern übertragen und sie dadurch für die anvisierte große Käuferinnengruppe jenseits des modeerfahrenen Bürgertums akzeptabler machen. Mode werde, so das Versprechen der Kunstfaserwerbung in der Wochenschau, nun vom hedonistischen Vorrecht der bürgerlichen Dame zu einer für alle Frauen erreichbaren sozialen Praxis, mit der ästhetische Wünsche befriedigt werden könnten. Das Vorbild der französisch konnotierten aristokratischen Mode war auch geeignet, die soziale Distinktionsfunktion von Stilkenntnis und Geschmack zu verwischen. Anders als die subtilen Stilgesetze bürgerlicher Mode eröffnete es den Blick auf die Mode als einen märchenhaften Imaginationsraum, der für alle gleich zugänglich oder fern war. Diese Kleider waren sozial leicht lesbar und verwirrten nicht. Dem entsprach auch der Gestus der Mannequins, die lächelnd oder frei lachend sich erkennbar gern bewundern ließen und frei im Raum schritten.

Die Präsentation der Kunstfasermode in den Wochenschauen war mit verschiedenen Versprechen verbunden: Neben dem an ein breites Publikum, in einer Gesellschaft der »feinen Unterschiede« an der Praxis der konsumvermittelten sozialen Distinktion als handlungsfähige Mitglieder teilhaben zu können, stand jenes, dass diese Unterschiede gleichzeitig durch die neuen erschwinglichen Kunstfasern ausgeglichen würden. Parallel dazu wies die Wochenschau das Deutungsmodell des teuren »demonstrativen Konsums« für die Mode als unzeitgemäß zurück, etwa wenn es 1954 zu einem Abendkleid von Schulze-Varell im Kommentar hieß, das Abendkleid »Raspa« möge zwar »angenehm in der Bar zu tragen sein«, es sei aber »unangenehm in bar zu bezahlen«. Als es darum ging, für die auf den Massenverbrauch hin produzierten Kunstfasern aus westdeutscher Produktion zu werben, mussten die überkommenen sozialen Deutungsnormen der Mode außer Kraft gesetzt und durch ein neues Modell ersetzt werden. Bei dieser Neubestimmung der sozialen Funktion der nunmehr klassenlosen Mode spielten zwei Aspekte eine

Rolle: die Verschiebung des Distinktionsprinzips nach außen auf die internationale Ebene und die Harmonisierung der Sozialbeziehungen als durch Produktion und Konsum harmonisierte Geschlechterbeziehungen im Innern.

Westdeutsche Kunstfasern wurden in der Wochenschau auf ganz spezifische Weise symbolisch mit nationalen Aussagen verknüpft. Die NDW berichtete beispielsweise über eine Kunstfaser-Modenschau unter Tage, mit Mannequins in schulterfreien Abendroben und höchst amüsierten Kumpels (NDW 276, 1955). Die Aktion sollte, wie der *Spiegel* schrieb, demonstrieren, »dass der Ursprungsstoff dieser prächtigen Kleider aus der Tiefe der Erde stammt«. ³⁹ Obwohl die Textilindustrie und die Modebranche traditionell zu den Branchen mit dem höchsten Anteil an weiblichen Beschäftigten gehörten, ⁴⁰ erschienen Frauen nicht als Mitproduzentinnen dieses spezifischen Segments des Wirtschaftswunders, sondern als seine Profiteurinnen. Die Darstellung der Kunstfasermode war den Wochenschaumachern immer wieder Anlass, in verdeckter Formulierung, aber unüberhörbar darauf hinzuweisen, dass es der Fleiß deutscher Industriearbeiter und der Genius deutscher Erfinder seien, die es den westdeutschen Frauen ermöglichten, die Mode als eine demokratische Errungenschaft zu genießen. Anlässlich eines Kunstfaserkongresses in Paris wurden »Dr. Schlack, der Erfinder der Kunstfaser« und »Dr. Staudinger, der Erfinder der Perlonfaser« in einem von der französischen Partneragentur übernommenen Beitrag präsentiert. Diese Berichte verdichteten die mit der Kunstfasermode propagierten sozialen Modeanschauungen brennpunktartig: Die Wochenschau konstruierte einerseits an der Mode einen Gegensatz zwischen männlich konnotierter Produktionsdisziplin und weiblich konnotiertem Hedonismus, zwischen mühevoll-maskulinisierter *blue collar*-Arbeit und bürgerlich-feminisierter Luxus-Freizeit und schrieb damit das Modell des demonstrativen Konsums für die Kunstfasermode fort. Andererseits nationalisierte sie es, indem sie den sozial distinguierenden Aspekt durch das inszenierte Zusammenspiel von kalkuliert eingesetzter erotischer Lockung der Mode und ausgestelltem männlichen Voyeursblick harmonisch überbrückte. Soziale Gegensätze zwischen Arbeitermilieu und konsumfähigem Bürgertum wurden in nationaler Perspektive als männliche Produktion und weiblicher Konsum genderisiert und dadurch als aufgehoben konstruiert. Die Darstellung der neuen klassenlosen Mode als ein Signum des nationalen Wirtschaftswunders stellte auch den Männern der Arbeiterschaft ein neues Selbstgefühl der Macht in Aussicht, indem sie sich als Schöpfer des Wirtschaftswunders und als durch diese Leistung legitimierte, Lob und Tadel verteilende Begutachter der Mode und ihrer Trägerinnen inszeniert sehen konnten. Ihr symbolischer Lohn bestand im Anschauen und Sich-verführen-lassen von diesen neu geschmückten Frauen. Deren gewissermaßen nationale Pflicht bestand jetzt darin, die Mode nicht mehr nur als ein Instrument sozialer Distinktion, sondern als Strategie erotischer Verführung zu praktizieren: Frauen wurde ins Aussicht gestellt, durch die neuen Konsum- und Modemöglichkeiten männliche Aufmerksamkeit zu erringen und dadurch ihr Selbstwertgefühl zu stärken. Berücksichtigt man, dass im internationalen Bildersystem der Wochenschauen die Haute Couture seit jeher französisch, der Massenkonsum hingegen amerikanisch konnotiert war, dann musste die nun für alle erschwingliche Mode aus westdeutschen Kunstfasern nachgerade als spezifisch deutsche Kombination aus französischem Schick und amerikanischer Konsumdemokratie erscheinen: Die Bundesrepublik hatte in dieser Sinnkonstruktion gewissermaßen aus eigener Kraft wichtige Trümpfe der beiden ehemaligen Besatzungs- und nunmehrigen Konkurrenznationen eingeholt und zur Deckung

³⁹ Der Spiegel Nr. 18, 11. 5. 1953 (Das Salz der Erde).

⁴⁰ Angelika Willms, Segregation auf Dauer? Zur Entwicklung des Verhältnisses von Frauenarbeit und Männerarbeit in Deutschland, 1882–1980, in: Walter Müller/Angelika Willms/Johann Handl, Strukturwandel der Frauenarbeit 1880–1980, Frankfurt/Main etc. 1983, S. 107–182, hier: S. 178.

gebracht. Gleichzeitig war damit auch das Geschlechter-Trauma »Liebe gegen Nylons« der Besatzungszeit in einer neuen nationalen, konsumbestimmten Geschlechterharmonie aufgehoben.

Neben Berichten über den sozialen Wohnungsbau, über Erfolge in der Metall- und Elektroproduktion wie der Exportwirtschaft insgesamt, diente auch die Modedarstellung bis 1956 der Werbung nach innen und außen für den neuen Staat und seine soziale Marktwirtschaft. Sie offerierte ab 1952 die Perspektive einer durch sich angleichende Konsumchancen gekennzeichneten, soziale und kulturelle Unterschiede verwischenden westdeutschen Gemeinschaft und lieferte auf diese Weise eine visuell konkrete Unterfütterung des Diskurses über die »nivellierte Mittelstandsgesellschaft«. ⁴¹ Versteht man die Wochenschaudarstellungen als Konkretionen der diesem Diskurs zu Grunde liegenden Repräsentationen, dann wird deutlich, wie stark die Idee der »nivellierten Mittelstandsgesellschaft« implizit auf der Genderisierung sozialer Gegensätze und auf dem Modell einer in Krieg und Nachkriegszeit erschütterten, jetzt aber neu idealisiert konsumbestimmten Geschlechterharmonie beruhte. Die Modeberichterstattung muss schließlich auch funktional im Hinblick auf die politische Integration der Bundesrepublik in den Westen gelesen werden: Der Westen erschien in ihr insgesamt als das Reich einer möglichen Erfüllung individueller Wünsche nach Schönheit und Befreiung vom Mangel, zu dem die Wochenschau gelegentlich auch das Gegenbild, nämlich die Darstellung von DDR und Sowjetunion als eine auf die Schwerindustrie hin orientierte Mangelgesellschaft, lieferte. Die Wirksamkeit des vom Antikommunismus getragenen politischen Diskurses der Westintegration beruhte auch auf diesem »phantasmatischen Rahmen«, auf der Inszenierung eines imaginären Zukunftsraumes materieller Wunscherfüllung. ⁴²

Die von Irmgard Wilharm aufgeworfene Frage, inwieweit auch staatlich kontrollierte Filmproduktionen in Anlehnung an Siegfried Kracauers These als »Tagträume« einer Gesellschaft zu verstehen sind, ⁴³ kann für das hier vorliegende Beispiel folgendermaßen beantwortet werden: Die staatlich kontrollierte Wochenschau tolerierte nicht nur das in der Genretradition der Wochenschau verankerte Programmelement Mode. Dieses war vielmehr funktional, um den materiellen Zukunftshoffnungen der Bevölkerung gewissermaßen regierungsoffiziell abgesegnete Tagtraum-Bilder zuzuordnen und ihnen einerseits Anerkennung und Berechtigung zuzusprechen, sie andererseits als alsbaldigst in der konkreten Status-Quo-Gesellschaft realisierbare Hoffnungen zu kennzeichnen. Die in der Modedarstellung inszenierten Träume von einer Befreiung vom materiellen Mangel und von individueller Entfaltung durch Teilhabe am Konsum korrespondierten mit Erhardts wirtschafts- und Adenauers außenpolitischen Zielsetzungen. Dass in Propagandafilmen auch gegenläufige Konstellationen zwischen Kinologik und Politik auftreten können, lässt sich an der Wochenschau ab 1957 zeigen: Denn gerade als Konsumgüter auch für weniger privilegierte Familien erreichbar wurden, kam beispielsweise der »Tag einer Hausfrau« auf der Wochenschauleinwand zur Darstellung (Ufa-Wochenschau 243, März 1961). In den fünfziger Jahren ermöglichte häufig erst die Erwerbstätigkeit der verheirateten Frauen die Finanzierung von Wohnungseinrichtung, Küchenmodernisierung oder Ausbildung der Kinder. Außerdem konnten Frauen seit 1953 de jure auch ohne Einwilligung des Ehemannes eine Erwerbstätigkeit aufnehmen, und ab der Mitte

41 Helmut Schelsky, Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart. Darstellung einer empirisch-soziologischen Tatbestandsaufnahme, Stuttgart 1953.

42 Zur »phantasmatischen Rahmung« von Diskursen vgl. Brigitte Hipfl, Inszenierungen des Begehrens. Zur Rolle der Fantasien im Umgang mit Medien, in: Hepp/Winter, S. 145–157.

43 Irmgard Wilharm, Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf, in: dies. (Hrsg.), Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 7–24, hier: S. 24.

des Jahrzehnts begann die Industrie damit, »familiennahe« Frauen durch Teilzeitangebote als Arbeitskräfte anzuwerben.⁴⁴ Wochenschauberichte wie der über den »Tag der Hausfrau« lagen also quer zur Tendenz des verstärkten Eintritts verheirateter Frauen und Mütter in den Arbeitsmarkt.⁴⁵ Sie sind deshalb als Versuche der Wochenschauproduzenten einzustufen, über die öffentliche Würdigung der Hausfrauenleistung diesen Trend propagandistisch zu bremsen. Dafür stand dem audiovisuellen Medium aber offenbar keine Strategie zur phantasmatischen Aufladung der gepriesenen Hausfrauentätigkeit zur Verfügung: Die Hausfrau erschien als ein in der Vielzahl häuslicher Arbeiten auf- oder vielmehr untergehendes Wesen, dessen Arbeitsleistung zwar vom verbalen Kommentar nachdrücklich gewürdigt wurde, dessen visuelle Darstellung jedoch kaum individuelle Wünsche und Sehnsüchte nach Befreiung und Individualisierung wecken konnte. Allerdings konnte sich die bei Ehemännern weit verbreitete Sehnsucht, die eigene Ehefrau nach Möglichkeit von einer Erwerbstätigkeit abzuhalten,⁴⁶ wiederfinden.

4. POLITIK UND GESCHLECHT

In der Entwicklung des modernen Staates kommt dem Verzicht auf unmittelbare Gewalt zu Gunsten der öffentlichen Repräsentation als Institution der Machtausübung eine Schlüsselstellung zu. Eine erneuerte Kulturgeschichte habe, so Roger Chartier, die objektive Position des Individuums auch daraufhin zu bewerten, ob die Darstellung, die es von sich selbst gibt, von jenen, von denen es Anerkennung erwartet, als glaubwürdig erachtet wird.⁴⁷ Karin Hausen hat darauf hingewiesen, dass die deutsche Sprache mit dem Terminus des »Wirkens« eine treffgenaue Formulierung besitzt, die das Bewirken/Wirkksamsein und das Erscheinen einschließt und eng miteinander verknüpft.⁴⁸ Die Verbindung von Erscheinung und politischer Wirkung ist für die Analyse der politischen und sozialen Repräsentation in der auf Personalisierung zugeschnittenen Audiovision des 20. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung. Maßgeblich für eine im Sinne der Absicht erfolgreiche politische Repräsentation ist es, dass die Selbstdarstellung des Politikers vor der Kamera und die Art, wie die Medien ihn inszenieren, so wirkt, dass Wünsche und Sehnsüchte der Adressaten angesprochen werden. Für die zur Konsumkultur Kino gehörende Wochenschau ist anzunehmen, dass hier das Star-Prinzip und die psychischen Beziehungen zwischen Star und Fanpublikum, also die Mechanismen von Identifikation und Projektion genauso gelten wie für das Unterhaltungskino, und zwar auch für die Darstellung der Politik.⁴⁹ Steht für die Politikdarstellung ein solcher Star nicht zur Verfügung, so behelfen sich professionelle Hersteller amtlicher politischer Repräsentation mit anderen Mitteln, wie folgendes Beispiel zeigt: Als Briten und Amerikaner im Sommer 1945 die Wochenschau für ihre Besatzungspropaganda einzusetzen begannen, entschieden sie sich dem Zeugnis eines ehemaligen Wochenschaumitarbeiters zufolge dafür,

44 Vgl. *Christine von Oertzen*, *Teilzeit oder die Lust am Zuverdienen*, Göttingen 1999.

45 Zum langfristigen Erwerbsanstieg der Frauen vgl. *Angelika Willms*, *Grundzüge der Entwicklung der Frauenarbeit von 1880–1980*, in: *Müller u.a.*, S. 25–54, hier: S. 35.

46 *Claudia Born*, *Das Ei des Kolumbus*, in: *Friederike-Gunilla Budde* (Hrsg.), *Frauen arbeiten. Weibliche Erwerbstätigkeit in Ost- und Westdeutschland nach 1945*, Göttingen 1997, S. 53.

47 *Chartier*, S. 1516.

48 *Karin Hausen*, *Historische Anthropologie – ein historiographisches Programm?*, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 3, 1997, S. 454–462, hier: S. 459.

49 Zum medienwissenschaftlichen Starbegriff vgl. *Carl Michael Sommer*, *Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Starkult aus sozialpsychologischer Sicht*, in: *Helmut Faulstich/Helmut Korte* (Hrsg.), *Der Star*, München 1997, S. 114–124, hier: S. 114; *Ruth Rustemeyer*, *Geschlechtsspezifische Rollen bei Medienstars*, in: ebd., S. 99–113, hier: S. 100.

zunächst den autoritär-martialischen Sprechgestus der NS-Wochenschau beizubehalten, weil sie der Meinung waren, dies entspreche der Mentalität der befehlsgewohnten Deutschen und verleihe der Re-education den gewünschten Nachdruck.⁵⁰ Die Leiter der alliierten Wochenschau stützten die Gestaltung ihrer Wochenschau auf Vermutungen über die Vorlieben und Gewohnheiten derjenigen, die beeindruckt werden sollten, und passeten die von ihnen durchgesetzten Repräsentationen diesen Hypothesen an.

Die konkrete Ausformung der Politikdarstellung in den Bundeswochenschauen ist als das Resultat verschiedener Kräfte und Traditionen zu verstehen. Als Erstes ist die Genre-Tradition der Wochenschau zu nennen. Auf Produktions-, Distributions- und Rezeptionsseite war die Politik als ein unverzichtbarer Bestandteil der Wochenschau seit Beginn der dreißiger Jahre gewohnheitsmäßig verankert und vom Publikum und den Kinobesitzern toleriert oder gewünscht. Zeitgenössische Daten deuten darauf hin, dass der Politikanteil in NS-Vorkriegswochenschauen nahezu die Hälfte der Wochenschaulänge einnahm, in den bundesdeutschen Wochenschauen der frühen fünfziger Jahre dagegen zwischen 20 und 25 Prozent.⁵¹ Die technische und redaktionelle Herstellung lag bis zum Ende der fünfziger Jahre bei Kameramännern, die mit wenigen Ausnahmen aus den Propagandakompanien der Wehrmacht kamen und teilweise schon in den zwanziger Jahren für die Wochenschauen gearbeitet hatten. Sie brachten eine jahre- bis jahrzehntelang gewachsene, während der Nazizeit spezifisch ausgeformte Erfahrung über Produktionsabläufe und Inszenierungsmuster ein. Dieses technische und dramaturgische Know How stand insbesondere für die Inszenierung von Bundeskanzler Konrad Adenauer zur Verfügung. Dabei kam dem Kameramann Wilhelm Lupp, dem »Schatten Adenauers«, wie ihn die Presse titulierte, als Berater für das Auftreten vor der Kamera eine besondere Bedeutung zu.⁵² Nach der Entlassung des ersten NDW-Chefredakteurs Heinz Kuntze-Just im Herbst 1952 stand mit dem Filmmanager Heinz Wiers außerdem ein der Bundesregierung gegenüber politisch loyaler und geschäftlich orientierter, sich unpolitisch gerierender Fachmann der bundeseigenen Wochenschauproduktion als Geschäftsführer und Chefredakteur in Personalunion vor.⁵³ Die politische Kontrolle der Bundeswochenschauen oblag einem nach Parteiproporz Kriterien besetzten Beirat, in dem medienpolitisch profilierte Sozialdemokraten wie Fritz Sänger, Chefredakteur der ebenfalls in Hamburg ansässigen Deutschen Presse-Agentur, die SPD-Opposition vertraten. Die Bedeutung dieses Gremiums blieb allerdings wegen mangelnder Eingriffsmöglichkeiten in die laufende Produktion und einer geringen Sitzungsfrequenz begrenzt und insbesondere auf Personalfragen konzentriert. Dem mehrheitlich männlich besetzten Beirat gehörten auch Vertreterinnen der im Bundestag vertretenen Parteien und gesellschaftlicher Verbände an.

50 Christian Hallig, Erinnerungen an die Arbeit bei der Welt im Film, in: K. F. Reimers, Von der Kinowochenschau, S. 41–58.

51 Für die nationalsozialistische Zeit vgl. Hans-Joachim Giese, Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik, Dresden 1940, S. 61 f; für die Neue Deutsche Wochenschau des Jahres 1956 werden 24,1 Prozent genannt; vgl. Werner Knappheide, Die deutschen Wochenschauen 1956 in Inhalt und Aufbau, ein Vergleich. Filmseminar Sommersemester 1956, Institut für Publizistik der Universität Münster, S. 25 (Universitätsarchiv Münster).

52 »Dr. Adenauers Schatten«, in: Welt am Sonntag Nr. 14, 5. 4. 1953; »Deutscher Filmreporter nach USA«, in: Westfalen-Blatt Nr. 72, 26. 3. 1953. Zum Verhältnis des Kanzlers zur Wochenschau vgl. insb. auch Karl-Günter von Hase (Hrsg.), Konrad Adenauer und die Presse, Bonn 1988, S. 99 ff.

53 Zur Frage personeller Kontinuitäten und Brüche vgl. Schwarz, Wochenschau, S. 60–69.

4.1 Die Darstellung Konrad Adenauers als Held und *pater patriae*

In der politischen Darstellung der Bundeswochenschauen standen männliche Politiker im Vordergrund, allen voran der Bundeskanzler. Sowohl nach Anzahl und Länge als nach dramaturgischer Qualität dominierten vor allen anderen Politikberichten jene Beiträge, in denen Konrad Adenauer in Bild und Kommentartext als politisch Handelnder präsentiert wurde. Adenauer konnte offenbar als beherrschende Figur des Regierungslagers mit engem Kontakt zu den ausführenden Kameramännern den Regierungsvorteil der Handlungsinitiative in der filmischen Darstellung äußerst wirksam zum Ausdruck bringen. Der Kanzler setzte außerdem sein besonderes schauspielerisches Talent für die eigene Selbstinszenierung vor der Kamera ein, was die Presse als eine für einen politischen *leader* legitime und vorteilhafte Fähigkeit anerkennend bemerkte: »Selbst eine Art Drehbuch hatten sich die Wochenschaumänner [Kameramänner im Bundestag; U.S.] anhand der gedruckten Rede des Kanzlers hergestellt. Sätze, die besonders wirkungsvoll zu werden versprochen, wurden markiert: An diesen Stellen flammten dann die Scheinwerfer auf und die Kameras surrten. Mit Kopf- und Handbewegungen gab der Kanzler dann zur Freude der Bildberichter den wichtigsten Formulierungen noch eine besondere Unterstreichung. Übereinstimmend sind sie der Meinung, der Wochenschautreifen werde ein filmischer Erfolg für den Bundeskanzler.«⁵⁴

Die politischen Berichte der Wochenschauen lassen sich dramaturgischen Strategien, die für die politische Repräsentation in der Audiovision typisch sind, zuordnen. Drei idealtypische narrative Register der ereignisbezogenen Darstellung von Politik und Geschichte lassen sich unterscheiden: der Wettbewerb (*Contest*), die Eroberung (*Conquest*) und die Krönung (*Coronation*).⁵⁵ Diese narrativen Darstellungsmuster sind den Weberischen Typen der Legitimation von Herrschaft – rational-legal, charismatisch oder traditional – zugeordnet. Es ist bemerkenswert, dass Adenauer in den Bundeswochenschauen kaum nach dem Muster des Wettbewerbs, sondern vorrangig nach den Mustern der Eroberung und der Krönung dargestellt wurde. Beispielsweise erschien der Kanzler in den Berichten über die Debatten zur Wiederbewaffnung als ein den antimilitaristischen Konsens brechender Held, der die überparteilich bedeutsamen Interessen der Gemeinschaft kennt und durchsetzt (*Conquest*). Das erwähnte Raster ordnet dem Muster der Eroberung als typischen Raum Straßen und Plätze sowie die Grenze zwischen verschiedenen Räumen zu. Dieses Merkmal lässt sich im Film wiederfinden: Im NDW-Bericht über die Remilitarisierungsdebatte vom Februar 1952 (NDW 107) waren die Aufnahmen aus dem Bundestag mit Bildern von Menschen »draußen« unterschritten. Dabei erschienen Demonstranten und Demonstrantinnen der außerparlamentarischen Opposition gegen die Wiederbewaffnung als Gegner, die den Worten Adenauers vor einem Radiogeschäft stumm lauschenden Männer und Frauen hingegen als potenzielle Gefolgsleute des Kanzlers. Die Heldenerzählung erfordert dramaturgische Gegenparts: Die SPD-Opposition in Gestalt ihres Fraktionsvorsitzenden Erich Ollenhauer erschien in der Rolle des gut meinenden, aber unwissenden und der Vergangenheit verhafteten Widersachers. In vielen Berichten und insbesondere ab 1955, in Urlaubs- oder Geburtstagsberichten erschien der Kanzler hingegen als Vertreter einer traditionellen Herrschaft (*Coronation*), beispielsweise auch durch die »bardische« Redeweise des Kommentators.

54 »Der fotogene Adenauer«, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 281, 5. 12. 1952.

55 Dieser Ansatz geht davon aus, dass öffentliche Ereignisse nach verschiedenen, allgemein verankerten Erzählmustern »erzählt« werden können. Daniel Dayan/Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge etc. 1992, insb. S. 34 f.

Bemerkenswert ist, dass Adenauer neben den Aufnahmen offizieller Akte und Reden immer wieder, gewissermaßen in Pausen, zusammen mit Frauen, nämlich mit Bundestagsabgeordneten des Regierungslagers und insbesondere mit seinen Töchtern aufgenommen wurde. Für das genannte Beispiel der Remilitarisierungsdebatte (NDW 107) lässt sich feststellen, dass die schon erwähnte Struktur eines erfolgreichen Abschlusses der Narration durch das Bild der Frau auch hier zur Anwendung kam. Frauen kam allerdings noch auf andere Weise in der audiovisuellen Repräsentation der frühen Bundesrepublik eine zwar nicht zentral handelnde, aber doch eine zentrale Rolle zu. Damit ist nicht die Berichterstattung über die Miss-Germany-Wettbewerbe gemeint, die als eine Art konsumkulturelle Paralleldiplomatie in keinem Wochenschau-Jahr zwischen 1951 und 1965 fehlen durfte und eine gesonderte Analyse verdient. Vielmehr geht es um die »Frau an seiner Seite«, also die in der Regel stumm bleibende Ehefrau oder Tochter eines Politikers. Eine Filmreihe der frühen NDW über Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens trug den Titel »Menschlich gesehen«. Darin wurde in der Regel ein männlicher Protagonist, von Carl Diem bis Ernst von Salomon, von Bischof Dibelius bis Theodor Plivier, als Privatperson dargestellt. Unverzichtbar war in diesen Beiträgen die Darstellung des Privattraumes als Sphäre einer zumeist patriarchal gezeichneten Familie, welche in Gestalt der den Protagonisten umrahmenden Ehefrau oder der Kinder erschien. Gerade Adenauer wurde häufig im Kreis seiner Familie, insbesondere in Begleitung seiner Töchter bei diplomatischen Auslandsreisen oder im Urlaub dargestellt. Diese Privatisierung der Politik entsprach einerseits der vorherrschenden allgemeinen Tendenz zum Rückzug ins Private. Sie sollte andererseits die Politiker als alltagsnahe »Menschen wie du und ich« zeichnen, um der Politik ein menschliches Gesicht zu geben. Bundespräsident Theodor Heuss wurde als väterlich-milder Landesvater, bis 1952 zusammen mit Elly Heuss-Knapp, der Schirmherrin des Müttergenesungswerkes, inszeniert, Adenauer hingegen als Typus des strengen und autoritären, aber liebevollen Vaters. Nachdem die Propaganda des Nationalsozialismus Hitler als einen mit der sozialen Tradition der bürgerlichen Gesellschaft brechenden *fils revendicateur* ohne private Beziehungen zu Frauen inszeniert hatte, kam dem Bild von Frauen in der politischen Repräsentation der Bundesrepublik eine besondere Funktion zu: Ohne die »Frau an seiner Seite« war die neue Qualität der Politik audiovisuell offenbar gar nicht darstellbar. Ihr Bild übersetzte die Rückkehr der Politik zu den moralischen Werten der bürgerlichen Gesellschaft, es verbürgte eine »menschliche« Politik der Verständigung, indem es die Intaktheit der patriarchalischen Familie als eine politische Qualität inszenieren half.

Die Darstellung Adenauers als fürsorglich-strenger Vater entsprach nicht nur tatsächlichen Gegebenheiten, sondern sie wurde von professionellen Star-Herstellern produziert. Offenbar hielten sie diese Inszenierung für besonders geeignet, um die erwünschten Wirkungen der Publikumszustimmung auszulösen. Es liegt nahe, als Erklärung auf das verbreitete Gefühl einer »vaterlosen Gesellschaft« zu verweisen. Das Bild eines autoritären politischen Vaters, der seine »Kinder« durch eine immer bessere Gegenwart steuerte, offerierte Kompensationen für das verbreitete Gefühl des Autoritätsverlustes, das von zeitgenössischen Sozialpsychologen konstatiert wurde.⁵⁶

56 Alexander Mitscherlich, Der unsichtbare Vater. Ein Problem für Psychoanalyse und Soziologie, in: KZSS 7, 1955, S. 188–201.

4.2 Weiblichkeit und Politik

Die Politik war seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als ein organisierter Raum der Öffentlichkeit konzipiert, in dem politische Tugend und Männlichkeit diskursiv und imaginär fest miteinander verschmolzen waren.⁵⁷ Diese Ausgrenzung der Frauen aus der Politik fußte auf einem normativen Diskurs einander polarisiert gegenübergesetzter »Geschlechtscharaktere«: Frauen galten demnach als gefühlsbetont, aufopfernd und schwach, Männer hingegen als rational, kampfbereit und wehrfähig.⁵⁸ In der Geschichte der Audiovision standen in den fünfziger Jahren keine Vorbilder für eine positive Darstellung weiblicher Politik zur Verfügung.⁵⁹ Im Gegenteil: Durch die bei Linken und Rechten verbreitete Deutung, Frauen hätten Hitler an die Macht gebracht, war die Darstellung weiblicher Politik nach 1945 besonders ungünstigen Rahmenbedingungen ausgesetzt.⁶⁰ Auch die britisch-amerikanische WiF der Besatzungszeit hatte dazu kaum vor Ort verwertbare Entwürfe geliefert. Deshalb stellt sich die Frage, wie Politikerinnen in der bundesdeutschen Wochenschau inszeniert wurden. Die oben skizzierten Muster der Darstellung männlicher Politik waren dafür ungeeignet, denn Politikerinnen durchbrachen ja gerade mit ihrer öffentlichen Funktion die von der traditionellen geschlechtlichen Arbeitsteilung vorgesehenen weiblichen Funktionsräume.

Am Beispiel von drei Politikerinnen soll gezeigt werden, wie die bundesdeutsche Wochenschau weibliche Politik inszenierte. *Marie-Elisabeth Lüders* (1878–1966) war zweimal ungenannt als Mitglied des FDP-Vorstandes zu sehen, außerdem zweimal in ihrer Eigenschaft als Alterspräsidentin des Bundestages bei der Eröffnung des neuen Bundestages 1953 und 1957 im Originalton zu sehen und zu hören.⁶¹ Die NDW beschränkte sich bei ihrer Darstellung der Politikerin auf deren protokollarische Funktionen der Parlamentseröffnung sowie der Leitung der Bundestagspräsidentenwahl und zeigte Lüders, als sie das Wahlergebnis bekannt gab und den Gewählten fragte, ob er die Wahl annehme (NDW 193 und WiB 67, Oktober 1953; NDW 403 und Ufa 64, Oktober 1957). Dabei war sie als eine energisch agierende, sich ihrer repräsentativen Funktion bewusste Politikerin zu sehen, die kraft ihres Amtes von der Präsidententribüne des Bundestages aus dem Hohen Haus und der jungen Demokratie einen würdevollen Ausdruck verlieh. Die NDW stellte als offizielle Wochenschau den ersten Auftritt einer Frau im Bundestag an führender Stelle relativ neutral dar, wenn man ihren Bericht mit dem des *Spiegel* vergleicht. Dort wurde nämlich die Alterspräsidentin als »geachtete und liebenswerte Berliner Studiendirektorin Dr. Dr. h.c. Marie Elisabeth Lüders« vorgestellt, und außerdem kommentierte das Magazin das Auftreten Lüders' vor dem Bundestag mit einer chauvinistischen Anekdote über ihre Zeit als Mitglied des Weimarer Reichstages. Die Hamburger Magazinmacher versuchten, die durch ihre repräsentative Funktion herausgehobene Politikerin dadurch zu demontieren, dass sie ihre frühere politische Tätigkeit mit dem Klischee der Suffragette belegten und die Adenauer an Rüstigkeit und Schlagfertigkeit in nichts nachstehende Lüders als verdienstvolle zerstreute Greisin schilder-

57 *Carol Smith-Rosenberg*, Körper-Politik oder der Körper als Politikum, in: *Christoph Konrad/Martina Kessel* (Hrsg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart 1994, S. 310–350, hier: S. 320 ff.

58 *Karin Hausen*, Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: *Werner Conze* (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1977, S. 363–393.

59 Die erste Filmaufnahme aus dem Reichstag erfolgte nach dem 30. 1. 1933.

60 Auf diese Legende verweisen beispielsweise kritisch *Kirsten Heinsohn/Ulrike Weckel/Barbara Vogel* (Hrsg.), *Zwischen Karriere und Verfolgung: Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt/Main 1997, S. 7.

61 Personenregister Neue Deutsche Wochenschau »Marie-Elisabeth Lüders«, DW-Archiv Hamburg.

ten.⁶² Die *Spiegel*-Darstellung der Alterspräsidentin des Deutschen Bundestages ließ das Bild der parlamentarischen Politik als einer Männerdomäne intakt. Offenbar provozierte das Agieren einer Frau an führender politischer Stelle in der Presse auch Abwehrreaktionen.

Die Anlässe von Lüders' Auftreten vor der Kamera standen nicht mit ihren frauenpolitischen Arbeitsschwerpunkten in Zusammenhang.⁶³ Lüders stritt als Berliner Mitglied der FDP-Fraktion im Bundestag und als Vertreterin im Bundestagsausschuss für Rechtswesen und Verfassung für die Umsetzung des im Grundgesetz verankerten Gleichheitsgrundsatzes, der Frauen nicht nur die staatsbürgerliche, sondern auch die volle soziale und familienpolitische Gleichheit zuerkannte, durch entsprechende Änderungen des BGB aber erst durchgesetzt werden musste. Sie trug auch den Ende der vierziger Jahre vollzogenen Wechsel der Mehrheit der westdeutschen Frauenbewegung von einer Position des bedingungslosen Pazifismus hin zum antikommunistischen Konsens mit. Politische Sachinhalte und Vertreter außerhalb der Deutschland- und Außenpolitik (Adenauer) sowie der Wirtschaftspolitik (mit Ludwig Erhard als prominentestem Vertreter) kamen in der auf die Führungsriege der Exekutive fixierten Wochenschau jedoch insgesamt kaum zur Darstellung. Die Politikerin konnte ihre repräsentative Funktion persönlich als eine Krönung ihrer jahrzehntelangen politischen Aktivität empfinden, in die Wochenschaudarstellung fanden die von ihr vertretenen frauenpolitischen Inhalte jedoch keinen Eingang. Auch jeder Verweis auf ihre politische Vergangenheit als Abgeordnete der DDP im Reichstag sowie auf ihre Rolle als zentrale Figur der bürgerlichen Frauenbewegung seit dem Ersten Weltkrieg fehlte. Die personelle Integration der bürgerlichen Frauenbewegung in die filmische Selbstdarstellung der Bundesrepublik erfolgte also unter Ausblendung wichtiger Aspekte einer personellen Kontinuität weiblicher Politik. Dabei ist zu beachten, dass sich das Schwergewicht der politischen Arbeit für die Gleichberechtigung spätestens mit Gründung der Bundesrepublik in die parlamentarischen Ausschüsse hinein verlagert hatte. Jetzt suchten die Parlamentarierinnen in einem veränderten gesellschaftlichen Klima nicht mehr in so starkem Maße wie unmittelbar nach 1945 die Medienöffentlichkeit, vermutlich auch, weil die Verbindung von Frauen und Politik dort nicht immer angemessene Aufnahme fand. Möglicherweise hat diese Gesamtkonstellation dazu beigetragen, dass die Neue Frauenbewegung am Ende der sechziger Jahre davon ausging, es habe nach 1945 keine wirkungsvolle Vertretung von Fraueninteressen mehr gegeben.

Louise Schroeder (1887–1957) war die bundesdeutsche Parlamentarierin, die in den Bundeswochenschauen der fünfziger Jahre mit Abstand am häufigsten erschien. Dies vorrangig auf ihre zeitweise Mitgliedschaft im Beirat der NDW zurückzuführen, wäre allerdings verfehlt. Denn der mit insgesamt 14 NDW- und 5 WiB-Berichten⁶⁴ bemerkenswerten Häufigkeit, mit der sie im Bild zu sehen war, stand gegenüber, dass dieses Bild immer stumm blieb, und dass auch nichts über die politischen Aktivitäten und Standpunkte Schroeders zu erfahren war. Sie engagierte sich als sozialpolitische Expertin und Bundestagsabgeordnete insbesondere für die berufliche Gleichstellung der Frauen und den Mütterschutz und wirkte an der entsprechenden Gesetzgebung mit. Die Wochenschau zeigte sie als Abgeordnete im ersten und zweiten Bundestag, als Gewerkschafterin sowie im Zusammenhang mit der SPD und dem Schauplatz Berlin. Schroeder war als Bürgermeisterin von Berlin während der Besatzungszeit, und insbesondere während der Blockade von Berlin, zur bekanntesten westdeutschen Politikerin geworden. Dazu

62 *Der Spiegel* Nr. 42, 14. Oktober 1953.

63 *Irene Stoehr*, Marie Elisabeth Lüders, in: *Renate Genth u.a.* (Hrsg.), *Frauenpolitik und politisches Wirken von Frauen im Berlin der Nachkriegszeit 1945–1949*, Berlin 1996, S. 289–301.

64 Personenregister der Neuen Deutschen Wochenschau »Louise Schroeder«, DW-Archiv Hamburg.

hatte nicht zuletzt die britisch-amerikanische WiF beigetragen, in der Schroeder zwischen 1947 und 1952 in 28 Berichten zu sehen war.⁶⁵

Die Darstellung Schroeders in den Bundeswochenschauen ist mit der für die Analyse von filmischen Nachrichten üblichen Unterscheidung in aktiv Handelnde und passiv Beteiligte schwer zu fassen.⁶⁶ Überwiegend erschien die Politikerin als zuhörende Teilnehmerin von politischen Veranstaltungen. Dabei hob die Kamera sie insbesondere in den Bundestagsaufnahmen trotz der sonstigen Präferenz für die Ministerriege um den Kanzler immer wieder heraus. Dafür verließen die Kameramänner offenbar ihre üblichen Standplätze, um die abseits der vorderen Plenumsplätze sitzende Politikerin gewissermaßen im bildlichen Off teilweise in Großaufnahme aufzunehmen. Dadurch erschien Schroeder in den Bundestagsberichten von der SPD-Fraktion getrennt, wobei dieser Eindruck vermutlich auch dadurch zustande kam, dass die Berliner Abgeordneten einen besonderen Platz im Plenarsaal einnahmen. Die Montage der Schroeder-Bilder in jenen Bundestagsberichten, in denen es um Wiederbewaffnung (NDW 107, Februar 1952), Kanzlerwahl (WiB 68, September 1953) und Saardebatte (NDW 223, 1954) ging, brachte die optisch von ihrer Fraktion getrennte Politikerin stärker in einen Zusammenhang mit Adenauer und seiner Politik. Es stellt sich jedenfalls beim heutigen Betrachten dieser Berichte nicht der Eindruck ein, dass die Wochenschauhersteller mit Schroeder eine gegen den Kanzler stimmende Politikerin auftreten lassen wollten. Diese Aufnahmen signalisieren vielmehr Verbindlichkeit und die Überbrückung von Gegensätzen. Denn sie stellten beispielsweise beim Bericht über die Wehrdebatte die Frage in den Raum, ob die ehemalige Bürgermeisterin von Berlin der Fraktionsdisziplin ihrer Partei folgen oder ob sie aus ihrer persönlichen Berliner Erfahrung mit der realen kommunistischen Bedrohung nicht doch vielleicht für die Wiederaufrüstung stimmen würde, nachdem der Kanzler vor der sowjetischen Bedrohung gewarnt hatte. Das stumme Bild Schroeders evozierte, gerade weil es von tagespolitischen Verknüpfungen freigehalten war, die Erinnerung an die Blockade von Berlin als einer mythischen Ursituation des Kalten Krieges. Es verwies auf die Möglichkeit einer Überwindung von parteipolitischen Differenzen zu Gunsten einer gemeinsam getragenen Politik gegen den Kommunismus, in der sich auch pazifistisch gesinnte Frauen und Männer wiederfinden konnten. Und schließlich war es geeignet, eine Verbindung zwischen der Bundesrepublik und Berlin zu beschwören und die Idee der Wiedervereinigung präsent zu halten, ohne dazu inhaltliche Aussagen treffen zu müssen.

Die Nachrufe von NDW und Ufa-Wochenschau (so der Titel der WiB ab 1956) auf Schroeder anlässlich ihres Todes im Juni 1957 lassen sich als nachträgliche Erläuterung der stummen Bildelemente lesen. Schroeder wurde mit »Berlin und seiner schwersten Zeit« verknüpft. Eine Bild-Montage von Archivaufnahmen zeigte sie bildfüllend als Rednerin während der Berliner Blockade neben einem im Kleinbild zu sehenden Ernst Reuter: Ein Bildhinweis darauf, dass sich der von den Sowjets zunächst nicht anerkannte Oberbürgermeister Berlins zeitweise von Schroeder hatte vertreten lassen müssen. Zusammen mit den Aufnahmen von der Trauerfeier vor dem Schöneberger Rathaus entstand das Bild einer Volkspolitikerin, von der die Berliner Bevölkerung in stummer inni-

65 Vgl. Personenregister Welt im Film »Louise Schroeder«, DW-Archiv Hamburg.

66 Als Handelnde gelten Personen, Institutionen, etc., »die in der Darstellung des analysierten Berichtes eindeutig aktiv ein Ziel verfolgen, ein Ereignis herbeiführen oder einen Geschehnisablauf verändern. [...] Bei der Wortanalyse: Die Nennung von Akteuren im Aktiv«. Als »passiv Beteiligte« gelten sprachlich im Passiv bezeichnete Personen, Institutionen etc., auf der Bildebene sind diese nur im Hintergrund zu sehen, ihre Handlungen werden von anderen beeinflusst, sie müssen sich den Handlungen anderer anpassen. Vgl. *Peter Ludes*, Orientierungs- und Unterhaltungsmittel, in: *ders.* (Hrsg.), Orientierungsmittel im Fernsehen. Arbeitshefte Bildschirmmedien 37, 1993, Universität-GH Siegen, S. 3–39, hier: S. 2 f.

ger Zwiesprache Abschied nahm. Der Kommentar rühmte die Verstorbene als »mutige und aufrechte Frau, die ihr ganzes Leben der Politik widmete« (Ufa 46). Anders als in Nachrufen auf männliche Politiker, in denen der Kommentar die politische Zielsetzung oder das Arbeitsgebiet des Verstorbenen nannte, nicht aber die Politik als solche, war hier wiederum eine Unterscheidung getroffen: Die Übernahme politischer Verantwortung durch eine Frau wurde im traditionellen Deutungsschema als Selbstopfer und Verzicht gedeutet, nicht als das Verfolgen eigener Zielsetzungen. Dem Selbstverständnis Schroeders entsprach diese Deutung nicht. Sie sah im Rückblick auf ihr Leben »als Frau eine besondere Aufgabe [...], die Menschen einander näher zu bringen, ihre Abneigung gegen die Diktatur zu stärken und ihnen zu helfen«, und dieses Ziel sah sie für sich als erfüllt an.⁶⁷

Elisabeth Schwarzhaupt (1901–1986) übernahm nach der Bundestagswahl 1961 als erste Bundesministerin das neu geschaffene Gesundheitsressort. Zwischen 1959 und 1963 war Schwarzhaupt in insgesamt sieben NDW- beziehungsweise Ufa-Berichten zu sehen. Schon 1959 war sie in einem Bericht über die Todesstrafe, deren Wiedereinführung die Deutsche Partei forderte, mit einem kurzen Originalton-Plädoyer gegen die Todesstrafe zu hören und zu sehen, und zwar als einzige Frau unter sechs laut Kommentar »sehr ernst zu nehmenden Persönlichkeiten« (Ufa 134, Februar 1959). Eine Aufnahme von ihrer Vereidigung als Ministerin erschien in der Wochenschau und wurde auch in den *Deutschlandspiegel*, ein für Goethe-Institute und diplomatische Vertretungen im Ausland bestimmtes monatliches Filmmagazin über die Bundesrepublik übernommen.⁶⁸ Nachdem Schwarzhaupt unter dem Druck von Parlamentarierinnen aller Fraktionen ein Ministeramt übertragen worden war, diente nun die Nachricht, dass die Bundesrepublik eine Frau im Ministerrang aufweisen konnte, dem um Erneuerung ringenden Regierungslager als Ausweis des politisch-sozialen Fortschritts in der Bundesrepublik.

Im November 1961 stellte die Wochenschau die neue Ministerin dem heimischen Publikum vor: Nachdem Schwarzhaupt bei einem Besuch an der Berliner Mauer von der Kamera begleitet worden war, beobachtete die Kamera sie sodann im heimischen Wohn- und Arbeitszimmer, wobei die Ministerin abschließend im Originalton ein politisches Statement zu ihrem neuen Arbeitsgebiet abgab (Ufa-Wochenschau 278). Auch hier wurden also Privatsphäre und öffentliche Funktion miteinander verquickt, aber in anderer Weise als in dem für männliche Repräsentanten der Öffentlichkeit gewohntem Muster des »Menschlich gesehen«. Während nämlich dort der private Raum die »andere« Seite des öffentlichen Wirkens verkörperte, wurde hier die Politik darstellungsmäßig in die Privatsphäre hineingetragen. Die audiovisuelle Wahrnehmung des Eintritts der Frauen in die Machtsphäre der Regierungspolitik erfolgte über die Darstellung des Eintritts der Politik in die Privatsphäre. Die Aufhebung einer audiovisuellen Trennung von männlicher Politik und weiblicher Privatheit verlangte, so scheint es, Verschiebungen auf beiden Seiten. Der Kommentar schrieb Schwarzhaupt nicht nur eigene Vorstellungen und Ambitionen zu, sondern das Ministeramt wurde jetzt als Realisierung politischer wie persönlicher Ziele und nicht mehr als reine Pflicht gedeutet. Nach den oben skizzierten Typen audiovisueller Politikdarstellung lässt sich das Schwarzhaupt-Porträt am ehesten in das Erzählmuster des Wettbewerbs als Darstellungsform einer rational-legal begründeten Herrschaft einordnen. Die Ministerin erschien jedoch nicht in einem Duell mit dem politischen Gegner, sondern sie benannte als Gegner die zu lösenden Gesundheits- und Umweltprobleme, »die die lebendigen Menschen unserer Zeit besonders angehen«

67 *Renate Genth*, Louise Schroeder, in: *dies. u.a.* (Hrsg.), *Frauenpolitik und politisches Wirken von Frauen im Berlin der Nachkriegszeit*, S. 327–333, hier: S. 333.

68 *Deutschlandspiegel* 86, November 1961, DW-Archiv Hamburg.

(Originalton-Statement). Ihre Stellungnahme richtete sich an das Kinopublikum als Versammlung von mündigen Bürgern und warb um ihr politisches Interesse. Schwarzhaupt inszenierte sich selbst, und die Wochenschau inszenierte sie nicht als eine auf dem Autoritätsvorsprung des Staates beharrende Inhaberin politischer Macht, sondern als gewählte Vertreterin und einen politischen Menschen. Hier wurde der Übergang von der Propaganda zur staatlichen Public Relations sichtbar.⁶⁹

Bemerkenswert ist, dass Schwarzhaupt, wie vor ihr Schroeder und Lüders, mit Berlin in Verbindung gebracht wurde. Dass die neue Ministerin als erstes Kabinettsmitglied im November 1961 an der Berliner Mauer erschien und dabei sogleich von der Wochenschau begleitet wurde, könnte darauf hindeuten, dass die Bundesregierung nach Wegen suchte, um das Scheitern der in den fünfziger Jahren durchgehaltenen Wiedervereinigungsrhetorik mit möglichst wenig öffentlichem Gesichtsverlust audiovisuell zu übersetzen. Besonders eindringlich wirkt in diesem Bericht eine Passage, in der die Kamera dem Blick der Ministerin hinauf an den zugemauerten Häuserwänden der Bernauer Straße folgte. Hier wurde der Blick der weiblichen Figur von der Kamera gezielt inszeniert, aber dieser Blick traf eben nicht auf offene, sondern auf geschlossene Fensterluken, die symbolischen Zeugen der Spaltung Berlins. Es ist im Gesamtkontext der Bundeswochenschauen kaum vorstellbar, dass für einen männlichen Politiker ein solcher Blick als Ausdruck des Scheiterns politischer Ziele inszeniert worden wäre. Die Wochenschau nutzte die Darstellung der ersten, politisch unbelasteten Bundesministerin auch dazu, dieses Scheitern und den Übergang zu einer neuen Phase der Bonner Deutschlandpolitik audiovisuell zu repräsentieren. Die Konnotation des Ertragens und Hinnehmens als weiblich wurde durch ihren situativ funktionalen Einsatz bestätigt: Die gescheiterte Deutschlandpolitik der Bundesregierung und das Trauern über die Teilung erschienen feminisiert und als »das Andere« markiert. Die abspaltende Kennzeichnung des Trauerns als weiblich schrieb ein geschlechtlich bestimmtes System politischer Semiotik fort, in dem die neue Perspektive einer pragmatischen Anerkennung der Existenz zweier deutscher Staaten wiederum als »männlich« starke Position imaginiert werden konnte.

5. WOCHENSCHAU UND PUBLIKUM

Da in den fünfziger Jahren nahezu jede Kinovorstellung die Projektion einer Wochenschau beinhaltete, kann die Kinobesuchsstatisitik der Filmwirtschaft als verlässliche Grundlage zum Abschätzen der Wochenschauverbreitung gelten. Die Zahl der verkauften Kinokarten erreichte nach einem stetigen Anstieg seit den späten vierziger Jahren einen Höhepunkt im Jahr 1956 mit 817,5 Millionen.⁷⁰ 1956 gingen in der Bundesrepublik im Schnitt 15,7 Millionen Menschen pro Woche ins Kino, 1965 nur noch 5,65 Millionen. Die Wochenschauen des Hamburger Produktionshauses liefen ab dem Sommer 1952 in rund zwei Drittel der Kinos.⁷¹ Diese große Verbreitung war auch das Resultat filmpolitischer Weichenstellungen am Ende der Besatzungszeit. Die NDW fand Mitte 1950 zunächst in jenen Kinos der ehemals britischen Zone Aufnahme, welche bislang die *Welt im Film* gespielt hatten, und als die dann rein amerikanisch weitergeführte *Welt im Film* im Sommer 1952 in deutsche Hände und 1953 ganz an den Bund überging, kamen auch die vorwiegend in der ehemaligen amerikanischen Zone liegenden Kinos, die

69 Frank Ronneburger, *Kommunikationspolitik*, Bd. I: Institutionen, Prozesse, Ziele, Mainz 1978, S. 92. Propaganda wird hier definiert als eine Kommunikationspolitik, die den »Autoritätsvorsprung, den sie aus der Staatsauffassung der Vergangenheit mitbrachte«, nutzt.

70 Roeber/Jacoby, S. 206.

71 Schwarz, *Wochenschau*, S. 347 f.; Roeber/Jacoby, S. 262.

die WiF gespielt hatten, hinzu.⁷² Geht man davon aus, dass 90 Prozent der Kinos eine Wochenschau spielten, dann sahen 1956 wöchentlich 14,1 Prozent der Kinogängerinnen irgendeine Wochenschau, und 9,42 Millionen sahen eine aus bundeseigener Produktion. Vor allem im Gebiet der ehemaligen Bizone beherrschten NDW und WiB das Erscheinungsbild der Wochenschau.

Die Wochenschauforschung der fünfziger und sechziger Jahre hat aus dem Zuschnitt des Mediums – »a medium for suggestion and direct persuasion« – geschlossen, dass insbesondere relativ ungebildete Gesellschaftsgruppen von der Wochenschau erreicht worden seien: »the newsreel reached that very substantial lower section of the population which was by education or background not in the position to be an effective reader of the press«.⁷³ Diese Auffassung teilten auch die Wochenschauhersteller in den fünfziger Jahren.⁷⁴ Aus dem Filmtext mithilfe rezeptionstheoretischer Ableitung Adressatengruppe und Rezeptionsweise des Mediums zu bestimmen, gilt heute als überholt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sich einerseits Medien so auf dem Markt präsentieren, dass sie für eine Vielzahl von Adressaten und Rezeptionsweisen offen sind, und dass andererseits die individuellen Rezipientensubjekte im Umgang mit dem Film in Abhängigkeit von ihrer sozialen Situation je eigene Bedeutungen produzieren können, und zwar auch solche, die dem Filmtext nicht als dominante Leseanweisung eingeschrieben sind. Zu diesen »unterirdischen« Prozessen Zugang zu erhalten, ist forschungsmethodisch besonders schwierig, denn jede Versprachlichung zwingt zur Einordnung in kulturell vorgegebene sprachliche Muster.⁷⁵ Der anthropologisch inspirierte Ansatz der *cultural studies* untersucht mithilfe von ausführlichen Interviews, wie die Rezipienten mit dem Medium umgehen und daraus ihren persönlichen Sinn konstruieren.⁷⁶ Rückblickende Interviews können auch Aufschlüsse über die Bedeutung von Medien in den individuellen Biografien liefern.⁷⁷

Aus einer solchen Befragung von Frauen, die 1950 zwischen 19 und 33 Jahre alt waren, geht hervor, dass die Wochenschau der fünfziger Jahre keine nachhaltige Erinnerung bei dieser Gruppe hinterlassen hat. Zum Stichwort Wochenschau erinnerten die Befragten insbesondere die Kriegsberichterstattung, und hier insbesondere die der NS-Wochenschau. Die Hauptattraktion des Kinos, die ihre Erinnerung an die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg prägte, lag für sie in den Spielfilmen, Schauspielern und Schauspielerinnen, wobei eingeräumt wurde: »Mein Mann hat es vielleicht anders gesehen.«⁷⁸ Offenbar hinterließen auch die Modebeiträge der Wochenschau keinen bleibenden Eindruck, obwohl in zeitgenössischen demoskopischen Umfragen zur Wochen-

72 Zur Übergabe des britischen Abspielpotenzials in deutsche Hände vgl. Aktennotiz für Bundespressechef vom 27. 3. 1950 über Verhandlungen mit der britischen Film-Section, BA B 145/146. Zur Übergabe der »Welt im Film« an die Bundesregierung siehe Kabinettsitzung am 18. Juli 1952, in: Friedrich P. Kahlenberg (Hrsg.), Die Kabinettsprotokolle der Bundesregierung 1952, Boppard 1989, S. 472 f., Anm. 40 und 41.

73 Nicolas Pronay, The newsreels: the illusion of actuality, in: Paul Smith (Hrsg.), The Historian and Film, Cambridge 1976, S. 95–120, hier: S. 111.

74 Heinz Wiers, Die politische Bedeutung der Wochenschau, in: Politische Studien 56, 1954; zitiert nach: 42. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 1996, S. 154–158, hier: S. 157. Der Verfasser war seit 1953 Geschäftsführer und Chefredakteur der Hamburger Produktionsgesellschaft.

75 Daniel Dayan, Les mystères de la réception, in: Le Debat 71, 1992, S. 146–162, hier: S. 155.

76 Vgl. etwa Ute Bechdorf, Verhandlungssache »Geschlecht«. Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos, in: Hepp/Winter, S. 213–226.

77 Zum Folgenden vgl. Alexandra Raumer-Mandel, Medien-Lebensläufe von Hausfrauen. Eine biographische Befragung, München 1990.

78 Ebd., S. 109.

schauakzeptanz Frauen von den in der Wochenschau vertretenen Themensparten am häufigsten die Mode präferierten.⁷⁹

Für die geringe Bedeutung, die die Befragten der Wochenschau in der medial geprägten Erinnerung an die Wirtschaftswunderzeit einräumen, lassen sich verschiedene Gründe diskutieren. Die offiziell für Frauen bestimmte Modedarstellung nahm in NDW und WiB rein quantitativ gesehen nur einen Anteil von unter fünf Prozent ein, während der am Schluss der Wochenschau stehende Sport rund ein Drittel der Aufführungslänge, die Politik um die zwanzig Prozent einnahmen.⁸⁰ Dadurch war das Erscheinungsbild des Mediums von diesen nach verbreiteter Meinung insbesondere für Männer interessanten Themen bestimmt. Ein anderes Moment dürfte gewesen sein, dass die Modebeiträge nahezu durchgehend einen sexistisch-voyeuristischen männlichen Blick auf die Mode verbalisierten, wobei sich der Kommentar ausgiebig aus dem Fundus der Modekritik bediente, um mit distanzierter Ironie die jeweils neue Mode stereotyp mit weiblicher Putzsucht, Launenhaftigkeit und erotischer Verführung in Verbindung zu bringen. Diese misogynen Sprechperspektive zielte darauf, im männlichen Kommentarsprecher den Mann als Adressaten weiblicher Modeverführung und insofern als starkes begehrtes Subjekt zu konstituieren, sie zielte also eher auf ein männliches Publikum. Zur Erklärung dieser Adressierungsstrategie lässt sich anführen, dass die Wochenschauproduktion trotz der Mitwirkung von Cutterinnen, der Archivarin sowie einer Vielzahl von Kopienzieherinnen durchgehend von den Redakteuren und Kameramännern bestimmt wurde und vom Modell eines männlichen Sprechens in der Öffentlichkeit geprägt war, das Frauen keine öffentliche Stimme gab. Es sind aber auch andere Deutungen denkbar: Es könnte sein, dass sich Frauen gerade von dieser Art Kommentar auch angesprochen fühlten, beispielsweise weil darin das Provozierende der Mode, ihre Unberechenbarkeit und ihr strategischer Charakter zum Ausdruck kam und sie diese Sprechweise als Teil eines ritualisierten Kommunikationsspiels »Modebericht in der Wochenschau« rezipierten. Damalige Rezeptionsweisen sind in der heutigen Befragungssituation möglicherweise schwer zu legitimieren, weil sich Redeweisen und Umgangsformen zwischen den Geschlechtern inzwischen stark gewandelt haben.

Die Mode konnte den Frauen im Kinopublikum schon deshalb als bevorzugtes Themengebiet erscheinen, weil sich die Modekommentare explizit an die »Damen« richteten, so als hätten die anderen Themen sie nichts anzugehen. Vermutlich war aber die Modewerbung im Kino für die Rezipientinnen ferner und letztlich weniger bedeutsam als die Modedarstellung in Frauenzeitschriften mit hoher Auflage wie »Constanze« oder »Schwabe, der schnelle Schnitt« (1956: 645.080). Dort wurde den Leserinnen eine Modeberatung aus der Perspektive einer »Freundin« geboten, zusammen mit Anleitungen zum Selbstschneidern modischer Kleidung, die erschwinglich und im Alltag auch tragbar war.⁸¹ In diesen Zeitschriften war konkrete Hilfe zu finden, wie Mode als persönliche Selbstaktualisierung mit den verfügbaren Mitteln praktiziert werden konnte, während die Mode in der Wochenschau zwar Visionen rauschhafter Schönheit bot, letztlich aber als Projektionsmedium immer nur die Botschaft »Alles anschauen, nichts anfassen« mitlieferte und deshalb für die eigene Modepraxis wenig Relevanz hatte.

79 Elisabeth Noelle/Erich Peter Neumann (Hrsg.), Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1947–1955, Altbach 1956, S. 59 f.; dies. (Hrsg.), Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1957, S. 63; Walter Hagemann (Hrsg.), Filmbesucher und Wochenschau, Emsdetten 1959, S. 95, 97 ff.

80 Schwarz, Wochenschau, S. 110 und S. 112.

81 Ursula C. Kill, Die Frauenzeitschriften, in: Walter Hagemann (Hrsg.), Die deutsche Zeitschrift der Gegenwart, Münster 1957, S. 81–94; Helga Trommsdorff, Kommunikationsstrategie sechs westdeutscher Frauenzeitschriften; Einkommenshöhe der Leserin als beschränkender Einfluss auf ihre sozialen Orientierungsmöglichkeiten. Eine statistische Inhaltsanalyse, in: KZSS 21, 1969, S. 60–92.

Berücksichtigt man den Druck sozialer Normen, dann lassen sich die Antworten der Befragten auch als Prestigeantwort einstufen: Es entsprach den damals vertretenen Meinungen, dass sich insbesondere Männer, nicht aber Frauen für Politik interessierten.⁸² Dass in demoskopischen Umfragen der Anteil der Politik in der Wochenschau höher eingeschätzt wurde, als er dem Längenanteil nach war,⁸³ könnte darauf zurückgehen, dass die Berichte über die deutsche Politik und insbesondere über Adenauer dramaturgisch sehr viel sorgfältiger inszeniert waren als die vielfach aus dem Ausland kommenden Kurzberichte des Mittelteils. Männer nannten, im November 1956 nach ihrer Themenpräferenz befragt, den Sport an erster Stelle (55 Prozent), gefolgt von der Technik (35 Prozent) und Politik sowie Katastrophen (incl. Kriege) an dritter Stelle (28 Prozent).⁸⁴ Allerdings waren die Befragungsergebnisse stark vom jeweiligen Untersuchungsdesign geprägt. Denn eine vom Institut für Publizistik der Universität Münster Ende 1957/Anfang 1958 durchgeführte Studie ergab, dass 91 Prozent der Männer und Frauen unterschiedslos die Politik für das unverzichtbarste Wochenschauthema hielten, wenn sie aufgefordert wurden, aus vorgegebenen Themenformulierungen »ihre« Wochenschau zusammenzustellen.⁸⁵ Diese Studie revidierte auch die demoskopisch ermittelte große Polarität zwischen einem Männerinteresse für Sport und einem Fraueninteresse für Mode. Hier zeigte sich nämlich, dass die befragten Frauen sich neben der Mode insbesondere für den Sport interessierten, und zwar insbesondere für Sportarten wie Springreiten, Eiskunstlauf und Skispringen, deren audiovisuelle Darstellung ästhetisch besonders anspricht und den Wettkampfcharakter nicht direkt ins Bild bringt.⁸⁶

Für die bundesdeutsche Politik interessierten sich der Münsteraner Studie zufolge Männer stärker als Frauen, und sie wählten aus den vorgegebenen fiktiven Themen auch abstrakte Formulierungen (»Außenpolitische Debatte im Deutschen Bundestag«), während Frauen eher personalisierte Formulierungen (»Professor Heuss in Italien«) wählten.⁸⁷ Dies deutet auf eine bei Frauen stärker ausgeprägte Orientierung an politischen Personen hin. Hat also die auf Personalisierung ausgerichtete Wochenschau insbesondere beim weiblichen Kinopublikum besondere Resonanz gefunden? Die politikgeschichtliche Wochenschauforschung hat mit ihrer Rede von »that very substantial lower section of the population«⁸⁸ die Beeinflussungswirkung der Wochenschau vom politischen Bildungsstand der Rezipienten abhängig gemacht. Das Ziel, im Kino als einem Ort der Unterhaltung insbesondere die Frauen als eine traditionell aus politisch organisierten Zusammenhängen ausgegrenzte Gruppe anzusprechen und um ihre Wahlstimmen zu werben, hat zweifellos bei Regierung wie Opposition und bei den Machern der Wochenschau eine große Rolle gespielt. Dass dieses Interesse in den verfügbaren Akten nicht dokumentiert ist, verwundert nicht. Denn das Werben um die politisch als unerfahren eingestuften Frauen galt in den fünfziger Jahren im Westen als Signum des Totalitären und erfolgte verdeckt.⁸⁹ Auf den ersten Blick erscheint die These schlüssig, die Wochenschau habe mit ihrer Werbung für Kanzler und Regierung insbesondere die an Personalisierung orientierte Gruppe der Frauen beeinflusst, ihre Stimme Adenauer zu geben. Sie leuchtet wenig ein, wenn man den generell misogynen Unterton und den Gesamtzuschnitt der Wochenschau beachtet. Er hat vermutlich nicht unerheblich dazu beigetragen, dass Frauen bei der Wochenschau auch innerlich »abblendeten« und auf

82 Noelle/Neumann (Hrsg.), 1957, S. 63.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Hagemann (Hrsg.), *Filmbesucher*, S. 85 und S. 15.

86 Ebd., S. 20 und S. 96 f.

87 Ebd., S. 46–49 und S. 56 f.

88 Vgl. Pronay, newsreels, S. 111.

89 Schwarz, Wochenschau, S. 239 ff.

den Spielfilm als ersehntes Kinoereignis warteten. Von den Elementen des Vorprogramms erzielte die Wochenschau das größte Interesse bei den männlichen Jugendlichen zwischen 12 und 20 Jahren, und nur bei den zahlenmäßig wenigen Kinogängerinnen über 50 Jahren war es ebenso hoch.⁹⁰ Die konstruierten Erlebniswelten⁹¹ mit einem *pater patriae*, der die Bundesrepublik international rehabilitierte und von dem man sich sorglos politisch leiten lassen konnte, oder jene der westdeutschen Kunstfastermode, die baldige eigene Konsumpraxis in Aussicht stellte, kamen dem verbreiteten Desinteresse an Politik und den Hoffnungen auf materielle und soziale Verbesserungen insgesamt entgegen. Ob sie aber – über den flüchtigen Moment ihrer Rezeption im Kino hinaus – individuelle Wahrnehmungen steuerten oder etwa auch Ablehnung hervorriefen, hing vermutlich von vielen Faktoren ab: etwa von der Bindung an Partei, Gewerkschaft und Kirche und sozialen Faktoren wie Geschlechts- und Generationszugehörigkeit und den je eigenen materiellen Bedingungen der Rezipienten. Der besondere Charakter der Wochenschau bestand gerade darin, dass sie als Integrationsangebot etwas für alle bieten sollte und sich deshalb auf einem kleinsten gemeinsamen Nenner einpendelte, der Extreme ausschloss. Dazu gehörte es offenbar, die Welt aus einem männlichen Blickwinkel darzustellen.

Die Journalistin Ella Reetz riet 1953 ihren Geschlechtsgenossinnen: »Blenden wir lieber ab! Warten wir auf die ›entmännlichte‹ Wochenschau! Ja, wie wär's mit dem Beruf einer Wochenschaureporterin?«⁹² Doch diese Hoffnung erfüllte sich nicht. Während im Fernsehen zunehmend auch Frauen das neue Medium vertraten, blieb die Wochenschau auch in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre trotz einiger Reformansätze das filmische yellow-press-Sprachrohr einer männerbündischen Haltung. Als der Wohlstand zugänglicher wurde und die Erwerbstätigkeit der Frauen anstieg, legte sie den sozialen Wandel eher als Bedrohung denn als Gewinn aus.

90 Hagemann, *Filmbesucher*, S. 12.

91 Bussemer, S. 105 f.

92 Ella Reetz, *Die männliche Wochenschau. Warum wird die alltägliche Frau nicht gezeigt?*, in: *Südkurier* Konstanz, 21. 8. 1953.