

Sigrun Lehnert

**Die Gegenwart „echt und lebenswahr“ gestalten. Darstellung modernen Lebens in der Kino-Wochenschau (1950-1965) und die Herstellung filmischer Authentizität**

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok.5.1203>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 28.12.2017 mit der URL:  
<https://www.visual-history.de/2017/12/28/die-gegenwart-echt-und-lebenswahr-gestalten/>  
erschiedenen Textes



28. Dezember 2017

Sigrun Lehnert

Thema: Bildsteuerung und

Bildkontrolle

Rubrik: Konzepte und Methoden

## DIE GEGENWART „ECHT UND LEBENSWAHR“ GESTALTEN

**Darstellung modernen Lebens in der Kino-Wochenschau (1950-1965) und die  
Herstellung filmischer Authentizität**

### Abstract

*Eine Besonderheit des Formats der Kino-Wochenschau besteht darin, dass zur Herstellung von authentischen Berichten (im Sinne von „Echtheit“) nicht nur die Vielfalt der filmischen Elemente ausgenutzt wurde, sondern auch gespielte Sequenzen und Filmtricks zum Einsatz kamen. Zuschauerzuschriften zeigen, dass den Kino-Besuchern der 1950er/1960er Jahre bekannt war, dass Teile von Wochenschau-Berichten inszeniert sein konnten. Offenbar führte dies beim Publikum nicht zum Vertrauensbruch, und dem Format wurde von Politik und Wirtschaft ein hoher Einfluss auf die öffentliche Meinung zugestanden. Die Redaktion war sich bewusst, dass die Berichte im In- und Ausland zur Reputation Deutschlands beitrugen. Trotzdem war nicht ausgeschlossen, dass „Scherz“-Sujets eingebracht wurden. Ob die Zuschauer diese leicht oder weniger leicht als solche identifizieren konnten, ist nicht mehr zu belegen. Für den Betrachter von heute stellt sich jedoch manchmal die Frage, ob es sich bei den Filmen um eine Zukunftsvision oder um tatsächliche Errungenschaften des damaligen modernen Lebens handelt. Daran zeigt sich die Variabilität der Zuschreibung von „Authentizität“ im historischen Kontext. Die Praktiken und Strategien der Wochenschau, um die Modernisierung im Alltag, in Wirtschaft und Forschung so zu präsentieren, dass sie von den Zuschauern als glaubhaft wahrgenommen werden konnte, sollen in diesem Beitrag aufgezeigt werden.*



„Neue Deutsche Wochenschau“ (NDW) Nr. 1 vom 31.01.1950: Titelmontage © Bundesarchiv

## Einleitung

„Wir wollen aktuell sein, indem wir die Gegenwart nach den klassischen Gesetzen unserer europäischen Tradition echt und lebenswahr gestalten.“ So preist sich die „Neue Deutsche Wochenschau“ (NDW) in ihrer ersten Ausgabe im Februar 1950 an.<sup>[1]</sup> Trotz des Anspruchs der „Echtheit“, der hier anklingt, war es für eine Wochenschau üblich, in die Berichterstattung auch Inszenierungen einzubringen – ohne diese als solche zu deklarieren. Zwar standen für die Wochenschau oft Attraktion und Kuriosität im Vordergrund, das durfte die Glaubwürdigkeit jedoch nicht beeinträchtigen. Denn nur wenn der Film den Erwartungen des Kino-Zuschauers entspricht und er den Darstellungen vertrauen kann, ist der „Pakt“<sup>[2]</sup> oder „Wahrnehmungs-Vertrag“<sup>[3]</sup> mit ihm eingelöst. Der „Wahrheits- oder Authentizitätsgehalt eines Films“ ist Teil der bewussten oder unbewussten Kommunikation zwischen der Darstellung und dem Rezipienten und nicht von vornherein gegeben.<sup>[4]</sup> Authentizität ist nicht grundsätzlich vorhanden, sondern wird in der Rezeption in Verbindung mit dem Kontext produziert. Ob und in welchem Maß die Sujets auf den zeitgenössischen Zuschauer<sup>[5]</sup> als glaubwürdig, unverfälscht und damit „authentisch“ wirkten,<sup>[6]</sup> ist nur zu vermuten. Er musste sich auf die Qualität der Berichte verlassen und konnte sie nicht persönlich prüfen, sondern die Inhalte nur mit anderen Medien vergleichen. Zuschauerzuschriften und Kritiken der Kinobesitzer zeigen jedoch, dass das Publikum um die Verwendung von gestellten Szenen und Möglichkeiten des Filmschnitts wusste und dies akzeptierte.<sup>[7]</sup>

Der Ursprung der Inszenierungen in Wochenschau-Berichten ist in den Pionierjahren des Films zu finden. Zunächst waren Zusammenstellungen von kurzen Filmen, aus denen sich die Wochenschau entwickelte, Jahrmarktsattraktionen; sie wurden in Varietés und ab den 1910er Jahren auch in ortsfesten Aufführungsstätten gezeigt.<sup>[8]</sup> Es handelte sich vornehmlich um Aufnahmen mit dokumentarischem Anspruch, um einzelne Begebenheiten, Städtebilder zum Beispiel oder Neuigkeiten aus Adelshäusern.<sup>[9]</sup> Doch waren nachgestellte Szenen von jeher ein probates Mittel, um Aufnahmen zu ersetzen, die durch Restriktionen (z.B. Gefahr, Wetter oder Zutrittsverbote) nicht an Originalschauplätzen gefilmt werden konnten.<sup>[10]</sup> In Kriegszeiten wurde die Wochenschau zum Propagandainstrument – und auch Aufnahmen von den Schlachtfeldern wurden inszeniert.<sup>[11]</sup>

Um nicht als ein neues Instrument für Propaganda zu gelten – die Zuschauer waren ihrer überdrüssig und lehnten sie ab –, musste sich die deutsche Nachkriegswochenschau von der „Deutschen Wochenschau“ der NS-Zeit abgrenzen.[12] Sie sollte das Präsentationsmittel einer modernen Gesellschaft sein und hatte darauf zu achten, dass die Darstellungen lebensnah, aber auch humorvoll waren.[13] So wurde an die traditionelle Gestaltung und Struktur der 1920er Jahre-Wochenschauen angeknüpft: an eine Mischung aus Information und Unterhaltung, bestehend aus wenig Politik, viel Sport, Modenschauen, Katastrophen, Erfindungen, Messen und Tierbildern. Die kurzen Beiträge wurden teilweise durch Zwischentitel getrennt und meist mit Musik und Geräuschen unterlegt. Durch die Vorführung im Vorprogramm des Kinos (als dem Ort eines zu erwartenden Vergnügens)[14] war der Stimmung des Publikums ein leichter oder rasanter Schluss (z.B. durch einen Bericht von Motorrennen im Sportteil) zuträglich, um so zum spannenden oder vergnüglichen Hauptfilm überzugehen. Die Wochenschau zählte zu den Medien, die die Meinung „der Massen“ und das Image Deutschlands im Ausland beeinflussen konnten.[15] Dazu standen die Wochenschauen in einem weltweiten Austausch (Mitgliedschaft in der International Newsreel Association, INA). Zudem wurden Dokumentarfilme und magazinartige Formate hergestellt, die ebenfalls international verbreitet wurden, wie der „Deutschlandspiegel“, ein monatlich erscheinendes Magazin zur Selbstdarstellung der Bundesrepublik für die diplomatischen Vertretungen im Ausland.

Die Ansprüche und Erwartungen an authentische Berichte wandelten sich, als mit dem Fernsehen ein „Live-Medium“ aufkam: Bei dessen Einführung 1952 wurden „unbefangene“ Interview-Aufnahmen gelobt.[16] Anfang 1957 mahnten Kritiker jedoch an, dass Gesprächsszenen nicht gespielt oder gestellt sein und ausgewiesene Direkt-Übertragungen nicht aus der „Konserve“ kommen dürften. Der Zuschauer verlöre sonst sein Vertrauen in den „Wahrheitsgehalt des Fernsehens“, von dem er ein ‚Dabei-sein‘ erwarte.[17] Im Folgenden werden die Mittel zur Einhaltung des Authentizitätsversprechens und die Beglaubigungsstrategien der Kino-Wochenschau beleuchtet – ein filmisches Format, das durch den historischen Kontext der deutschen Teilung, durch wirtschaftliche und technische Neuerungen geprägt war und dessen Formen der Berichterstattung zum Teil Kontinuitäten für das Fernsehen[18] darstellten.

### **Authentizitätsproduktion in der Wochenschau**

Authentizität wird im Allgemeinen mit Echtheit assoziiert: Etwas ist ein verbürgtes Original und ist deshalb glaubwürdig. Authentizität gilt zudem als „Zuschreibungsphänomen“, [19] d.h. es ist zu fragen, wem oder was, wann, wie und weshalb Authentizität zugesprochen wird.[20] Das Objekt (der Gegenstand der Darstellung) oder das Subjekt (z.B. der Erzähler und Kommunikator) kann vom Rezipienten in einer „medialen Kommunikation“ als authentisch beurteilt werden. Diese Zuordnungen sind jedoch nicht trennscharf.[21] Achim Saupe zufolge wurde durch das Fernsehen begonnen, neu über Authentizität nachzudenken, da die Darstellungen dieses Mediums besonders real erschienen. Das Fernsehen sei darüber hinaus dafür bekannt, „Pseudo-Ereignisse“ zu erstellen.[22] Diese Punkte treffen ebenso auf die Kino-Wochenschau zu. In den 1950er Jahren war der Geschäftsführer der NDW, Heinz Wiers, der Überzeugung, dass die Wochenschau „lebhafter, dramatischer und anschaulicher“ sei als alle anderen Medien. Sie habe eine große „Übereinstimmung mit der Wirklichkeit“ und nehme daraus „ihre überzeugende Kraft“.[23] In der Konkurrenz und notwendigen Zusammenarbeit der Wochenschau mit dem Fernsehen Anfang der 1960er Jahre wurde in Verhandlungen zwischen

„echten“ Aktualitäten und gestalteten Sujets unterschieden. Die Verantwortlichen beider Seiten kamen darin überein, dass „Exklusiv-Stories“ geschützt werden müssten. Als Aktualitäten galten „echte Tagesereignisse des öffentlichen Lebens“; sie waren weder in Wochenschau noch im Fernsehen „exklusiv“. Exklusiv war aber eine Story, wenn darin Ereignisse arrangiert worden waren oder wenn die Form der Aufnahme der besonderen Initiative und Gestaltung von Fernsehen oder Wochenschau geschuldet war.[24]

Manfred Hattendorf unterscheidet 1. „objektive ‚Echtheit‘“ einer „filmischen Abbildung“ im Verhältnis zum abzubildenden Ereignis oder Gegenstand: Etwas hat sich ereignet – ohne dass die filmische Aufnahme einen Einfluss ausgeübt habe. 2. Authentizität als „Ergebnis der filmischen Bearbeitung“: Die Glaubwürdigkeit des dargestellten Ereignisses ist „abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption“.[25] Dieser beiden Möglichkeiten der Authentizitätserzeugung waren sich bereits die Wochenschau-Hersteller bewusst. Heinz Wiers erklärte 1954:

„Der Cutter lässt schwache Bildstellen aus und betont die wirksameren. Die Anwendung von Filmtricks, Blenden und anderen technischen Hilfsmitteln kann innerhalb des Berichts zu Dramatisierung, Kontrastierung oder Verflachung führen, die entweder nicht dem wirklichen Ablauf des Geschehens entsprechen oder es überzeichnen.“[26]

Wiers spricht damit einige filmische Mittel und deren intendierte Wirkung an und verdeutlicht, wie die Filmmontage – selbst dokumentarischer Aufnahmen – zu einer authentischen „Inszenierung“ beitragen kann. Die Indikatoren für die Zuschreibung von Authentizität sind jedoch variabel, d.h. sie können sich im Laufe der Zeit und mit der Entwicklung von bestimmten Sehgewohnheiten der Rezipienten ändern. Authentizität ist somit kein Zustand, sondern muss im Wahrnehmungsprozess mit Bezug auf den jeweiligen Kontext hergestellt werden.[27] Für jeden Fall einer Authentizitätszuschreibung wird es daher Gegenbeispiele geben.

Die NDW hat damit ihre Objektivität in Zweifel gezogen. Wiers schrieb: „Die Behauptung objektiv zu sein, wird immer nur eine Behauptung bleiben.“[28] Die Zuschauer schätzten das Medium „Wochenschau“ jedoch, da ihnen auf diese Weise die Möglichkeit gegeben würde, das Verhalten von Politikern, wie sie sich gaben und sprachen, selbst zu beurteilen. Dabei sei der Wochenschau-Redaktion bewusst, dass sie bei der Herstellung in ein „politisches Spannungsfeld“ geriete, denn „je nach dem Standpunkt“ des Redakteurs oder Cutters könnten die „optischen Gesichtspunkte zu völlig verschiedenen Ergebnissen führen“. Der Schnitt könne zudem die Bedeutung einer Szene vollkommen verändern.[29]

Das Beratergremium der NDW setzte sich damit auseinander, wie die Wochenschau zur authentischen politischen Berichterstattung beitragen könnte, um nicht allzu „seicht“ zu werden. Das Verwaltungsratsmitglied Fritz Säger (Chefredakteur der dpa) empfahl, keine „Schema-Bilder“ über Politiker[30] zu bringen – sie würde das Publikum ohnehin nicht akzeptieren: „Bilder aus der rein menschlichen Atmosphäre würden im allgemeinen lebendiger wirken.“[31] Medienmacher in den frühen 1950er Jahren hatten offenbar ein Bewusstsein dafür, welche große Rolle Emotionalität selbst in der Nachrichtengestaltung spielt. Säger weist darauf hin, dass man bei der ostdeutschen Wochenschau „Der Augenzeuge“ „lernen“ könne, wie sehr man „mit gewissen sentimentalen Berichten gerade bei dem deutschen Publikum einen tiefen Eindruck hervorruft“. Auf der Sitzung des Verwaltungsrats im September 1951 wurde diskutiert, auch Material aus der Ost-Wochenschau zu verwenden, doch

zugleich befürchtet, dass auf diese Weise propagandistische Inhalte übermittelt würden. Der NDW-Geschäftsführer Wiers traute dem Publikum aber zu, das „Echte von dem Unechten“ zu unterscheiden.[32] Die Propaganda würde somit nicht als „echt“ wahrgenommen werden, sondern wäre für die Zuschauer durch das eigene Wissen um die politischen Verhältnisse im Kalten Krieg von vornherein unglaubwürdig. In der Praxis aber nannte der Kommentar in der westdeutschen Wochenschau bei Bildern aus „Der Augenzeuge“ oder bei Übernahmen aus anderen östlichen Wochenschauen jeweils die Quelle, wenn politische Meinungsäußerungen wie Spruchbänder oder Symbole zu sehen waren.[33] In solch einem Fall würde das kommunikative Verhältnis zwischen Zuschauer und Wochenschaubericht idealerweise kurz vor oder während der Rezeption geklärt werden, weil der Bericht als „ideologisch verzerrt“ aufgefasst werden konnte.[34]

Damit werden Bedingungen für die Herstellung von Authentizität deutlich, wie sie Matías Martínez anführt: 1. Qualifizierung des Autors, hier des Redakteurs oder Kameramannes oder Urhebers. 2. Darstellung von konkreten Personen: Selbst bei Spielszenen in der Wochenschau konnte ein authentischer Eindruck entstehen, wenn sie eine Verbindung zu den damaligen Alltagsverhältnissen besaßen. 3. Reflexion auf konkrete Ereignisse. Entscheidend sind nach Martínez die Wirklichkeitseffekte aus der Darstellung: Authentizität sei an künstlerische Formen und Konventionen gebunden und ein Ergebnis ästhetischer Inszenierung und artistischer Wirkungsstrategie.[35] Jedes einzelne Filmelement auf der Bild- und Tonebene könnte somit geprüft werden, in welchem Maß es Authentizität besitzt.[36]

#### Authentische Darstellungen des modernen Lebens

Die Wochenschauen der West-Alliierten vermittelten ab 1945 den amerikanischen, britischen oder französischen *Way of Life*; sie wurden nach 1949 weitergeführt. Die „Welt im Bild“ [37] Nr. 118 zeigte am 28. September 1954, dass in England die „Diktatur des Haushalts“ abgeschafft worden sei und Wäsche statt mit Waschbrett und Seife nun mit einem Ultraschall-Gerät rein gewaschen werde.[38] Im davor platzierten Bericht der Wochenschau-Ausgabe ging es um eine Industrieausstellung in Berlin, auf der die neuesten Entwicklungen der Atomforschung[39] und zur Radioaktivität vorgestellt wurden. Somit waren in der Ausgabe bedeutende Forschungsfelder genannt worden, über die die Zuschauer möglicherweise bereits etwas gelesen oder gehört hatten.

Um das Wäschewaschen ging es auch Ende März 1950 in der „Neuen Deutschen Wochenschau“ Nr. 9: Im Labor von „Dr. Trocknass“ sei ein Waschpulver erfunden worden, „das einen völlig trockenen Waschtage“ ermögliche. Mit einem „Zusatz von Bügel-Essenz“ im Wasser könne die Wäsche schrankfertig gefaltet aus dem Wasser gehoben werden (Abb. 1).[40]



Abb. 1: Im Labor von „Trocknass“ (NDW Nr. 9 vom 28.3.1950) © Bundesarchiv

Während im Fall des Berichts der „Welt im Bild“ aus dem Jahr 1954 kein Grund zum Zweifel besteht, dass das Ultraschall-Gerät eine „echte“ Erfindung war, ist man in diesem Fall gut beraten, auf das Produktionsdatum der Ausgabe zu schauen. Wenn es vor dem 1. April liegt, ist anzunehmen, dass es sich um einen „Aprilscherz“ gehandelt hat – dies wird jedoch durch den Kommentar an keiner Stelle aufgelöst. Der Bericht, in dem Stopp-Trick[41] eingesetzt wurde, sollte den Zuschauer offenbar in ungläubiges Staunen versetzen.

Ist aber am Ausgabedatum nichts Auffälliges zu erkennen, dann könnte es sich auch um einen Bericht über die zahlreichen Erfindermessen gehandelt haben, die mehr oder weniger durchsetzungsfähige Produkte für den Konsum- und Gebrauchsgütermarkt hervorgebracht hatten. In NDW Nr. 9 geht der Bericht über eine Erfindermesse allerdings ohne trennenden Zwischentitel in das nachfolgende Aprilscherz-Sujet über. Die Authentizität der Erfindermesse wird durch die abgebildeten Besucher vor Ort belegt, wodurch ein völlig normales Publikum (üblich gekleidet, übliches Verhalten) angenommen werden kann. Auch der übergroße Roboter, der dort Zeitschriften anbietet, ist glaubwürdig, da er den bekannten und in der Realität existierenden Zeitschriftentitel „Quick“ trägt.

Während der Name „Trocknass“ widersprüchlich und somit nicht vertrauenswürdig klingt, ist die ebenfalls in einem Beitrag in Nr. 9 vorgestellte „Atom-Angel“ mit einem Begriff versehen, der aus den Forschungsberichten bekannt war. Der zappelnde Fisch sieht echt aus – das Angelgerät lässt allerdings Zweifel aufkommen (vgl. Abb. 2), obwohl die Kamera die Szene sogar in mehreren Perspektiven und zudem in Zeitlupe zeigt, um die Darstellung glaubwürdig zu machen. Die Bewegungen scheinen aber zu schnell, die Anwendung des Filmtricks (der Fisch springt dem Gerät zu) und das unterlegte künstliche Geräusch (ein Hupen soll die Größe des Fisches anzeigen) zu offenbar.





Abb. 2: Angeln im Atomzeitalter (NDW Nr. 9 vom 28.3.1950) © Bundesarchiv

Aprilscherze wurden nicht nur in der NDW, sondern 1953 und 1954 auch in der „Welt im Bild“ eingebracht, Anfang der 1960er Jahre treten die Scherz-Sujets wieder auf: in der „Ufa-Wochenschau“, der NDW bzw. im Jahr 1965 in „Zeit unter der Lupe“. Anfang der 1950er Jahre ging es um neue Erfindungen, die sich der Entwicklung der atomaren Forschung bedienten, wie der Atom-Ultra-Grill (NDW Nr. 113/1952) und das Atom-Tele (NDW Nr. 217/1954). In den Sujets aus 1960 (NDW und „Ufa-Wochenschau“) und 1961 („Ufa-Wochenschau“) geht es um die Verballhornung von Bürokratie (Steuern für Gartenzwerge in UFA Nr. 192/1960) und den Alltag einer „typischen“ Hausfrau (Ufa-Wochenschau Nr. 243/1961). In den Ausgaben von 1953 und 1954 wurden mehrere Scherz-Sujets untergebracht, in den anderen Jahren nur eines, oftmals inmitten der Ausgabe. Nicht immer wurde der Zuschauer am Ende über den Scherz aufgeklärt: mit einem Kalenderblatt „1. April“ (NDW Nr. 61/1951 und Welt im Bild Nr. 39/1953). Teilweise wurde auch auf die Filmarbeit hingewiesen (NDW Nr. 217/1954 und Ufa-Wochenschau Nr. 192/1960). Referenzen auf die Wochenschau selbst oder das Filmgeschäft wurden somit nicht zur Beglaubigung eingesetzt, wie es sonst der Fall war.[42]

Für die ostdeutsche Wochenschau „Der Augenzeuge“ sind nur in einer Ausgabe (Nr. B26 von 1959)[43] April-Scherze (vier Sujets) nachweisbar. Auch hier werden kuriose Namen verwendet, und es geht wie in der westdeutschen Wochenschau um Erfindungen, die sich um Fernsehen, Automatisierung (etwas funktioniert wie von selbst), Radioaktivität, Atomkraft, Neurologie oder Düsenantriebe drehen. Der Kommentar verwendet Produkt- und Herstellerbezeichnungen, die unrealistisch klingen wie z.B. „VEB Optimist“. Auch die gezeigten Gegenstände wirken wie aus dem Eigenbau, und auch Nahaufnahmen haben in diesem Fall keine Beglaubigungsfunktion. In Verbindung mit den Bildern deutet die Musikerunterlegung (Kinderlieder, Jazz, schräge Töne) ebenfalls auf einen Scherz hin. Die Aprilscherz-Sujets sind am Ende der Ausgabe platziert und folgen auf den Sportteil – sie sind also gut von den anderen Berichten u.a. zu Entwicklungen in Industrie und Landwirtschaft abgegrenzt. Spätestens nach dem zweiten Sujet wird klar, dass es sich um Scherze handelt. Die Reihenfolge und die Häufung tragen also dazu bei, Authentizität auszuschließen.



Scherzhafte Sujets wurden aber nicht nur vor dem 1. April eingesetzt, sondern praktisch zu allen Gelegenheiten, um die Wochenschau aufzulockern. Die Werbespots in NDW Nr. 669 vom 23. November 1962 sind ebenfalls „Fake“, wie die Verpackung des gezeigten Produkts nahelegt: Das Etikett ist offenbar handgeschrieben, nicht gedruckt, und sieht damit wenig professionell aus. Eine Hand gießt eine Flüssigkeit aus einer Flasche in den Kühler eines Autos: So sollen sich platte Reifen mit „VITA-AIR“ wieder mit Luft füllen.[44] Unglaublich? Im Bericht von der Münchener Erfindermesse (NDW Nr. 9 im Jahr 1950) war schon gezeigt worden, wie man schlaffe Autoreifen durch die Kraft des Motors wieder aufpumpen könnte. Die NDW präsentierte diese Erfindung als eine der wirklich nützlichen der gesamten Messe.

War es in den 1950er Jahren noch möglich, mit Themen in gewisser Weise zu „spielen“, wurde der Ton der „Ufa-Wochenschau“ in den 1960er Jahren oftmals ironisch bis sarkastisch. Die Produzenten beschlossen für das Format „Wochenschau“ in den 1960er Jahren: Sie solle „kein mechanisches Registrationsmittel“ mehr sein, sondern „zupacken, alarmieren, schockieren, provozieren, nachdenklich machen ...“[45] Kritiker lobten Anfang der 1960er Jahre besonders die Berichterstattung über Probleme, die für das tägliche Leben bedeutend waren, wie z.B. die „Müllverwertung“.[46] Dazu war eine hohe Glaubwürdigkeit durch den Einsatz der filmischen Mittel notwendig. Die Redakteure konnten davon ausgehen – und dies wurde durch die Zuschauerpost bestätigt –, dass den erwachsenen Zuschauern aus der langjährigen Erfahrung mit dem Format „Wochenschau“ die „Muster der Sachverhaltsdarstellung und Muster der Erzählung“[47] bekannt waren[48] und bewusst oder unbewusst verstanden wurden.

### Mittel der Authentizitätserzeugung

Zu den visuellen, grafischen Mitteln der Authentizitätserzeugung können Schrift in Schrifttafeln und Zwischentitel gezählt werden, die z.B. Zuschauer durch reale Ortsnamen über den Schauplatz informieren. Die Einblendung von Untertiteln stellt eine Dienstleistung für den Zuschauer dar. Sie erschließen ein filmisch dargebotenes Geschehen, das dem Zuschauer sonst nicht oder nur zum Teil zugänglich wäre. Bei Berichten mit Interviewteilen aus dem europäischen Ausland sollte der Zuschauer durch Untertitel die Möglichkeit haben, die Meinung der Befragten zu verstehen, wie z.B. 1961 bei einer Umfrage in England zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (EWG).[49] In einem Sujet über jugendlichen Sprachgebrauch, dessen Ausdrücke in die „Erwachsenensprache“ übersetzt werden sollten, wurde die eingeblendete Schrift NDW Nr. 583 aus dem August 1961 allerdings von einem jungen Zuschauer als Zeichen der Inszenierung interpretiert.[50] Eine andere Möglichkeit, Schrift als Grafik einzubringen, zeigt die ostdeutsche Wochenschau „Der Augenzeuge“. Um eine politisch brisante Situation zu erklären und propagandistisch zu nutzen, wurde ein Brief als Rollschrift in den Film eingebracht. Damit wird der „Vorschlag“ Walter Ulbrichts an Bundeskanzler Ludwig Erhard, auf Atomwaffen zu verzichten, für die Zuschauer besonders nachvollziehbar.[51] Zu den grafischen Mitteln zählen zudem Landkarten, die häufig mit Animationen (z.B. Pfeile) versehen sind. Sie dienen nicht nur der Orientierung und Übersicht, sondern lassen Interpretationen über gesellschaftliche Verhältnisse zu.

Geräusche und Musik sowie der Kommentar sind akustische Mittel, die die Wochenschau zur Beglaubigung zu nutzen wusste. Weil sie oft nachträglich unter die Bilder gelegt wurden und nicht aus der gefilmten

Situation heraus entstanden sind, kann man nach Karl Stamm nur von einer geringen Authentizität sprechen.[52] Trotzdem versetzen Geräusche den Zuschauer an den Ort des Geschehens, und die Kommentator-Stimme hat vielfältige Möglichkeiten, die Bilder zu begleiten – allein durch den Tonfall von ironisch bis scharf fordernd. Es war jedoch von hoher Bedeutung, dass der Stimme des Kommentators eine gewisse Authentizität vom Zuschauer zugeschrieben werden konnte.[53] Die Sprecherstimmen trugen zur Wiedererkennung einer Wochenschau bei, und Sprecherwechsel fielen sofort auf. Eine zu hohe Stimme brachte das Publikum zum Lachen.[54] O-Töne von realen Personen wirkten zweifellos echt – besonders, wenn sie Versprecher enthielten.[55] Die Musik stammte meist aus dem Archiv, selbst wenn z.B. von Operaufführungen berichtet wurde.[56] Musik kann einen authentischen Eindruck unterstützen, indem sie futuristisch klingt[57] und damit dem Thema entspricht oder auch eine Erkennungsmelodie ist. Mit skurriler Musik kann das gesamte Sujet unecht oder lächerlich wirken.

Das Bild ist – zumindest potenziell – ein sehr authentisches Element in der Wochenschau, u.a. weil man dafür einen hohen Aufwand in Kauf nahm.[58] Eingearbeitetes Bildmaterial umfasst zudem Fotos, Standbilder und Filme. Fotografisches und filmisches Archivmaterial hat eine andere Körnung, die authentisch wirken kann. Solche Bildelemente kommen in den zahlreichen Rückblenden vor, die die Wochenschau bietet. Ein Wochenschaubericht konnte der Realität jedoch auch vorgreifen. In „Der Augenzeuge“ Nr. 40/1962 in der Rubrik „Gestern – heute – morgen“ wurde über ein geplantes Mineralölwerk so berichtet, als sei es schon in Betrieb.[59] Archivaufnahmen und neu gedrehtes Material wurden vermischt – der Kommentar sorgte allerdings dafür, dass der Zuschauer den zeitlichen Zusammenhang erfassen konnte. Teilweise dienten Ausschnitte aus anderen Medien der Wochenschau dazu, ein Ereignis nachdrücklich zu belegen: Beispielsweise wurden Zeitungsschlagzeilen oder Fotos eingeblendet. Aber auch ohne Einblendungen funktionierte die Authentizitätsproduktion mit Hilfe anderer Medien: Wenn die ostdeutsche Wochenschau „Der Augenzeuge“ und die Zeitung „Neues Deutschland“ gleichzeitig und über das gleiche Thema im gleichen Tenor berichteten, bestätigten sich die publizistischen Partei-Organen der SED gegenseitig. Auch in umgekehrter Richtung ergänzten sich die Formate: In Dokumentarfilme der DEFA eingebrachte Ausschnitte aus „Der Augenzeuge“ sollten die Darstellung durch eine aktuelle Form untermauern.[60]

Die diversen filmischen Verfahren,[61] von einfachen Montagen bis hin zu aufwändigen Filmtricks, können ebenfalls Zusammenhänge glaubhaft verdeutlichen: beispielsweise durch Zeitraffungen und Zeitdehnungen die Filmzeit organisieren. Slowmotion und Fastmotion haben entweder den Effekt, die Zuschauer in eine Bewegung (z.B. im Sport) zu involvieren oder etwas zu ironisieren: Das Leben der neuen Bundeswehr-Rekruten, die in Fastmotion in die Kaserne eilen, wirkt damit belustigend.[62] Das Feuerwerk im Sujet über den Rosenmontag in NDW Nr. 4 vom 21. Februar 1950 ist nur deshalb so üppig, weil der Kameramann Horst Grund den Film einmal zurückdrehte und zweimal belichtete (Mehrfachbelichtung). Dadurch entsteht der Eindruck, als seien die Raketen pausenlos am Himmel zerplatzt. Die Askania-Kamera wurde geschwenkt, um die Raketen in die Mitte des Bildes zu bekommen, wie der Aufnahmebericht des Kameramannes verrät.[63] So wurde ein aufwändiges Verfahren für die Nachtaufnahmen angewendet – für ein Feuerwerk, dessen Bedeutung im Bericht noch nicht einmal erwähnt wird. Kameraeinstellungen (wie Nah, Halbnahe, Totale) sowie Perspektiven (wie Auf- und Untersicht), schräge

Kameraführung oder undeutliche Bilder beeinflussen ebenfalls die Glaubhaftigkeit. Die Montage aller Bilder, Grafiken und Filme ist das wichtigste Mittel für eine Dramaturgie. So werden Aufnahmen ausgelassen, also Ellipsen erzeugt – ohne Einbuße der Authentizität.

Wichtig ist außerdem ein für den Zuschauer logischer, nachvollziehbarer Aufbau der Story. Rubrikentitel dienen der Strukturierung und gleichzeitig der Authentizität: Sie bereiten die Zuschauer auf die kommende Story vor und erleichtern das Verständnis bereits von der ersten Sekunde des Beitrags an. In der Wochenschau „Die Zeitlupe“ der 1960er Jahre stellte die Rubrik „Die Welt von morgen“ moderne Entwicklungen z.B. aus der Weltraum- und Kommunikationstechnik vor. Ähnliche Rubrikentitel findet man auch in „Der Augenzeuge“, die sowohl einen Fortschritt ankündigen als auch etwas Wissenswertes und daher Reales (z.B. die Rubrik „Wussten Sie schon?“). Blenden verbinden einzelne Berichte oder teilen sie, was Auswirkung auf die Glaubwürdigkeit aufeinanderfolgender Berichte haben kann. Wird ein Sujet als glaubwürdig eingestuft, und es fehlt ein deutlich sichtbarer Trenner (d.h. nur ein Bildschleier, ein sogenannter Wischer, ist eingefügt), entsteht für das nachfolgende Sujet ein „Ausstrahlungseffekt“, der den Zuschauer dazu veranlasst, davon auszugehen, dass der neue Bericht ebenfalls vertrauenswürdig ist. Die Wochenschau verweist im Kommentar zudem häufig auf sich selbst, um ihre Kompetenz und Authentizität als aktuelles Medium hervorzuheben, so mit eingblendeten Rubrikentiteln „Mit dem Augenzeugen unterwegs“ oder auch mit Formulierungen des Kommentators: „Wir besuchten, wir sprachen mit ...“.

#### **Authentizität durch Beitragsformen**

Für alle audiovisuellen Medien mit Aktualitätsanspruch (Wochenschau und Fernsehnachrichten) waren die Nutzung der technischen Möglichkeiten zur Gestaltung eines Berichts und seine Machart eine „Visitenkarte“. Auf diese Weise konnten sie zeigen, wie modern sie ausgerüstet waren und dass sie die Technik zur Darstellung des realen Geschehens beherrschten. Ob Spielszenen (u.a. mit Statisten) in einen Wochenschaubericht eingeflossen sind, kann teilweise nur vermutet werden. Wenn die Szene kabarettistisch, mit der Anmutung einer Bühnendarbietung angelegt ist,<sup>[64]</sup> ist der Fall allerdings eindeutig.

Die Reportage gilt als journalistische Form, die mit einer subjektiven Sichtweise des Reporters verbunden ist.<sup>[65]</sup> Ein Beispiel für die Herstellung einer „neuen“, konstruierten Wirklichkeit durch die Nutzung von Archivmaterial ist in einer Reportage in NDW Nr. 189 vom 9. September 1953 zu sehen. Die Verknüpfung der Bilder völlig unterschiedlicher Aufnahmezeitpunkte ist nur durch den Aufnahmebericht des Kameramannes aufzudecken. Für das Sujet in der Rubrik „Kurz belichtet“ wurden verschiedene Aufnahmen für einen Bericht über den Wiederaufbau in Berlin zusammengestellt. Der Besuch des amerikanischen Hohen Kommissars James Bryant Conant am 1. September 1953 war offenbar ein guter Anlass, die Bilder zu verwenden. Conant wird auf einer Stadtrundfahrt im Bus gezeigt, bei der er die Bautätigkeit besichtigte – so kommen verschiedene fertiggestellte, repräsentative Bauten sowie Bauarbeiter ins Bild. Da die Busfahrt an den Anfang des Sujets gestellt wird, entsteht der Eindruck, dass er sich all die Bauten genau zu diesem Zeitpunkt persönlich ansieht.<sup>[66]</sup> Der Kameramann fährt mit, wie der Blick aus der Windschutzscheibe und den Fenstern vermuten lässt. Damit wird dem Zuschauer suggeriert, dabei zu sein, wenn dem amerikanischen Gast die Aufbauarbeit präsentiert wird.

Nicht nur der Bau neuer Wohn- und Gewerbeanlagen war ein herausragendes Thema im wirtschaftlichen Aufschwung, sondern auch der Straßenverkehr, der in den 1950er und 1960er Jahren stark zugenommen hatte. Der Kameramann Willy Vlasdeck drehte für NDW Nr. 658 vom 7. September 1962 ein Sujet über den Test von moderner Halogen-Straßenbeleuchtung: Zunächst erfolgt ein Rückblick auf die Beleuchtung durch Laternen mit der Aufnahme von alten Gaslaternen in Schwabing. Der Kameramann schreibt im Aufnahmebericht, dass er viel mit Unschärfen und „sonstigen Mätzchen“ gearbeitet habe. Im Bericht wechseln sich Schärfe und Unschärfe effektiv ab – als ein Stilmittel, das mit Bedacht gewählt wurde. Die Stimmen der Techniker, die auf der Leuchtentest-Straße Anweisungen über ein Sprechgerät geben, sind als O-Ton aufgenommen. In seinem Aufnahmebericht schlägt Vlasdeck vor, den Ton noch mit „Raumhall“ zu mischen, um die Geschichte „gespenstischer“ zu machen.[67]

Die Kreativität der Kameramänner zeigt sich vor allem in der Planung von Inszenierungen. Für NDW Nr. 536 vom 6. Mai 1960 ließ sich der Kameramann einen Trick einfallen, um Kleider aus Kunstfasern, die im Wettbewerb um die „Goldene Bayer-Schere“ von westeuropäischen Designern gestaltet worden waren, fliegen und schweben zu lassen. Er verwendete – passend zum Sujet – Nylonfäden, an denen die Damenkleider und Hüte durch die Luft gezogen werden konnten. [68] Zwar wusste der Zuschauer, dass das Geschehen nicht „real“ sein konnte, der Wettbewerb der großen Couturiers jedoch war ein durchaus glaubhaftes Ereignis. Nur weil sich die Wochenschau auch Inszenierungen bediente, ist daraus also nicht zu folgern, dass kein Bild der Wirklichkeit entstand.[69]

#### **Zum Schluss: Funktionen der Authentizität**

Die Wochenschau ist in Bezug auf die Authentizitätserzeugung in ihrer Ausführung, durch die einzelnen Elemente und den Produktionsprozess differenziert zu betrachten. Es stellt sich die Frage, warum die Wochenschau die Zuschauer einmal an der Nase herumführte und das andere Mal an neuesten hochtechnologischen Entwicklungen teilhaben ließ. Es gibt vermutlich mehrere Gründe für „Fakes“: durch die Notwendigkeit, etwas nachstellen zu müssen, weil man sonst nicht hätte berichten können, und sicher auch durch den beruflichen Ehrgeiz der Kameramänner (die eigentlich Filmreporter waren), auch einmal in die „Trickkiste“ greifen zu dürfen, kreativ zu sein und zu zeigen, was die Wochenschau kann. Der Wochenschau ging es um die Attraktion, aber auch um die Darstellung der eigenen Modernität als Massenmedium, ihrer filmischen Möglichkeiten und fotografischen Leistungen. Es ging ebenso um Unterhaltung wie um Information über neue Entwicklungen und die Präsentation des Fortschritts, des modernen Lebens. Dazu kommt, dass die Wochenschau-Ausgabe nur eine begrenzte Länge haben konnte und so Ereignisdarstellungen drastisch verkürzen, durch Ellipsen raffen musste. Ausschlaggebend war offenbar der Gesamteindruck, der vermittelt wurde – auch, weil die Zuschauer üblicherweise dem Ereignis nicht mit eigenen Augen beigewohnt hatten.

[1] NDW Nr. 1 vom 30.1.1950, Bundesarchiv (im Folgenden BArch), Bestand Film, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/585897> (28.11.2017).

[2] Vgl. Antonius Weixler, Authentisches erzählen – authentisches

Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hrsg.), Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin 2012, S. 1-34, hier S. 23: Als „Authentizitäts-Pakt“ wird die „Bereitschaft“ des Rezipienten bezeichnet, medialen Produkten aufgrund „narrativer Verfahren (discours) und Inhalte (histoire) den Status ‚authentisch‘ zuzuschreiben“.

[3] Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999, S. 75.

[4] Vgl. Hans J. Wulff, Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie, in: montage/av, Nr. 10/2/2001, S. 131-154, hier S. 143-144, online unter [http://www.montage-av.de/pdf/102\\_2001/10\\_2\\_Hans\\_J\\_Wulff\\_Konstellationen\\_Kontrakte\\_und\\_Vertrauen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Hans_J_Wulff_Konstellationen_Kontrakte_und_Vertrauen.pdf) (28.11.2017).

[5] Im übertragenen Sinn gebraucht, Zuschauerinnen sind in folgenden Formulierungen ebenfalls eingeschlossen.

[6] Authentizität kann als Gegenbegriff für „Fälschung“ oder „Manipulation“ oder „Imitation“ (gestellte Szene) verstanden werden, muss aber an einzelnen Elementen der Wochenschau geprüft werden, vgl. Karl Stamm, Zum Problem der „Authentizität“ in der deutschen Kriegswochenschau, in: ders. (Hrsg.), Kleine Beiträge zur deutschen Wochenschau-Geschichte, Weimar 2005, S. 61-75, hier S. 63.

[7] Brief der Capitol Lichtspiele, Oldenburg, an NDW vom 10.12.1950, Ordner Wochenschau Beurteilungen, Archiv Film- und Fernsehmuseum Hamburg (FFMH). Der Kinobesitzer schreibt, dass die Rubrik „Menschlich gesehen“ (ein Porträt von Max Schmeling und Anny Ondra) in NDW Nr. 39 Beifall unter den Zuschauern hervorgerufen hätte, obwohl die Aufnahmen „zu gestellt“ aussähen.

[8] In Amerika wurden erste sogenannte Nickelodeons bereits um 1905 eingerichtet.

[9] Vgl. Joseph Garncarz, Filmprogramm im Variete, in: Uli Jung/Martin Loiperdinger (Hrsg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 1: Kaiserreich 1895-1918, Stuttgart 2005, S. 80-100, hier S. 85ff.

[10] Vgl. Friedrich von Zglinicki, Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie, Berlin 1956.

[11] Vgl. Stamm, Zum Problem der „Authentizität“, S. 65.

[12] Vgl. o.V., „neue deutsche“ unverfänglich. Nur nicht die alte, in: Der Spiegel Nr. 49, 1.12.1949, S. 40, online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44439172.html> (28.11.2017).

[13] Wie es im Text der Titelmontage der NDW Nr. 1 vom 31.1.1950 heißt.

[14] Das Programm einer Vorstellung bestand aus Werbung, Wochenschau, Kulturfilm und Spielfilm.

[15] Ein Sujet über eine neonazistische Gruppe wurde kritisiert, da dieser Bericht dem Image nicht förderlich sei, besonders im Hinblick auf das Ausland, vgl. Kurzkritik aus Film-Echo, Nr. 31, 19.4.1961 zu NDW Nr. 585 und UFA Nr. 246, Ordner NDW Echo, Archiv FFMH.

[16] Vgl. o.V., vom Fernsehen. Geglückte Aussenübertragungen, epd / Kirche und Rundfunk, Nr. 10, 19.5.1952, S. 18.

[17] Vgl. o.V., Jede Unwahrhaftigkeit rächt sich. Zu Direktübertragungen, die keine sind, epd / Kirche und Fernsehen, Nr. 24, 2.12.1957, S. 15.

- [18] Aus Kapazitätsgründen hier nicht weiter ausgeführt, vgl. Sigrun Lehnert, Vom ‚All in One‘ zur audiovisuellen Pluralität: von der Kinowochenschau zu Fernsehsendungen mit Aktualitätsanspruch, in: Thomas Birkner/Maria Löblich/Alina L. Tiews/Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.), Neue Vielfalt. Medienpluralität und -konkurrenz in historischer Perspektive, Köln 2016, S. 47-71.
- [19] Weixler, Authentisches erzählen, S. 12.
- [20] Achim Saupe, Authentizität, in: Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hrsg.), Materielle Kultur. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 180-184, hier S. 182.
- [21] Nach Saupe sollte nicht nur die Unterscheidung von Objekt- und Subjektauthentizität, sondern auch ihre „Konvergenz“ in der Forschung betrachtet werden, vgl. Achim Saupe, Empirische, materiale, personale und kollektive Authentizitätskonstruktionen und die Historizität des Authentischen, in: IBAES XV: Authentizität, [http://www2.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes15/publikation/ibaes15\\_saupe.pdf](http://www2.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes15/publikation/ibaes15_saupe.pdf) (29.10.2017), S. 19.
- [22] Die Ereignisse entstehen nur durch die Anwesenheit der Medien und ihre Arbeit, vgl. Achim Saupe, Authentizität. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, [http://docupedia.de/zg/saupe\\_authentizitaet\\_v3\\_de\\_2015](http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015) (14.09.2017).
- [23] Heinz Wiers, Die politische Bedeutung der Wochenschau, in: Politische Studien (Monatshefte der Hochschule für Politische Wissenschaften München), 56 (1954), S. 33-38, hier S. 34.
- [24] Aktennotiz zur Besprechung zwischen Intendant Dr. Pleister (NDR) und Dr. Wiers (Deutsche Wochenschau) am 16. Mai 1953, Ordner Recherchen und Kritiken, FFHM.
- [25] Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität, S. 67.
- [26] Wiers, Die politische Bedeutung der Wochenschau, S. 35.
- [27] Das Kontextwissen der Zuschauer und ihre schemageleitete Wahrnehmung sind zu aktivieren; der Zuschauer setzt sein Weltwissen ein, vgl. Christian Huck, Authentizität im Dokumentarfilm, in: Weixler (Hrsg.), Authentisches Erzählen, S. 239-264, hier S. 250; vgl. David Bordwell, Narration in the Fiction Film, Madison 1985, S. 33.
- [28] Wiers, Die politische Bedeutung der Wochenschau, S. 35.
- [29] Wiers, Die politische Bedeutung der Wochenschau, S. 35.
- [30] Damit waren vermutlich schematische und standardisierte Berichte gemeint, die z.B. nur das Händeschütteln von Politikern zeigten.
- [31] Niederschrift über die Verwaltungsratssitzung der Neuen Deutschen Wochenschau G.m.b.H. am 22. September 1951, Akte BArch B 145/146.
- [32] Niederschrift über die Verwaltungsratssitzung der Neuen Deutschen Wochenschau G.m.b.H. am 22. September 1951, Akte BArch B 145/146.
- [33] Beispielsweise wurden in „Die Zeitlupe“ Nr. 747 vom 19.05.1964 Bilder aus russischen Paraden eingesetzt, um diese mit Jazz-Musik zu unterlegen, vgl. BArch Bestand Film, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586643> (10.09.2017).
- [34] Wulff, Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen, S. 143.
- [35] Vgl. Matías Martínez, Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust, in: ders. (Hrsg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-

[36] Vgl. Stamm, Zum Problem der „Authentizität“, S. 62.

[37] Die britisch-amerikanische Wochenschau „Welt im Film“ wurde 1952 eingestellt und die Nachfolgeproduktion „Welt im Bild“ bei der Neue Deutsche Wochenschau GmbH in Hamburg hergestellt, als sich nach den Briten auch die Amerikaner aus der Produktion zurückzogen. 1956 wurde sie zur „Ufa-Wochenschau“ – weiterhin in Hamburg produziert.

[38] Welt im Bild Nr. 118 vom 28.09.1954, BArch, Bestand Film,  
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/583181> (28.05.2017).  
Angaben der Formaldaten über die Herkunft des Filmmaterials.

[39] Der USA-Pavillon der Deutschen Industrie-Ausstellung stand unter dem Motto „Atom“, vgl. Christiane Fritsche, Schaufenster des „Wirtschaftswunders“ und Brückenschlag nach Osten: Westdeutsche Industriemessen und Messebeteiligungen im Kalten Krieg (1946-1973), München 2008, S. 113.

[40] NDW Nr. 9 vom 28.3.1950, BArch, Bestand Film,  
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/585905> (28.05.2017).

[41] Beim Stopp-Trick wird die Kamera-Aufnahme kurz angehalten, das Objekt vor der Kamera verändert oder bewegt und die Aufnahme fortgesetzt.

[42] Vgl. Sigrun Lehnert, Advertising and Self-reference in the German Newsreel in 1950s / 1960s, in: Ciara Chambers/Mats Jönsson/Roel Vande Winkel (Hrsg.), Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies, Basingstoke 2018 (i.E.).

[43] Der Augenzeuge Nr. B26/1959, Progress-Film, <http://www.progress-film.de/der-augenzeuge-1959-b-26.html> (23.10.2017).

[44] NDW Nr. 669 vom 23.11.1962, BArch, Bestand Film,  
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586565> (28.05.2017).

[45] Text von Geschäftsführer Manfred Purzer: Die Wochenschau als Zeitbild. Die Chronik des Tages vermittelt heute das Fernsehen, in: Film-Echo, Nr. 85, 25.10.1961.

[46] Kritik aus Film-Echo, Nr. 81, 11.10.1961, zu NDW 610 vom 3.10.1961 und UFA 271, Ordner NDW Echo, FFMH.

[47] Vgl. Wulff, Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen, S. 149.

[48] Vgl. Kurzbrief von Helmuth Ehrich, Kinos Eden in Lübeck, an den Schorcht Filmverleih (Verleih der NDW) vom 6.10.1951, Ordner Wochenschau-Beurteilungen, FFMH. Ehrich beschwert sich, dass die Gesamtdarstellung zu „chematisch“ [sic!] geworden sei.

[49] NDW Nr. 604 vom 25.08.1961, BArch, Bestand Film,  
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586500> (14.09.2017).

[50] NDW Nr. 583 vom 28.03.1961, BArch, Bestand Film,  
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586479> (14.09.2017). Horst Bandenburg Brief an NDW vom 1.4.1961, Ordner NDW Echo, Film- und Fernsehmuseum Hamburg (FFMH).

[51] Der Augenzeuge Nr. 23/1964, Progress-Film, <http://www.progress-film.de/der-augenzeuge-1964-23.html> (15.09.2017).

[52] Vgl. Stamm, Zum Problem der „Authentizität“, S. 67.

[53] In „Der Augenzeuge“ wechselten sich in den 1950er Jahren weibliche und männliche Stimmen ab. Unter den männlichen Stimmen fanden sich



ein sachlicher Sprecher mit scharfer Ansprache, ein Sprecher mit einem warmen herzlichen Ton und ein Komiker; bei den Frauenstimmen eine junge und begeisternde und eine sachliche kultivierte Stimme, vgl. Günter Jordan, DEFA-Wochenschau und Dokumentarfilm 1946-1949: Neuer Deutscher Film in der Nachkriegsgesellschaft zwischen Grundlegung und Wandel von Selbstverständnis, Funktion und Gestalt, Berlin 1990, S. 107.

[54] Abschrift des Briefs der Stadthallen-Lichtspiele in Bayreuth an Schorcht Filmverleih vom 19.12.1950, Ordner Wochenschau Beurteilungen, FFMH: Die NDW wird gerügt: „Besonders schlecht ist ein Sprecher der Sportreportagen mit heller Stimme, der sich [...] bald zu überschlagen droht. Das Publikum lacht über ihn.“ Brief von Dr. Siegel (Bavaria Filmverleih) an NDW vom 12.7.1958, Ordner NDW Kritiken, FFMH: Bemängelt wurde aber der Einsatz eines neuen Sprechers, der nicht die gewohnte „tenorale Höhe und Sonorität“ habe, die „für den Sprachstil einer Reportage erwünscht ist“.

[55] Vgl. Ernst Opgenoorth, Zur Quellenkritik von Dokumentarfilmen, in: Udo Arnold/Josef Schröder/Günther Walzik (Hrsg.), Aspekte der Geschichte: Festschrift für Peter Gerrit Thielen, Göttingen 1989, S. 291-304, hier S. 297-298.

[56] Dies ist an den Musiklisten zu jeder Ausgabe ersichtlich.

[57] Z.B. „Sterne in Brand“ von S. Franz, vgl. Musiklisten der NDW, BArch B 319 – Abgabeverzeichnis Teilbestand Fehrbelliner Platz.

[58] Vgl. Stamm, Zum Problem der „Authentizität“, S. 63.

[59] Der Augenzeuge Nr. 40/1962, Progress-Film, <http://www.progress-film.de/der-augenzeuge-1962-40.html> (16.09.2017).

[60] Vgl. Opgenoorth, Zur Quellenkritik von Dokumentarfilmen, hier S. 299.

[61] Bei Hickethier u.a. filmspezifische Mittel als Teil der Erzählstrategie, vgl. Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2012, S. 131-155.

[62] NDW Nr. 533 vom 15.4.1960, BArch, Bestand Film, <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586429> (15.09.2017).

[63] Vgl. Aufnahmebericht von Horst Grund, gedreht in Köln am 19.2.1950, BArch B 319 – Abgabeverzeichnis Teilbestand Fehrbelliner Platz.

[64] Sketche zur Verhütung von Unfällen am Arbeitsplatz („Clever und Schussel“-Stories) in NDW und „Ufa-Wochenschau“ sowie aus der „Stacheltier“-Produktion (eigene Produktionsgruppe der DEFA) in „Der Augenzeuge“.

[65] Vgl. Reportage: Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=309> (27.10.2017).

[66] Kameramann Erich Onasch hat die Aufnahmen gesammelt, vgl. Aufnahmebericht von Onasch, Riske vom Sommer/Herbst 1953, BArch B 319 – Abgabeverzeichnis Teilbestand Fehrbelliner Platz.

[67] Kamerabericht von Willy Vlasdeck, Tonmann: Berwig, vom 26./27.8.1962, aufgenommen in München und Traunreuth, BArch B 319 – Abgabeverzeichnis Teilbestand Fehrbelliner Platz.

[68] Kamerabericht von Horst Grund, Team Düsseldorf, vom 30.6.1964, aufgenommen in Köln, Hotel Exelsior. BArch B 319 – Abgabeverzeichnis Teilbestand Fehrbelliner Platz.

[69] Vgl. Huck, Authentizität im Dokumentarfilm, S. 263. Nach Huck sollte Authentizität im Dokumentarfilm „inszeniert“ werden, damit sie wahrgenommen wird.