

Sigrun Lehnert

Die Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau der 1950er/1960er Jahre

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2933>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lehnert, Sigrun: Die Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau der 1950er/1960er Jahre. In: *ffk Journal* (2018), Nr. 3, S. 50–65. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2933>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=46&path%5B%5D=49>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Sigrun Lehnert
Hamburg

Die Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau der 1950er/1960er Jahre

Abstract: Vor der Etablierung des Fernsehens prägte die Kino-Wochenschau das Image des geteilten Deutschlands. Informative und unterhaltende Berichte wurden genutzt, um Normen und Werte zu vermitteln. Die einzelnen Berichte einer Wochenschau-Ausgabe, auch ‚Stories‘ genannt, ergaben durch Bilder, Kommentar und Musik eine Erzählung – ebenso wie das Gesamtkonzept der Ausgabe. Der Beitrag soll die Vermittlungsstrategie der Kino-Wochenschau aufdecken. Neben der Narration besteht eine zweite Säule meiner Erkenntnis nach im Framing, für das – angelehnt an Robert Entman – verschiedene Elemente identifizierbar sind. Beide Verfahren lenkten die Aufmerksamkeit der Zuschauer und ermöglichten Assoziationen. Obwohl die Wochenschau im (medien-)historischen Kontext zu interpretieren ist, ist ihre Vermittlungsstrategie ein Modell, das auf heutige audiovisuelle Medien mit Aktualitätsanspruch übertragbar ist.

Sigrun Lehnert (Dr. phil.), wissenschaftliche Mitarbeiterin in Hamburg. Studium Medienmanagement (M.A.) in Hannover, Promotion im Fach Medienwissenschaft an der Universität Hamburg zu *Wochenschau und Tagesschau in den 1950er Jahren* (2013, UVK). Forschungsschwerpunkte: Audiovisuelle Vermittlung in Film und Fernsehen, Wochenschauen, dokumentarischer Film und Fernsehdokumentarismus, (digitale) Archivierung und Filmerbe.

Veröffentlicht durch AVINUS
Sierichstr. 154
22299 Hamburg
unter der Lizenz CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Web: www.ffk-journal.de
ISSN 2512-8086

1. Intro

Nichts kann in der Welt geschehen, an dem nicht jeder von uns teilhaben könnte. In allen Ländern der Erde, an jedem Tag, zu jeder Stunde richten sich die Kameras unserer Filmreporter auf die interessantesten Ereignisse der Zeit. [...] Wir wollen den Atem unserer Zeit bannen, wir wollen im Rhythmus und Tempo dieses Jahrhunderts die lebendige Geschichte unserer Tage im Bilde festhalten.¹

So spricht eine mitreißende Stimme in der ersten Ausgabe der *Neuen Deutschen Wochenschau* (NDW) im Februar 1950. Mit teuflisch-rasanter Musik unterlegt² werden Filmreporter in verschiedenen Situationen gezeigt – z. B. der stereotype ‚rasende Reporter‘ auf dem Dach eines fahrenden Autos. Die NDW vermittelt in dieser Titelmontage ihre Produktionsweise, ihre Motivation und Sicht auf traditionelle sowie zeitgemäße Themen und empfiehlt ihre besondere Ästhetik mit zahlreichen Bildüberblendungen (Abb. 1).

Diese Art der Gestaltung war jedoch nicht allein ein Charakteristikum der *Neuen Deutschen Wochenschau*. Während in Westdeutschland mehrere Wochenschau-Produktionen existierten, die untereinander in ihrer Gestaltung und ihren Themen konkurrierten,³ wurde seit August 1946 in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) bzw. ab 1949 DDR ausschließlich die staatlich gelenkte Wochenschau *Der Augenzeuge* gezeigt (hergestellt von der Deutsche Film AG, kurz DEFA).

Die ostdeutsche Wochenschau unterschied sich inhaltlich von den westdeutschen Wochenschauen aufgrund des wirtschaftlichen und politischen Systems und der Blockzugehörigkeit des jeweiligen deutschen Staates. Durch die gemeinsame Filmtradition und durch personelle Kontinuitäten von NS-Film und -Wochenschau zur Nachkriegswochenschau⁴ war jedoch der Umgang mit Kamera, Ton und Schnitt sehr ähnlich. Die etwa acht bis 15 Beiträge einer Ausgabe waren durch Bildauswahl, Kommentar, Musik und Montage geradezu komponiert und in ein Gesamtkonzept der rund zehnminütigen Ausgabe eingebunden. Übergänge durch den Sprechertext, durch Musik oder durch Bildanalogien sorgten teilweise für ein ‚Ineinanderfließen‘ der Inhalte aus verschiedensten Bereichen (Politik, Wirtschaft, Städteporträts, Mode, Tiere, Erfindungen, Katastrophen, Ausland und Sport).

¹ NDW Nr. 1/1950, Bundesarchiv (BArch) Bestand Film: <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/585897> (28.03.2017).

² *Teufelstanz* des österr. Komponisten Joseph Hellmesberger Jun. (1855-1907), vgl. Musikaufstellung von NDW Nr. 1, verm. Bundesarchiv Berlin (B 319 - Abgabeverzeichnis Teilbestand Fehrbelliner Platz).

³ Die Wochenschauen der ehemaligen Alliierten wurden nach 1949 fortgesetzt: *Welt im Film* (1952 als *Welt im Bild* und 1956 als *Ufa-Wochenschau* von der Deutschen Wochenschau GmbH hergestellt) und *Blick in die Welt*. Die *Fox tönende Wochenschau* kam 1950 als private Produktion auf den westdeutschen Markt zurück.

⁴ Kameramänner und Schnittmeister konnten nach dem Krieg weiterarbeiten, wie z. B. Horst Grund, Erich Stoll und Marcel Cleinow bei NDW; oder auch Erich Nitzschmann bei *Der Augenzeuge*.



Abb. 1: Titelmontage von NDW Nr. 1, 03.02.1950

Ende der 1950er Jahre erkannten die Verantwortlichen, wie notwendig es für die Wochenschau geworden war, sich von dem neuen Medium Fernsehen (besonders vom Format der Nachrichten) durch die ästhetische Gestaltung und Struktur abzuheben.⁵ Manfred Purzer, Chefredakteur⁶ bei der Deutschen Wochenschau GmbH, formulierte 1961: Eine „gute Wochenschau“ werde in den 1960er Jahren nicht mehr „zusammengestüekelt“ – „vorne ein größerer Bericht, in der Mitte kurzgehackerter Weltspiegel, hinten Sport“ –, sondern sie entstehe „nach einem dramaturgischen Konzept, wie nach einem Drehbuch [...]“. Die Wochenschau wolle „kein mechanisches Registrationsmittel“ mehr sein, sondern „zupacken, alarmieren, schockieren [...], provozieren, nachdenklich machen [...]“.⁷ Anhand überlieferter Produktionsunterlagen lässt sich teilweise erkennen, wie für einzelne Wochenschau-Sujets – auch Reportage, Bericht oder Story genannt – eine Art ‚Drehbuch‘ mit Vorschlägen für Szenen, Einstellungen, Texten entwickelt worden war.

⁵ Vgl. Kritik von Friedrich Luft „Das öde Beiprogramm“. *Film-Telegramm* Nr. 51–52 (15.12.1959).

⁶ Ab 1952 Redakteur; 1958 wurde er zum Chefredakteur und Geschäftsführer.

⁷ Purzer 1961: 1215.

2. Erzähltheorie und Wochenschau

Im Sprachgebrauch der Wochenschau-Produzenten werden *Sujet*, *Story*, *Reportage* oder *Bericht* synonym verwandt. Die Erzähltheorie unterscheidet hingegen diese Begriffe. Die Grundlagen zur Analyse einer filmischen Erzählung werden bereits Ende der 1920er Jahre gelegt, wie durch den englischen Erzähler E. M. Forster: Er betrachtet die ‚*story*‘ als eine chronologische Folge von Ereignissen, während der ‚*plot*‘ zusätzlich eine Kausalität wiedergibt.⁸ Die russischen Formalisten etablierten wiederum den Gegensatz von ‚*fabula*‘ und ‚*sjuzet*‘: Bei Boris Tomasevskij ist die *Fabula* die „Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausaltemporalen Verknüpfung“ und das *Sujet* die „Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen“.⁹ In diesem Sinne kann man auch bei der Wochenschau von einer Erzählung ausgehen, denn in einem einzelnen Wochenschau-Beitrag wurde oft eine Reihe von Einzelereignissen logisch zu einer Geschichte geformt. Die Reihenfolge der einzelnen Szenen in der vorfilmischen Realität konnte jedoch von der Reihenfolge im fertigen Wochenschaufilm abweichen.¹⁰

In den 1960er Jahren beschäftigte sich der Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov mit den Begriffen der Formalisten und bestimmte ‚*histoire*‘ als Begriff für eine Erzählung ohne Sprecherinstanz und ‚*discours*‘ für die Erzählung mit Sprecherinstanz. Auf der Ebene des ‚*discours*‘ gibt es nach Todorov einen Erzähler („*narrateur*“), der die Geschichte erzählt, und es gibt einen Leser, der sie aufnimmt. Nicht die Ereignisse sind entscheidend, sondern die Art und Weise, wie der Erzähler dafür gesorgt hat, dass der Rezipient sie kennenlernt.¹¹ Auch die Wochenschau sorgte bewusst dafür, dass die Zuschauer die *Stories* ‚richtig‘ und schnell verstehen konnten, u. a. durch den Kommentar (dessen Tenor sachlich bis wertend sein konnte), durch die Verwendung von Schlüsselbildern und Metaphern, sowie durch Kameraperspektiven und -einstellungen. Eine Strategie, die für eine kurzweilige, ansprechende Erzählung sorgte und Berichtszeit sparte, denn lange Erklärungen waren nicht notwendig. Politische Botschaften wurden in unterhaltenden *Stories* ‚verpackt‘.¹²

Der Zuschauer hat im Laufe seiner Sozialisation kognitive Schemata für bestimmte Abläufe entwickelt – und die Wochenschau bedient sie:¹³ Eine Wochenschau-*Story* hatte meist einen Anfang, eine Mitte mit Spannungsbogen sowie ein Ende und damit eine abgeschlossene Struktur.¹⁴ Dies wurde u. a. durch die Kameraeinstellungen

⁸ Vgl. Forster 1927: 27, 86.

⁹ Vgl. Tomasevskij 1925: 218, zit. nach Martinez/Scheffel 2012: 24–25.

¹⁰ Diese Praktik ist durch Aufnahmeberichte der Kameramänner nachweisbar: u. a. wurden einige Aufnahmen Tage nach dem Ereignis vorgenommen, scheinen im Film aber als unmittelbar mit dem gezeigten Geschehen verbunden.

¹¹ Vgl. Todorov 1966: 132, zit. nach Martinez/Scheffel 2012: 25.

¹² Vgl. Wiers 1954: 36. Der Geschäftsführer der Wochenschau bestätigt diese Praxis: Es sei der Wochenschau möglich, „echte Filmmeldungen, die der Information dienen, in den Unterhaltungsteil einzupacken und damit durch Verbreitung einer positiven Stimmung im Publikum mundgerecht zu machen“.

¹³ Z. B. ein Staatsbesuch mit Ankunft, Betreten des Gebäudes, Gruppenbild, Abfahrt.

¹⁴ Vgl. Martinez/Scheffel 2012: 27.

unterstützt: z. B. Totale vom Ereignisort am Beginn, wechselnde Einstellungen und Zwischenschnitte mit Close-ups (z. B. von einzelnen Gesichtern im Publikum) in der Mitte und eine Totale vom Ergebnis der Handlung als Klammer. Darüber hinaus konnte die Ereigniskette, die in der Erzählung der Wochenschau behandelt wurde, durch ein bestimmtes Erzähltempo oder Rückblenden umgestaltet werden.

Erzählen in der Wochenschau kann als strategisch, d. h. zielgerichtet und funktional, aufgefasst werden. Das erste Ziel ihres strategischen Erzählens war zunächst die *Aufmerksamkeitslenkung* der Zuschauer und die Erzeugung von *Spannung*, um dem Zuschauer ein kinogerechtes Format zu bieten. Als weitere Funktionen sind *Emotionalisierung* (u. a. suggeriertes ‚Miterleben‘ und Dabeisein), Darlegung von *Kausalität* und *Aktualität* sowie *Sinnproduktion* zu nennen. Ziele konnten auch die Herstellung von *Legitimation* und der Beweis von *Authentizität* sein. Beispielsweise werden Zeitungsüberschriften zum Nachweis der Legitimität der verbalen Behauptungen des Wochenschausprechers eingefügt. Gleichzeitig wurde damit verdeutlicht, dass es sich um eine aktuelle Begebenheit¹⁵ handelte. Zudem kam es vor, dass ein Kameramann bei der Arbeit gezeigt wurde (was wiederum darauf verweist, dass es zwei Kameramänner am Aufnahmeort gab). Der Zuschauer erhielt so einen authentischen Eindruck vom Prozess der Berichterstattung durch Wochenschau-Reporter. Auf der anderen Seite wurden semi-fiktionale Elemente eingesetzt, wie z. B. gespielte kabarettistische Szenen, und mit Filmtrick gearbeitet.¹⁶

Die Wochenschau-Inhalte mussten nicht nur authentisch sein, sondern der Zuschauer brauchte auch Hinweise zur räumlichen bzw. lokalen Orientierung. Er wurde durch Überleitungen von einem Punkt der Geschichte zum logisch nächsten geführt; das betraf sowohl die Ebene eines einzelnen Beitrags als auch eine ganze Ausgabe. Nach Bordwell versucht der Zuschauer stets, aus dem präsentierten Material („syuzhet“) eine geordnete Geschichte in Bezug auf Ort, Zeit und folgerichtiger Kausalität zu formen.¹⁷ Die Zuschauer sind auf ‚Cues‘ (Hinweisreize) angewiesen, um die Bedeutungen und den Sinn des Beitrags im Fluss des Films erschließen zu können.¹⁸ Die Basis für solche Cues bilden lebensweltliche Erfahrungen, Informationen aus anderen Medien und die eigene Filmerfahrung (damals auch Wochenschau-Erfahrung),¹⁹ um Andeutungen zu verstehen und genau solche Schlussfolgerungen zu ziehen, die die Wochenschau-Redaktion mit der Erzählung intendiert hatte. Denn die Erzählungen der Wochenschau unterstützten Standpunkte und Meinungen, z. B. in positiv- und negativ-Polarisierungen von Osten vs. Westen im Kalten Krieg. Die Berichterstattung kann somit kaum als objektiv bezeichnet werden. Argumente wurden hinzugefügt oder Äußerungen der Interviewpartner gelenkt.

¹⁵ Die Aktualität war allein schon wegen der wöchentlichen Erscheinungsweise eingeschränkt; zudem wurde die Wochenschau nach der Spielzeit in einem Staffelsystem unter den Kinos weitergereicht.

¹⁶ Vgl. Lehnert 2017.

¹⁷ Vgl. Bordwell 1985: 39, zit. nach Huck 2012: 258.

¹⁸ Vgl. Thompson 1995: 30.

¹⁹ Vgl. Huck 2012: 250.

Zudem enthielten die Wochenschau-Narrative wertende bzw. moralische Positionierungen, die durch den Kommentar implizit vermittelt wurden. Solche Wertungen machen Erzählungen generell zu einem wirksamen Mittel der Überzeugung: Gegen eine Geschichte, in der keine explizite Stellungnahme oder Deutung erfolgt, kann nach Nünning nicht rational argumentiert werden.²⁰

3. Vermittlungsstrategie aus Erzählen und Framing

Das Besondere der Wochenschau besteht in der Zusammenstellung und der Reihenfolge einzelner Beiträge in einer Ausgabe von 300 m Filmlänge. Auf Grund der Struktur einer Wochenschau-Ausgabe wurden Beiträge ‚gerahmt‘, d. h. durch die Reihenfolge der Beiträge konnten thematische Assoziationen initiiert werden. Zudem sind ‚Rahmungen‘ oder ‚Frames‘²¹ innerhalb der einzelnen Beiträge festzustellen. Unter Frames werden nach Matthes ‚Sinnhorizonte‘, verstanden, wobei gewisse Informationen und Positionen hervorgehoben und andere ausgeblendet werden. Damit haften Frames sowohl dem kognitiven System des Menschen wie auch kommunizierten Inhalten an. Die strategischen Kommunikatoren (wie Redakteure), die Medieninhalte und die Rezipienten verfügen jedoch über unterschiedliche Frames (in der Vermittlung bzw. Wahrnehmung). Die Herausforderung für die Medien besteht somit darin, Frames als strategisch gefärbte Perspektiven auf kulturelle, gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Themen zu nutzen, die nachvollziehbar gewisse Informationen in den Vordergrund rücken und andere außen vor lassen.²² In seiner Forschung hat Robert Entman wiederkehrende Frame-Elemente beschrieben, die sich auch in den Wochenschau-Berichten identifizieren lassen: Es werden (1) Probleme, Anliegen oder Themen definiert, (2) Ursachen dargelegt, (3) Lösungen präsentiert und/oder zu Handlungen aufgefordert sowie (4) moralische Bewertungen abgeben.²³ Nicht immer sind jedoch alle Frame-Elemente in einem Wochenschaubeurtrag festzustellen – insofern kann auch die Abwesenheit eines Elementes etwas über die Vermittlungsintention aussagen. Von einem planvollen Einsatz von filmischen Mitteln ist jedoch stets auszugehen.

Die Vermittlungsstrategie der Wochenschau setzt sich meiner Erkenntnis nach aus der Anwendung von Erzählstrategien innerhalb von Frames zusammen. Beides – Erzählen und Framing – wird durch den geplanten Einsatz von filmischen Elementen verwirklicht. Die Filmelemente liefern die Cues, die der Zuschauer braucht, um zu erkennen, wie der Film funktioniert.²⁴

²⁰ Vgl. Nünning 2012: 93. Reaktionen konnten nur in Zuschauerbriefen erfolgen.

²¹ In den verschiedenen wissenschaftlichen Fachrichtungen werden Rahmen und Frames oft synonym behandelt, teilweise wird ihnen eine unterschiedliche Bedeutung zugewiesen, vgl. Potthoff 2012: 29.

²² Vgl. Matthes 2014: 10–11.

²³ Vgl. Entman 1993: 52.

²⁴ Vgl. Thompson 1995: 30.

4. Erzählstrategien in West und Ost

Knut Hickethier versteht unter Erzählstrategien zum einen die Lenkung des Zuschauerblicks durch Perspektiven der Kamera (z. B. durch die subjektive Kamera) und zum anderen die Gestaltung von Zeit (u. a. Zeitraffung, Zeitdehnung, Arbeit mit Rückblenden).²⁵ Für eine filmische Erzählstrategie sind zudem Schnitt und Montage zentrale Gestaltungsinstrumente. Das Erzählen durch Montage ging entscheidend von den russischen Formalisten, wie Wsewolod Pudowkin, und Entwicklungen am Ende der 1920er Jahre aus. Seither gilt für den fiktionalen wie für den non-fiktionalen Film, dass durch die Montage Inhalte hinsichtlich Handlung, Ereignis, Raum und Zeit selektiert und in eine spezielle Abfolge gebracht werden.²⁶ Besonders in der ostdeutschen Wochenschau ist zu beobachten, wie die Darstellung industrieller Herstellungs- und Produktionsvorgänge in ein prozesshaftes „Handlungsschema“²⁷ eingebunden sind. Mit der schrittweisen Erklärung eines Herstellungsprozesses wird der Zuschauer als Endverbraucher oder als Beteiligter gezielt angesprochen. In *Der Augenzeuge* Nr. 44/1953 wird unter dem Titel *VEB Zuckerwerk Artern erhöht die Produktion* gezeigt, wie auf einem Feld mit freiwilligen landwirtschaftlichen Helfern – laut Kommentar handelt es sich um Lehrlinge der Kyffhäuser Hütte (Maschinenbau) – Zuckerrüben geerntet werden. Nach der Totale auf das Feld mit den Arbeitern sind die geernteten Rüben auf einem Traktoranhänger in Großaufnahme zu sehen. Es folgen die Totalen von Fertigungsanlagen und einer Anlage mit Rübenschnitzeln, sowie einer Fabrikhalle. Der Kommentar erklärt, der Volkseigene Betrieb (VEB) habe die ‚Verpflichtung‘ übernommen, so viel mehr Zucker zu produzieren, dass der Verbrauch pro Kopf der DDR-Bevölkerung um fünf Kilogramm erhöht würde. Anschließend geht es im Herstellungsprozess weiter: Ein Arbeiter, der den Sud mit einem Spatel prüft, wird namentlich genannt. Der Sprecher beschreibt die weiteren Arbeitsschritte, z. B. Kristallisieren und Bleichen. Der Beitrag endet mit einer Aufnahme der Abfüllung in Säcke mit einem Schnitt auf Arbeiterinnen in der Abfüllstation. Der abschließende Kommentar stellt dem Zuschauer in Aussicht, dass der Zucker nun „den Weg in Geschäfte, Kochtöpfe und Tassen antritt“.²⁸ Somit wird ein Sinn für das ‚sozialistische Leben‘ geschaffen: Indem sich auch fachfremde Arbeiter selbstlos als Helfer einsetzen und Produktionsbetriebe sich Selbstverpflichtungen auferlegen, kann die Versorgung der Bevölkerung verbessert und die Rationierung von Zucker²⁹ aufgehoben werden. Den Zuschauern wird authentisch dargelegt, wie gemeinschaftlich ein für jeden bedeutendes Gut hergestellt wird.

²⁵ Vgl. Hickethier 2012: 128–141.

²⁶ Vgl. Brüssel 2014: 57.

²⁷ Vgl. Martinez/Scheffel 2012: 27–28.

²⁸ *Der Augenzeuge* Nr. 44/1953, Progress-Film: <http://www.progress-film.de/der-augenzeuge-1953-44.html> (30.03.2017).

²⁹ Am 11. Juni 1953 erklärte die SED-Spitze, dass die Preiserhöhungen für zuckerhaltige Waren zurückgenommen werden sollten, vgl. Steiner 2007: 79.

Ein westdeutsches Beispiel für *prozesshafte Darstellungen* als Erzählstrategie ist in der *Neuen Deutschen Wochenschau* Nr. 376 vom 12. April 1957 zu sehen: Der Aufmacher der Ausgabe präsentiert die Energieerzeugung für die aufstrebende Industrie und trägt den Titel: *Unternehmen Geesthacht*.³⁰ Luftaufnahmen vom riesigen Baugelände und eine weite Einstellung auf die Gerüste auf der Baustelle geben einen Überblick über das Geschehen. Der Sprecher erwähnt den Kostenpunkt von 60 Millionen DM und die große Bedeutung des Pumpspeicherwerks für die Hamburger Elektrizitätswerke. Rotierende Anlagen für die Erdarbeiten werden groß aufgenommen, der Abraum wird auf Transportbändern bewegt. Ein Lastwagen fährt in einer schrägen Perspektive durch das Bild. Dahinter sind die Krater der Baustelle zu erkennen. Für die Aufnahme der Asphaltierungsarbeiten filmte der Kameramann die Füße der Arbeiter. Daraufhin folgt nochmals eine Totale des Baugebietes, um die Dimension des Bauvorhabens zu verdeutlichen. Während große Rohre ins Bild kommen, erläutert der Sprecher die Funktionsweise: Wasser wird bald durch die Rohre und Turbinen gepumpt werden, um elektrische Energie zu erzeugen. Arbeiter, die aufrecht in Rohrsegmenten stehen, und in Untersicht aufgenommene Lastwagen, die auf die Kamera zufahren, sowie ein Kran in Aktion vermitteln die Atmosphäre eines Industriefilms. Die Musik klingt antreibend und optimistisch und trägt den Titel *Tagebau*.³¹ Hier wird deutlich, wie die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt und die Spannung aufrechterhalten wird, obwohl es sich um ein wenig attraktives Industrie-Thema handelt. Durch die imposanten Bilder, die Arbeit mit Zwischenschnitten und interessanten Perspektiven entsteht eine hohe Authentizität. War die Wochenschau in diesen Sujets außergewöhnlich ausführlich, verstanden es die Cutter die Zeit bei anderen Themen zu raffen.

Das *Zeitraffer-Erzählen* ist mit dem Konzept der schrittweisen Prozessdarstellung verknüpft. In *Der Augenzeuge* Nr. 11/1954 beschäftigt sich der erste Bericht mit der Beauftragung und Herstellung eines Denkmals für den verstorbenen sowjetischen Regierungschef Josef Stalin. Unterlegt mit schwermütiger Musik (ein ernst klingender Marsch) kann der Zuschauer durch Rückblenden die Herstellung des Denkmals miterleben. Der Bericht beginnt mit einem Portrait Stalins an der Wand, das mit einem Trauerflor versehen ist. Dann schwenkt die Kamera auf eine Gruppe Männer an einem Tisch herunter und versetzt den Zuschauer in eine Beobachterposition. Der Sprecher erklärt, dass beim Tod Stalins vor einem Jahr³² Arbeiter des VEB Stahl- und Walzwerk Riesa mit einer Geldsammlung begonnen hätten, um in der Stadt ein Denkmal zu errichten. Sie gaben dem Dresdener Bildhauer Dr. Johannes Friedrich Rogge den Auftrag,³³ der nun in der offenbar nachgestellten Szene mit am Tisch sitzt. Die Anwesenden schütteln sich die Hände. Auf diese Weise wohnt der Zuschauer nachträglich der Auftragsvergabe bei. In der nächsten Einstellung ist der Bildhauer in seinem Atelier mit dem Modell des beauftragten Denkmals zu sehen. Er bekommt

³⁰ Vgl. NDW Nr. 376/1957, BArch, Bestand Film: <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586272> (30.03.2017).

³¹ Komponist Gerhard Trede, vgl. Musikaufstellung zu NDW Nr. 376, verm. BArch Berlin.

³² Josef Stalin starb am 5. März 1953.

³³ Vgl. Beschreibung von *Der Augenzeuge* Nr. 11/1954, Progress-Film <http://www.progress-film.de/der-augenzeuge-1954-11>. (30.03.2017).

Besuch von den Arbeitern, die in einem Raum die Statue bewundern (Abb. 2). Der Kommentar erläutert, dass die Arbeiter über Monate hinweg miterleben konnten, wie das Werk wuchs.



Abb. 2: Nachgestellter Besuch im Atelier, *Der Augenzeuge* Nr. 11, 19.03.1954

Mit einem Schnitt zur Enthüllung des Denkmals am Jahrestag des Todes auf den Alexander-Puschkin-Platz in Riesa erfolgt ein weiterer Zeitsprung. Gleichzeitig mit dem Schlussakkord der Musik zeigt das letzte Bild des Beitrags das Stalin-Denkmal in der Totale.³⁴ Die Szene wirkt trotz der Auslassungen (Ellipsen) und den gestellten Szenen authentisch, da sie folgerichtig für den Zuschauer aufbereitet wurde.

Ein weiteres, besonders wichtiges Instrument der Erzählung, das sowohl in faktualen als auch fiktionalen Berichten funktioniert, ist die Erzeugung von Empathie für einen Protagonisten.³⁵ Dazu arbeitete *Der Augenzeuge* – im Gegensatz zur westdeutschen Wochenschau – stark mit *Personalisierungen*.³⁶ Auswirkungen von gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen wurden am Beispiel einer Person, einer Familie oder eines Arbeitskollektivs gezeigt, die Personen dabei mit Namen genannt und damit ein Identifikationsangebot erstellt. Ein Beispiel für diese Personalisierung ist in *Der Augenzeuge* Nr. 28/1952 zu sehen. Unter dem Titel

³⁴ *Der Augenzeuge* Nr. 11/1954, Progress-Film: <http://www.progress-film.de/der-augezeuge-1954-11> (30.03.2017).

³⁵ Vgl. Nünning 2012: 99.

³⁶ Bei Hickethier 2012: 130 besteht die Erzählstrategie u. a. darin, dass die Kamera eine identifikatorische Nähe schafft.

*Arbeiter- und Bauernfakultät Jena*³⁷ erläutert der Kommentar, dass sich dort Studenten auf ihre „friedlichen Aufgaben“ vorbereiteten. Eine der Studentinnen wird vorgestellt: Giesela Kerzel, die an einer Tafel mit Kreide schreibt. Der Sprecher erwähnt, dass sie das Kind eines Glasbläfers sei und allen, ungeachtet der Herkunft, „die Tore zur Wissenschaft“ offen stehen. Es folgt der Schnitt in einen Hörsaal, aus Sicht der Studenten auf den vortragenden Professor in der Totale. Die Zuschauer erhalten so das Gefühl, inmitten der Lernenden zu sein. Der Kommentar richtet seinen Appell besonders an weibliche Studenten: „Kommt und studiert“ und fügt an, jeder habe „eine Aufgabe beim Aufbau“. Die Studentin vom Beginn des Berichts, Giesela Kerzel, befindet sich nun mit anderen Studenten in einem Aufenthaltsraum und geht im Schlussbild auf die Kamera zu. Das Beispiel von Giesela Kerzel wird somit bis zum Ende beibehalten und dient der Story als *Klammer*.³⁸ Die Person der Studentin wirkt sympathisch und dient als Prototyp einer jungen Frau, die – obwohl sie aus dem Arbeitermilieu stammt – im Sozialismus alle Bildungsmöglichkeiten erhält, um für den Aufbau und für die Gesellschaft nützlich zu sein. Mit dem Hinweis auf die „friedlichen Aufgaben“, die vor den Studenten liegen, wird zudem ein moralisches Ideal vermittelt.

Eine ebenfalls herausragende emotionalisierende Bedeutung konnte die Verwendung von *Schlüsselbildern* haben. Damit sind solche Bilder gemeint, die mehrfach in unterschiedlichen Berichten eingesetzt wurden und so einen Symbolwert erhielten. Beispielsweise ein abgeschnittener und überwachsender Schienenstrang mit Stacheldraht, der als Bildmetapher für die deutsche Teilung steht (vgl. Abb. 3).³⁹ Sie waren geeignet, sich in die Erinnerung ‚einzuschleifen‘ und Gefühle der Trennung hervorzurufen.

³⁷ In die Arbeiter- und Bauern-Fakultäten (ABF) bestanden ab 1949 bis 1966 und nahmen vor allem Kinder aus den werktätigen Schichten auf, die in einem dreijährigen Kurs die Hochschulreife erwarben, vgl. Wolle 2015: 169–171.

³⁸ *Der Augenzeuge* Nr. 28/1952, Progress-Film: <http://www.progress-film.de/der-augenzeuge-1952-28.html> (30.03.2017).

³⁹ NDW Nr. 604/1961, BAArch, Bestand Film: <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586500> (30.03.2017).



Abb. 3: Gekappter Schienenstrang als Bildmetapher in NDW Nr. 604, 25.08.1961

In der Wochenschau wurde je nach Beitragsart unterschiedlich erzählt. Die Beitragsart legt auch fest, was sagbar ist und was nicht. Damals, wie heute, gilt: Um eine Geschichte attraktiv, zugänglich und unterhaltsam zu präsentieren, ist an individuelle Erfahrungen anzuknüpfen.⁴⁰ Dies wurde auch in der Wochenschau mit *szenischer Darstellung* und *Stereotypen* erreicht. Stereotype sind für faktuale sowie für fiktionale Darstellungen einsetzbar und beinahe universell zu verwenden. Sie haben nach Matthias Junge eine sozial-regulative Funktion und einen appellativen Charakter.⁴¹ Der Zuschauer wird zum Beobachter und wird implizit zur (moralischen) Bewertung der Spielszene aufgerufen. In diesem Zusammenhang sind die ‚Unfallstories‘ in der westdeutschen Wochenschau zu nennen. Zwei Kabarettisten verkörpern darin die (Stereo-)typen ‚Clever‘ und ‚Schussel‘. Das Handlungsschema bestand darin, dass ‚Schussel‘ falsch zu handeln droht, – ‚Clever‘ zu korrigieren versucht, ‚Schussel‘ nicht darauf hört und dabei aber stets Glück im Unglück hat. Kabarettstücke sind ebenfalls in der ostdeutschen Wochenschau *Der Augenzeuge* zu finden (*Stacheltier*⁴²-Produktionen). Dabei ging es aber meist um ökonomische Probleme, wie z. B. Verhalten als ‚Stromsünder‘.

⁴⁰ Vgl. Korte 2015: 183.

⁴¹ Vgl. Junge 2010: 8.

⁴² Spezielle Produktionsgruppe der DEFA, die satirische Kurzfilme herstellte (1953–1964).

5. Framing in West und Ost

Im direkten Vergleich von westdeutscher und ostdeutscher Wochenschau zu ein und demselben Anlass – Arbeitsstreiks in Westdeutschland – wird durch die Analyse von Frame-Elementen die unterschiedliche Vermittlung deutlich (Tab. 1). In diesem seltenen Fall berichteten *Neue Deutsche Wochenschau* und *Der Augenzeuge* zur gleichen Zeit, unter demselben Herausgabedatum.⁴³

NDW Nr. 292 vom 2.9.1955 Titel: Hamburg: Wilder Streik der Werftarbeiter (Länge: 20 m), 2. Position	<i>Der Augenzeuge</i> Nr. 35 vom 2.9.1955 Titel: Streik in Westdeutschland: Niedersachsen, Kassel, Hamburg (Länge: 27 m) – 1. Position, Aufmacher
Problem	
Unnötiger Arbeitsstreik in Hamburg durch radikale Gruppe	Arbeitsstreiks in drei westdeutschen Städten als Folge des Kapitalismus
Ursache	
Der Sprecher hebt hervor, dass der Streik von einer „radikalen Gruppe“ angestiftet worden sei. Werftarbeiter werden in nah gezeigt, die diskutieren. Die Kamera zeigt eine Reihe von Arbeitern, die auf die Kamera zukommen.	Sprecher: „Streik in Westdeutschland. Niedersachsen. Hier hatten Bauarbeiter die Arbeit niedergelegt, weil ständige Preissteigerungen und verschärfte Ausbeutung der Unternehmer die Lebensbedingungen immer mehr verschlechtern.“ Sprecher: „Kassel. Auch hier konnten die rechten Gewerkschaftsführer den Ausstand der Henschel-Arbeiter nicht verhindern.“ Bilder in der Totale von Menschenmassen. Sprecher bei Hamburger Streik: „Teuerung und Verschuldung zwangen die Werftarbeiter zum Kampf gegen die Profitsucht der Unternehmer. Die Konzernherren antworteten mit Massenentlassungen und Verhaftungen.“
Lösung	
Sprecher: „Nach 6 Tagen brach der Streik zusammen. Der Arbeitsfriede ist überall im Hamburger Hafen wiederhergestellt“. Werft mit Arbeitern in den Gerüsten wird gezeigt.	Sprecher: „Die Massenbewegung der westdeutschen Arbeiterklasse zerriss den Schleier um das Wirtschaftswunder und vom sogenannten friedlichen Betriebsklima.“ Aufsicht auf Massen am Hamburger Hafen.

⁴³ NDW Nr. 292/1955, BArch Bestand Film; *Der Augenzeuge* Nr. 35/1955, Progress-Film.

	Sprecher: „In Hamburg – in der Stadt Ernst Thälmanns. Tausende streikende Werftarbeiter versammelten sich am Elbtunnel, um ihre gerechten Forderungen durchzusetzen.“
Aktuelle Handlung	Handlungsaufforderung
Es kam zur „vorübergehenden“ Entlassungen von 11.000 Werftarbeitern. In einer Halle auf St. Pauli werden in einer Reihe die letzte Lohnauszahlung und Übergabe der Papiere gezeigt. Gruppe von jungen Arbeitern in groß, ein Zettel mit Schrift „Kündigung“ und darunter „Howaldt-Werft“ wird in die Kamera gezeigt.	Großaufnahme eines Plakats mit dem Inhalt: „Aus der Geschichte die Lehre ziehen: Wir Arbeiter müssen jetzt handeln. Für höhere Löhne gegen Preissteigerungen, für demokratische Rechte, gegen KPD-Verbot. Für kollektive Sicherheit, Frieden und Einheit gegen den Militarismus und die Pariser Verträge.“
Bewertung	
Sprecher: „Zu einem wilden, ungesetzlichen Streik, der die Ordnungskräfte der Gewerkschaften verletzte, kam es auf zwei Hamburger Werften“. Der Hintergrund wird nur so weit erklärt, dass der Streik ein „Vorgriff auf bereits angesetzte Lohnverhandlungen war“. Damit wird suggeriert, dass er nicht notwendig war.	Der Sprecher führt ständige Preissteigerungen und verschärfte Ausbeutung an, die die Lebensbedingungen in Westdeutschland immer mehr verschlechterten. Die Gewerkschaftsführer werden als politisch rechts eingeordnet und die Forderungen der Arbeiter als völlig berechtigt herausgehoben. Zum Schluss wird eine oft genutzte Formel gebracht: „[...] die Macht der einheitlich handelnden Arbeiterklasse ist stärker als der Ausbeuterstaat.“
Film-Elemente als Cues	
Zunächst werden Bilder von Werften, einem Schiffsbug, an dem nicht gearbeitet wird, gezeigt. Als der Sprecher sagt: „zwei Hamburger Werften“ (die bestreikt werden) wird in Totale das Schild „Deutsche Werft“ über dem Werftgelände gezeigt. Der Kameramann filmt offenbar von einem Schiff, das an den Werftanlagen vorüberfährt. Gezeigt werden junge Männer in halbnah und dann eine Großaufnahme von einem Kündigungszettel sowie Totalen (der Zuschauer wird auf Abstand gehalten), Arbeiter sind als Masse gezeigt. Die Musik ist antreibende ‚Maschinenmusik‘.	Zu den Streiks werden jeweils Zeitungsschlagzeilen als Authentizitätsbeweis gezeigt. Der Beitrag beginnt mit Zeitungsschlagzeilen von <i>Die Wahrheit</i> (herausgegeben von der SED-Zeitung <i>Volksstimme</i>). Die Schlagzeile lautet: „Vor Streikbeginn der Bauarbeiter im Land Niedersachsen“. Danach folgt die Schlagzeile der <i>Kasseler Post</i> : „Über 8000 Henschel-Arbeiter streiken“. Die Handlungsaufforderung wird durch ein Plakat demonstriert. Die musikalische Untermauerung ist dramatisches dunkles Orchester.

Tab. 1: Framing in Sujets zum Thema Streik aus NDW Nr. 292 und *Der Augenzeuge* Nr. 35 vom 02.09.1955 (eigene Darstellung)

Interessant ist, dass die *Neue Deutsche Wochenschau* die Bewertung an den Anfang des Films stellt, während im Bericht von *Der Augenzeuge* die moralischen Bewertungen an mehreren Stellen einfließen und am Ende des Berichts nochmals deutlich als Appell geäußert werden. *Der Augenzeuge* suggeriert durch die gezeigten Massenaufläufe und den Informationen aus drei westdeutschen Städten, dass in der Bundesrepublik Arbeiter generell ausgebeutet würden; es wird nicht nur Zeit gerafft, sondern Orte werden generalisiert. Emotionalisiert wird durch den Kommentar, die Musik und Großaufnahmen.

Bei der NDW geben die Aufnahmeberichte des Kameramanns Wilhelm Luppas Aufschluss über einen Widerspruch zwischen der Realität und gefilmter Wirklichkeit. In welchen zwei Werften gestreikt wurde, wird nicht genannt, der Kommentar betont aber, dass in den anderen die Arbeit weiterging. Während im Film der Eindruck entsteht, als würde bei der Deutschen Werft gestreikt, stellt der Kameramann in seinem Bericht klar, dass bei der staatseigenen ‚Vorzeigewerft‘ Howaldt⁴⁴ die Arbeit niedergelegt worden war. Im Aufnahmebericht vermerkt er die gedrehten Einstellungen mit: „Belegschaft der Howaldtswerke“ (in Klammern gesetzt und unterstrichen), „Aufnahme Total und Halbtal von der arbeitenden“ (letztes Wort doppelt unterstrichen) „Deutschen Werft“ (unterstrichen).⁴⁵

Die Kameramänner in West und Ost bedachten den Zuschauerblick bei den Aufnahmen, die mit Schnitt und Montage nochmals bearbeitet wurden, um zur Lenkung von Schlussfolgerungen beizutragen.

6. Zusammenfassung

Die Beispiele zeigen: Das Erzählen in der hybriden medialen Form oder im Format der ‚Wochenschau‘ erfolgt strategisch und zielgerichtet, faktual und fiktional. Es vollzieht sich nicht nur in der Filmgestaltung, sondern auf mehreren Ebenen einer Wochenschau-Ausgabe – Ebenen, die sich vom Groben ins Feine spinnen und dabei selbst miteinander verwoben sind. Auf der Beitragsebene sind kausaltemporale Stories mit Rückblenden als Teil der Erzählstrategie möglich, durch Montagen entstehen Geschichten wie im Zeitraffer, es kann sachlich berichtet oder/und inszeniert werden. Einzelne Filmelemente, die zum Erzählen beitragen und dies gestalten, sind Bild, Musik, Geräusch, O-Ton und Kommentar. Dabei wirken Zwischenschnitte mit Close-ups, Stereotype und Schlüsselbilder sowie akustische Zeichen, die durch die Medien- und Alltagserfahrung der Rezipienten mit Sinn aufgeladen sind. Protagonisten werden durch persönliche Nennung und durch Charakterisierung oder durch Porträtieren hervorgehoben. Strategisches Erzählen ermöglicht eine prozesshafte Darstellung, Organisation von Zeit und schafft Identifikationsangebote. Die

⁴⁴ Von Leistungen dieser Werft wird auffällig häufig in der NDW berichtet.

⁴⁵ Aufnahmebericht von Wilhelm Luppas vom 26.08.1955, Sujet verwendet in NDW Nr. 292, verm. Bundesarchiv Berlin.

Erzählstrategien wirkten wiederum mit den Frames und ermöglichten die Darstellung von Problem, Ursache und Lösung, leiteten zu Handlungen und moralischer Bewertung an.

Narrative Formen sind nicht nur grundlegend für Prozesse individueller Weltaneignung und sozialer Integration: Ihnen kommt auch zentrale Bedeutung für die Ausprägung der Identität von Einzelnen und von gesellschaftlichen Gemeinschaften zu.⁴⁶ Um ihre Rezipienten zu erreichen, arbeiten auch heutige Medien mit strategischem Storytelling und erstellen Frames,⁴⁷ um die Interpretation ihrer Stories zu lenken (die wiederum historisch bedeutsam werden können). Die Wochenschauen sind und waren jedoch kein Geschichtsbuch, sondern können nur Ausschnitte wiedergeben. Zu dem Zeitpunkt, als eine bestimmte Wochenschau-Ausgabe in den Kinos lief, war es kaum möglich, die historische Bedeutung eines Ereignisses abzuschätzen. Die Wochenschau kann aber als Archiv betrachtet werden. Dabei setzt sie ihr eigenes Material wiederholt in Rückblenden ein, um fortwährend Geschichte(n) zu vermitteln.

Literaturverzeichnis

- Bergem, Wolfgang (2014): „Narrative Formen in Geschichtspolitik und Erinnerungskultur“. In: Hofmann, W. et al. (Hrsg.): *Narrative Formen der Politik*. Wiesbaden: Springer, S. 31–47.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Brössel, Stephan (2014): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Entman, Robert M. (1993): „Framing. Toward Clarification of a Fractured Paradigm“. In: *Journal of Communication* 43.4, S. 51–58.
- Forster, E. M. [1927] (1956): *Aspects of the Novel*. Boston: Mariner Books.
- Hickethier, Knut (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler.
- Huck, Christian (2012): „Authentizität im Dokumentarfilm“. In: Weixler, Antonius (Hrsg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 239–264.
- Junge, Matthias (2010): „Einleitung“. In: Junge, Matthias (Hrsg.): *Metaphern in Wissenskulturen*. Wiesbaden: VS, S. 7–14.
- Korte, Barbara (2015): „Geschichte im Fernsehen zwischen Faktualität und Fiktionalität“. In: Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hrsg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon Verlag, S. 181–198.
- Lehnert, Sigrun (2017): „Die Gegenwart ‚echt und lebenswahr‘ gestalten: Darstellung modernen Lebens in der Kino-Wochenschau (1950–1965) und die Herstellung filmischer Authentizität“. In: *Visual History*, <https://www.visual-history.de/2017/12/28/die-gegenwart-echt-und-lebenswahr-gestalten/> (28.12.2017).

⁴⁶ Vgl. Bergem 2014: 32–33.

⁴⁷ Vgl. Matthes 2014.

- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2012): *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. Aufl., München: H. C. Beck.
- Matthes, Jörg (2014): *Framing*. Baden-Baden: Nomos.
- Nünning, Vera (2012): „Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie“. Auszug aus dem Jahresbericht, Marsilius-Kolleg 2011/2012' (Artikel). *Marsilius Kolleg Universität Heidelberg*. http://www.marsilius-kolleg.uni-heidelberg.de/md/einrichtungen/mk/publikationen/mk_jb_05_narrativitaet_als_interdisziplinaere_schl_uesselkategorie.pdf. (30.03.2017).
- Potthoff, Matthias (2012): *Medienframes und ihre Entstehung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Purzer, Manfred (1961): „Die Wochenschau als Zeitbild. Die Chronik des Tages vermittelt heute das Fernsehen“. In: *Film-Echo* 15.85, S. 1215–1216.
- Steiner, André (2007): *Von Plan zu Plan. Eine Wirtschaftsgeschichte der DDR*. Bonn: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Thompson, Kristin (1995): „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. In: *montage AV* 4.1, S. 23–62.
- Todorov, Tzvetan (1966): „Les categories du recit littéraire“. In: *Communications* 8, S. 125–151.
- Tomasevskij, Boris [1925] (1985): *Theorie der Literatur*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Wiers, Heinz (1954): „Die politische Bedeutung der Wochenschau“. In: *Politische Studien* (Monatshefte der Hochschule für Politische Wissenschaften München) 56.5, S. 33–38.

Medienverzeichnis

65

- Der Augenzeuge* Nr. 28. DDR 27.06.1952.
- Der Augenzeuge* Nr. 44. DDR 30.10.1953.
- Der Augenzeuge* Nr. 11. DDR 19.03.1954.
- Der Augenzeuge* Nr. 35. DDR 02.09.1955.
- Neue Deutsche Wochenschau (NDW)* Nr. 1. BRD 30.01.1950.
- Neue Deutsche Wochenschau (NDW)* Nr. 292. BRD 02.09.1955.
- Neue Deutsche Wochenschau (NDW)* Nr. 376. BRD 12.04.1957.
- Neue Deutsche Wochenschau (NDW)* Nr. 604. BRD 25.08.1961.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Titelmontage von NDW 1, 03.02.1950 (Screenshot).
- Abb. 2: Nachgestellter Besuch im Atelier, AZ 11, 19.03.1954 (Screenshot).
- Abb. 3: Gekappter Schienenstrang als Bildmetapher in NDW 604, 25.08.1961 (Screenshot).