



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Geschlechterinszenierungen in der
Austria Wochenschau 1955-1967

Eine semiotische Filmanalyse im Kontext identitätsstiftender
Berichterstattung

Verfasserin

Julia Hold, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 089

Studienrichtung lt. Studienblatt: Zeitgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder

1	Einleitung	1
2	Geschlechtergeschichte	3
2.1	Geschlecht als Kategorie	4
2.2	Männlichkeitsgeschichte	7
2.3	Geschlecht und Nation	11
3	Die Wochenschau als Kino-Erlebnis	14
3.1	Kino in der (Nachkriegs-)Gesellschaft: Blütezeit bis Kinosterben	14
3.2	Feministische Filmtheorie	18
3.3	Das Genre Wochenschau: Zwischen Authentizitätsanspruch und Manipulation.....	22
4	Nationale Identität und Wochenschau	25
4.1	Die Zweite Republik: Auf der Suche nach einer nationalen Identität.....	25
4.2	Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik	27
4.3	Die österreichische Identität in der <i>Austria Wochenschau</i>	30
4.3.1	Von zu Hause und der Welt: Wochenschauen in Österreich	30
4.3.2	<i>Austria Wochenschau</i> und Identitätsvermittlung	33
5	Methodenbeschreibung	36
5.1	Hintergrund und Entwicklung	36
5.2	Filmsemiotik: Grundbegriffe.....	38
6	Die Analyse	40
6.1	Kategorie: Politik	41
6.1.1	Beschreibung: Österreich ist frei (1955)	42
6.1.2	Beschreibung: 40 Jahre Republik (1958)	44
6.1.3	Beschreibung: Kreisky spricht über Südtirol-Problem (1960)	45
6.1.4	Analyse: Kategorie Politik	46
6.2	Kategorie: Sport.....	50
6.2.1	Beschreibung: 15. Internationales Hahnenkammrennen (1955)	51
6.2.2	Analyse: 15. Internationales Hahnenkammrennen	52
6.2.3	Sujet Olympische Spiele 1964	54
6.2.4	Analyse: Sujet Olympische Spiele 1964	56
6.2.5	Sujet Fußball	58
6.2.6	Analyse: Sujet Fußball	59
6.3	Kategorie: Industrie	62
6.3.1	Sujet Mythos Wasserkraft	63
6.3.2	Analyse: Sujet Mythos Wasserkraft.....	65
6.3.3	Sujet VÖEST.....	68

6.3.4	Analyse: Sujet VÖEST	70
6.4	Kategorie: Kultur/Gesellschaft.....	72
6.4.1	Sujet Staatsoper	73
6.4.2	Analyse: Sujet Staatsoper	76
6.4.3	Beschreibung: Ein Hippie-Lokal in München (1967).....	77
6.4.4	Analyse: Ein Hippie-Lokal in München	78
7	Fazit und Ausblick	80
8	Literatur- und Quellenverzeichnis	83
8.1	Literaturverzeichnis	83
8.2	Quellenverzeichnis	88
8.2.1	Kategorie Politik	88
8.2.2	Kategorie Sport	88
8.2.3	Kategorie Industrie.....	88
8.2.4	Kategorie Kultur	89
9	Anhang	90
9.1	Kurzzusammenfassung	90
9.2	Abstract	91
9.3	Lebenslauf	92

1 Einleitung

„Die Austria Wochenschau existierte von 1949 bis 1982 und ist damit eine der bedeutendsten Nachrichtenschauen, die jemals in den europäischen Kinos gelaufen sind. Doch nicht nur ihr umfassender Berichtszeitraum macht sie zu einem einzigartigen zeitgeschichtlichen Dokument der österreichischen Historie: Keine andere filmische Quelle ist wie sie gleichermaßen journalistisch geprägter Ausdruck und historischer Beleg gesellschaftlicher Entwicklungen in der 2. Republik.“¹

Die Frage nach der Art und Weise der Identitätsvermittlung in der *Austria Wochenschau* (im Weiteren auch mit *AW* abgekürzt) wurde bereits ausführlich bearbeitet. Leerstelle in den bisherigen Forschungen sind allerdings die geschlechtsspezifischen Inszenierungen und konkreten Geschlechterbilder, die dabei vermittelt wurden. Diese Lücke soll mit dieser Arbeit auf Basis bestehender Forschungsergebnisse geschlossen werden. Begründet wird das originäre Forschungsinteresse durch die immense Signifikanz dieser audiovisuellen zeitgeschichtlichen Quelle.

Forschungsziel ist es, die audiovisuelle Inszenierung von Geschlechtern innerhalb der *Austria Wochenschau* zu untersuchen und die damit reproduzierten Geschlechterhierarchien in der Phase der Bildung der 2. Republik sichtbar zu machen. Die Frage nach der Konstruktion und Konstitution der vermittelten Rollenbilder soll abschließend beantwortet werden können. Zu diesem Zweck werden einzelne Beiträge ausgewählt, die sich in ihrer Themensetzung auf identitätsstiftende Ereignisse oder breitere Identifikationsangebote berufen. Die Analyse findet vor dem Hintergrund und in Tradition von feministischen Filmtheoretikerinnen statt, deren Theorien nicht nur die Basis liefern, sondern auch Impulse für die kritische Rezeption des Quellenmaterials bieten. Konkrete Methode sowie Mittel, die Filmbeiträge zu objektivieren und für Leser_innen dieser Arbeit zugänglich zu machen, ist die semiotische Filmanalyse. Orientierung liefert hierbei eine von Erika Thurner verfasste Leitthese, wonach der *nationale Überbau* Geschlechterhierarchien und Geschlechterdifferenzen aufbaut, verfestigt und reguliert; sowie dass die staatliche Politik Geschlechtscharaktere festschreibt. Es wird in Bezug-

¹ Thomas Ballhausen/Renate Maragh-Ablinger, Das audiovisuelle Gedächtnis einer Nation. Zur Geschichte der *Austria Wochenschau*, in: Bundesministerium für Bildung und Frauen (Hg.), Heft Nr. 59, Wien 2007, 69-71, hier 69.

nahme auf Thurner weiter davon ausgegangen, dass die Verfestigung der geschlechtsspezifischen Rollenzuteilungen den Aufbau der Zweiten Republik stabilisiert hat.²

Allen weiteren Ausführungen vorangestellt sei die Anmerkung, dass im Analyseteil dieser Arbeit immer wieder von *Männern* und *Frauen* die Rede sein wird. Dabei soll es sich weder um eine Geschlechterzuschreibung noch um eine Reproduktion von Geschlechterbinarität handeln, sondern dient lediglich der Umschreibung für *male-identified* sowie *female-identified* Personen.

Im Theorieteil dieser Arbeit wird zunächst argumentiert, ob und warum Geschlecht als Analysekategorie sinnvoll ist. Im Rahmen dessen wird ein Überblick über theoretische Entwicklungen sowie aktuelle programmatische Leitlinien in der Geschlechterforschung gegeben. Nicht vernachlässigt werden soll neben der in der Geschlechtergeschichte im Mittelpunkt stehenden Kategorie der *Weiblichkeit* auch jene der *Männlichkeit*. Hier steht vor allem das nach wie vor einflussreichste Konzept der *hegemonialen Männlichkeit* von Raewyn Connell im Vordergrund. Aufgrund der starken Verbindung zwischen Geschlechterrollen, Nationbuilding und deren systemstabilisierender Wirkung, von der diese Arbeit ausgeht, wird anschließend die Kategorie Geschlecht eng im Zusammenhang mit der Kategorie Nation/Staat betrachtet.

In weiterer Folge der theoretischen Grundlegungen steht der kulturelle Rahmen der *Austria Wochenschau* im Vordergrund. Wochenschauen wurden immer als Vorprogramm zu Spielfilmen gezeigt, daher ist eine Auseinandersetzung mit Funktion und Charakteristika des österreichischen Films von Kriegsende bis zum Kinosterben notwendig. Entstanden aus der Kritik an cineastischen Praktiken ist die anschließend anhand ihrer wichtigsten Theorien und Vertreter_innen vorgestellte feministische Filmtheorie, welche die kommenden geschlechtssensiblen Analysen unterstützen soll. Um den kulturellen Rahmen weiter nachzuzeichnen, folgt eine Abhandlung des Genres der Wochenschau, die aufgrund ihrer Spezifika nicht in bereits bestehende Genres wie *Dokumentation* oder *Gebrauchsfilm* eingeordnet werden kann. Hierbei werden auch inhaltliche und stilistische Charakteristika der AW erwähnt.

² Vgl. Erika Thurner, *Nationale Identität und Geschlecht in Österreich nach 1945*, Innsbruck/Wien/München 2000, 14.

Der dritte große Bereich des Theorieteils dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit der Nationalen Identität in der Wochenschau. Hier wird herausgearbeitet, wie sich die österreichische Identität konstituierte und auf welche Werte man sich in diesem Prozess berief. Aufgrund der Zielsetzung dieser Arbeit werden anschließend die Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik, vor allem hinsichtlich der Rollenangebote für Frauen und Männer, aufgearbeitet. Nachfolgend steht die Kulturgeschichte sowie die Organisationsstruktur der *Austria Wochenschau* im Vordergrund, um ein Verständnis für die Quelle zu vermitteln. Abschließender Themenblock des Theorieteils ist ein Forschungsüberblick über die bisherigen Erkenntnisse zur Frage nach der Vermittlung der österreichischen Identität in der *Austria Wochenschau*.

Nach der theoretischen Hinführung zum Untersuchungsgegenstand wird der Fokus auf den empirischen Forschungsteil dieser Arbeit gelegt. Für die zeitliche Eingrenzung des vorhandenen Quellenmaterials, das beinahe vollständig erhalten im Wiener Filmarchiv zugänglich ist, boten sich zwei Meilensteine im österreichischen Identitätsfindungsprozess an: zum einen als Ausgangspunkt das Jahr 1955, mit der Unterzeichnung des Staatsvertrages, und zum anderen als Schlusspunkt das Jahr 1967, in dem der Nationalfeiertag auch gesetzlich zum Feiertag wurde.

Für die Zusammenstellung des Quellenkorpus³ wurden auf Basis von eigenen Sichtungen im Wiener Filmarchiv und nach theoretischer Auseinandersetzung mit der nationalen Identität insgesamt 15 Beiträge aus den Kategorien Politik, Sport, Industrie sowie Kultur/Gesellschaft ausgewählt, die im Forschungsteil zur Analyse herangezogen werden, um die eingangs aufgeworfene Forschungsfrage nach den Geschlechterinszenierungen in der AW beantworten zu können.

2 Geschlechtergeschichte

Die Geschlechtergeschichte entwickelte sich in den 1980er und 1990er Jahren aus der Frauenforschung heraus³ und beschäftigte sich in ihrer originären Fragestellung mit Phänomenen von Macht, Herrschaft und Gewalt zwischen Frauen und Männern. Sie versuchte von jeher, bestehende Strukturen von Geschlechterhierarchien und Geschlechtersegregation aufzudecken

³ Vgl. Claudia Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt/Main 2010, 7.

und die Ursachen der ungleichen Verteilung von politischen, materiellen sowie symbolisch-kulturellen Ressourcen zu finden.⁴ Daher verstand und versteht sich die Geschlechtergeschichte nicht als eine neue Teildisziplin der Geschichtswissenschaft, sondern versucht, interdisziplinär die bis dato männlich beeinflusste Geschichtsschreibung umzuschreiben und umzudenken.⁵ Kritisch ist die darin implizierte Grundannahme einer Zweigeschlechtlichkeit zu betrachten, die variierenden Formen der Geschlechterklassifikation wie beispielsweise der Transsexualität keinen Raum lässt. So sieht auch Joan W. Scott in späteren Arbeiten die Kategorien *Mann* und *Frau* nicht als eine Beschaffenheit natürlicher Personen an, sondern viel mehr als Ideale, denen einzelne Subjekte nie gerecht werden können, obwohl soziale und politische Institutionen Strukturen schaffen, damit diese Weiblichkeits- und Männlichkeitsideale – teilweise zwanghaft – erreicht werden können.⁶

2.1 Geschlecht als Kategorie

Allen folgenden Überlegungen vorangestellt sei daher die Frage, ob *Geschlecht* denn überhaupt eine sinnvolle Kategorie der wissenschaftlichen Analyse darstellen kann. Dazu soll zunächst ein Überblick über die Entwicklung der Kategorie *gender* und der Kritik daran gegeben werden, um schließlich darlegen zu können, warum dieser Zugang für die Beantwortung der dieser Arbeit zugrundeliegenden Forschungsfrage sinnvoll ist.

Auch außerhalb der wissenschaftlichen Community ist mittlerweile der erstmals 1968 von Robert J. Stoller vorgeschlagene Begriff *gender* in Verwendung. Zuletzt gelangte er im Rahmen einer breiten öffentlichen Debatte über den geschlechterbewussten Sprachgebrauch immer wieder in die Medien. Dieser Begriff kommt aus dem angelsächsischen Sprachraum und bezeichnet im Gegensatz zu *sex*, also dem körperlich-biologisch-anatomischen Geschlecht, den kulturellen Überbau und die damit verbundenen soziokulturellen Zuschreibungen von Eigenschaften und Handlungsspielräumen.⁷ Bereits 1984 schrieb Gerda Lerner diese Trennung vom Biologischen als Selbstverständlichkeit einer feministisch ausgelegten Forschung fest und auch die Soziologin Ann Oakley definierte *sex* als biologische Größe, während *gen-*

⁴ Vgl. Regina Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli Knapp, *Feministische Theorien zur Einführung*, Hamburg 2000, 65.

⁵ Vgl. Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte*, 7.

⁶ Vgl. Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte*, 24.

⁷ Vgl. Gabriella Hauch, *Gender in Wissenschaft und Gesellschaft: Von der Nützlichkeit einer Kategorie und ihrer nachhaltigen Wirkung*, in: Michael Pammer (Hg.), *Festschrift für Roman Sandgruber zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 2007, 491-508, hier 492f.

der eine kulturelle Konstruktion darstelle, die variabel sei.⁸ Zur Beschreibung und Sammlung dieser kulturell und gesellschaftlich zugewiesenen geschlechtsspezifischen Eigenschaften schlug Karin Hausen den aus dem 18. Jahrhundert stammenden Begriff *Geschlechtscharakter* vor. Hausen wertete für die Erstellung von konkreten Merkmalgruppen Lexika, medizinische, pädagogische, psychologische und literarische Schriften aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert aus, in denen Aussagen über typisch männliche und typisch weibliche Charaktereigenschaften getroffen wurden. Die Ergebnisse zeugen von breiten Differenzierungen zwischen den Geschlechtern: Demnach sind Männer für den öffentlichen und Frauen für den häuslichen Bereich vorgesehen, denn Männlichkeit wird immer als aktiv und als in der gesellschaftlichen und kulturellen Produktion tätig beschrieben, während Weiblichkeit als passiv determiniert und für die private Reproduktion zuständig gemacht wird. Mit dem Begriffspaar *aktiv-passiv* verknüpft sind Kategorien und Zuschreibungen betreffend Geschlechtsakt, Rationalität und Emotionalität. Die zugeschriebenen Charaktereigenschaften werden mit Hilfe biologischer Begründungen – damit wird eine gewisse Naturgegebenheit impliziert – als Wesensmerkmal auch in die Beschreibung der Psyche der Menschen gebracht.⁹ Dieses Aufkommen der genau definierten Geschlechtscharaktere ist eng mit der Entwicklung der bürgerlichen Familie verbunden. So interpretierte Hausen das Interesse an der Herausbildung dieser Geschlechtscharaktere als einen Versuch, ein der Stabilisierung dienendes neues Orientierungsmuster an Stelle des alten zu setzen, um einen restaurativen Familienbegriff zu verfestigen.¹⁰ Damit wurden diese Zuweisungen zur Absicherung von patriarchalischer Herrschaft und der Sicherung männlicher Privilegien getroffen.¹¹ So argumentierte man die herrschenden Geschlechterverhältnisse und die damit verbundene öffentliche und private Ungleichheit zwischen Mann und Frau im 19. Jahrhundert mit Naturbestimmtheit. Auch den im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aufkommenden emanzipatorischen Bewegungen wurde mit den natürlichen Wesensbestimmungen der Frau entgegnet, die Forderung nach dem Zugang zu höherer Bildung disqualifizierte man mit dem Hinweis auf den „physiologischen Schwachsinn des Weibs“¹². Es wird also offensichtlich, dass die gesellschaftliche Überbetonung von biologischen Unterschieden zwischen Mann und Frau dazu funktionalisiert wurde, Männer und Frauen bestimmten Sphären zuzuweisen. Gabriella Hauch definiert vier zentrale

⁸ Vgl. Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte*, 11.

⁹ Vgl. Karin Hausen, *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen/Oakville 2012, 23-25.

¹⁰ Vgl. Hausen, *Geschlechtergeschichte Gesellschaftsgeschichte*, 26f.

¹¹ Vgl. Hausen, *Geschlechtergeschichte Gesellschaftsgeschichte*, 31.

¹² Hausen, *Geschlechtergeschichte Gesellschaftsgeschichte*, 31f in Bezugnahme auf Carl Welcker, Artikel „Geschlechtsverhältnisse“, in: Carl von Rotteck u. d. (Hg.), *Staats-Lexicon oder Encyclopädie der sämtlichen Staatswissenschaften*, Bd. 6, Altona 1838, S. 629-665 sowie Paul Julius Möbius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle 1900.

Bereiche, die bis heute Einfluss auf die Beschaffenheit der Geschlechterverhältnisse haben: Das bürgerliche Familien-Modell; die Wehrfähigkeit beziehungsweise das Waffentragen; Bildung, Ausbildung und Wissenschaften sowie die institutionalisierte Politik.¹³ All diese Faktoren sind eng mit der Ideologie des Nationalismus verwoben, der ein bürgerliches Familien-Modell bedingt, sowie Strukturen zu der Manifestierung von Geschlechterverhältnissen schafft und benötigt.

Es sei festgehalten, dass die Unterscheidung von *sex* und *gender* in der Wissenschaft auch auf Kritiker traf, so merkte man an, dass die Geschlechterforschung die bestehenden Hierarchien und Ungleichheiten reproduzieren könnte. Speziell die Butler-Debatte ist für ihre dekonstruktive Argumentation innerhalb der *sex-gender*-Diskussionen bezeichnend: Butler kritisiert im *Unbehagen der Geschlechter* (1990) vor allem den kulturellen Fundierungszusammenhang von Zweigeschlechtlichkeit im Hinblick auf die heteronormative Ordnung des Begehrens und in Korrespondenz mit Ansätzen aus den Queer Studies und stellt die dadurch geschaffenen Kategorien von Andersheit und Identität in Frage.¹⁴ Bereits vor Judith Butler, nämlich 1981, kritisiert Gianna Pomata, dass die Geschichtsschreibung, indem sie weibliche Lebensbereiche und -erfahrungen definiert, selbst eine gewisse Ausgrenzungskultur etabliert. So argumentiert auch 1988 Gisela Bock, die in der Abgrenzung zwischen *sex* und *gender*, also in eine biologische und eine soziale Kategorie, eine Objektivierung von ersterer ortete. Bock sieht hier die Gefahr, dass biologische Gegebenheiten nur für Frauen wichtig werden und es bereits mit dieser Kategoriebildung zu einer Abwertung Frauen gegenüber kommt.¹⁵ Dennoch wird im Rahmen dieser Masterarbeit die Differenzierung von *sex* und *gender* für sinnvoll befunden, da nur so verdeutlicht werden kann, dass das Geschlecht eben keine naturgegebene Kategorie, sondern das Ergebnis von verschiedenen gesellschaftlichen Prozessen ist. Nach Joan W. Scott wird allerdings auch *sex* als Effekt eines kulturellen Konstruktionsprozesses aufgefasst, der im sozialen Geschlecht aufgeht.¹⁶ Scott sieht die Ursache für die Unterschiede zwischen Männern und Frauen nicht in anatomischen, genetischen oder hormonellen Differenzen, sondern in den Schlussfolgerungen, die aus diesen Differenzen gezogen wurden. Diese Schlussfolgerungen sind das Ergebnis bestimmter Rede- und Denkweisen, die – wie Scott bezugnehmend auf Foucault ausführt – durch Machtverhältnisse kontrolliert und bestimmt sind. Das heißt, Unterschiede zwischen den Geschlechtern entstehen nicht automatisch bei der Geburt, son-

¹³ Vgl. Hauch, Gender, 501.

¹⁴ Vgl. Becker-Schmidt/Knapp, Feministische Theorien, 71f sowie 83.

¹⁵ Vgl. Opitz-Belakhal, Geschlechtergeschichte, 12f.

¹⁶ Vgl. Hauch, Gender, 495 nach Joan W. Scott.

dern entwickeln sich aus Sprache und Diskurs beziehungsweise eben durch Wahrnehmung und Repräsentation.¹⁷ Da nachfolgend versucht wird, eben diese Repräsentation beziehungsweise die mediale Präsentation und die dadurch verursachte Produktion und Reproduktion dieser durch gesellschaftliche Prozesse manifestierten Geschlechterrollen aufzuschlüsseln, wird Geschlecht hier als Analysekategorie begriffen. Es sei angemerkt, dass hierbei von einer Geschlechterbinarität ausgegangen wird, beziehungsweise das Geschlecht mit der nach außen getragenen Erscheinung gleichgesetzt wird.

Aktuellere programmatische Leitlinien der Geschlechtergeschichte wie die *Queer Theory* hinterfragen insbesondere die physische Dimension des *gender*-Begriffes und gehen davon aus, dass auch Körper durch geschlechtsspezifische Imprägnierung und wiederholte Präsentation von Kleidung, Gestik oder Sprache gesellschaftlich hergestellt werden. Dieser Zusammenhang zwischen Performance und Körperlichkeit geht auf Arbeiten von Judith Butler zurück, wurde aber vor allem im Feld der Erforschung von Homosexualität, beziehungsweise der Kritik an Heteronormativität (= gesellschaftliche Vorannahme von Heterosexualität) diskutiert.¹⁸ Die Geschlechtergeschichte versteht die Kategorie Geschlecht des Weiteren als mehrfach relationale Kategorie, die mit anderen Kategorien wie *race* oder *class* verknüpft analysiert werden kann.¹⁹ Zusätzlich werden die geltenden Geschlechterordnungen derzeit vor dem Hintergrund der Globalisierung gesehen und hinterfragt, Arbeitsmigration und weltpolitische Konflikte bedingen eine breitere, außerhalb des eigenen kulturellen Kontextes angesiedelte Betrachtung von Geschlechterverhältnissen und Geschlechterpolitiken.²⁰

2.2 Männlichkeitsgeschichte

Die Geschlechtergeschichte hatte zwar zunächst die Zielsetzung, Frauen als das unsichtbare Geschlecht sichtbar zu machen, aber legte in ihrer weiteren Entwicklung den Fokus ebenso auf Männlichkeit. Um den Anspruch dieser Arbeit, nämlich die *Austria Wochenschau* unter einem Geschlechteraspekt zu untersuchen, gerecht zu werden, muss in diesem Rahmen ebenfalls *Männlichkeit* und *Mannsein* berücksichtigt werden. *Männlichkeit* ist ebenso wie *Weiblichkeit* ein soziales Konstrukt, das Veränderungen unterliegt. Es gilt hier, nicht dem *malestream*-Denken zu unterliegen und somit keine automatische Verbindungslinie zwischen Ge-

¹⁷ Vgl. Opitz-Belakhal, Geschlechtergeschichte, 14.

¹⁸ Vgl. Opitz-Belakhal, Geschlechtergeschichte, 25.

¹⁹ Vgl. Opitz-Belakhal, Geschlechtergeschichte, 35f.

²⁰ Vgl. Raewyn Connell, Gender, Wiesbaden 2013, 14f.

schlechterforschung und Frauenforschung zu ziehen. Dadurch könnte das „Andersmachen“ des weiblichen Geschlechts reproduziert und manifestiert werden. Denn Frauen als besondere Art zu begreifen, führt zu der Manifestierung des Mannes als universelles Wesen und damit zu einer ideologischen Abwertung von Weiblichkeit. Diese wird hier als Kategorie verstanden, die auch immer ein Verhältnis ausdrückt, und dieses Verhältnis bedingt einen Gegenpart. Bereits 1976 begründete Natalie Z. Davis diesen Ansatz mit einem Vergleich: Wenn der wissenschaftliche Zugang nicht die Kategorie *Geschlecht*, sondern die Kategorie *Klasse* zum Gegenstand hätte, würde sich kein gründlicher Historiker nur mit der unterdrückten Klasse, aber nicht mit der unterdrückenden Klasse beschäftigen, argumentierte Davis. So fußt die kritische Männerforschung in den originären Bestrebungen der Frauenforschung, die vorherrschenden androzentrischen Verhältnisse in Wissenschaft und Gesellschaft in Frage zu stellen. Wegbereiter für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Männlichkeit waren die in den 1980er Jahren im amerikanischen Raum entstehenden *Queer Studies*, die parallel zu gesellschaftlichen Emanzipationsbewegungen von Homosexuellen aufkamen.²¹

In dem erwähnten Aufsatz von Karin Hausen lässt sich nicht nur eine Zuschreibung von Charaktereigenschaften an Frauen, sondern auch eine gesellschaftliche Konstruktion von idealisierter Männlichkeit herauslesen. So sind die als naturgegeben argumentierten männlichen Eigenschaften – die immer als Gegensatzpaar mit den weiblichen Eigenschaften funktionieren – beispielsweise eine ausgeprägte Willenskraft, Selbstständigkeit, ein Hang zu Gewaltbereitschaft, Tapferkeit, Kompromisslosigkeit und auch eine gewisse Zielstrebigkeit. Wichtiges Strukturmerkmal in der dichotomischen Konstitution von *Männlichkeit* und *Weiblichkeit* ist, dass sie nicht symmetrisch, sondern asymmetrisch aufgebaut ist: Frauen und Männer stehen nicht nebeneinander, sondern untereinander. Die konkrete Beschaffenheit von Männlichkeitskonstruktionen ist immer abhängig von geltenden Herrschaftssystemen und durchläuft Veränderungen, beispielsweise konstituiert sich das *Mannsein* in Kolonialherrschaften anders als jenes in Monarchien.²²

Ein viel beachtetes Konzept zu der Definition von *Männlichkeit*, das ob seiner Dominanz als Leitkonzept der Männlichkeitsforschung bezeichnet werden kann, stammt von Robert W. beziehungsweise später Raewyn Connell. Sie geht davon aus, dass es verschiedene Formen

²¹ Vgl. Thomas Kühne, Männergeschichte als Geschlechtergeschichte, in: Thomas Kühne (Hg.), Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne, Frankfurt/Main/New York 1996, 7-30, hier 9f.

²² Vgl. Kühne, Männergeschichte, 11-14.

von Männlichkeit gibt, die zueinander in Beziehung stehen. Jene Form, die innerhalb einer Gesellschaft die bestimmende Position einnimmt, ist die *hegemoniale Männlichkeit*, deren Ausprägung sich über Zeit und Raum verändern kann.²³ Sie ist demnach jene „*Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet [...]*“²⁴. Die von der hegemonialen Männlichkeit zur Schau gestellten Attribute werden von der Gesellschaft als erstrebenswert angesehen und von der dominierenden Gruppe zur Absicherung ihrer Interessen eingesetzt.²⁵ Die Vertreter der gültigen hegemonialen Männlichkeit müssen nicht unbedingt auch die mächtigsten Männer eines Landes sein – so sind auch Sportler oder Schauspieler potentielle Träger von hegemonialer Männlichkeit – dennoch kann die Hegemonie nur entstehen, wenn zwischen dem kulturellen Ideal und der institutionellen Macht kein Widerspruch besteht.²⁶ Das Verhältnis zwischen der hegemonialen Männlichkeit und anderen Männlichkeiten kann verschiedene Ausprägungen annehmen. Connell spricht von Unterordnung (häufig homosexuelle Männer), Komplizenschaft (patriarchale Dividende, aber keine Machtposition) und Marginalisierung (oft auf ethnischer Basis durchgeführt).²⁷ Das Konzept der überlegenen Männlichkeit wurzelt in der Aufklärung und breitete sich aufgrund der engen Koppelung an Nationalismus, Kapitalismus und Imperialismus nicht nur örtlich, sondern auch durch alle Gesellschaftsklassen aus: Bestimmt wurde das konkrete Männlichkeitsbild von soldatischen Tugenden wie Ehre, Kameradschaft und Treue, aber auch durch ihm zugeschriebene soziale und politische Fähigkeiten, wie die Rolle des Familienernährers oder des Staatsmannes. Die hegemoniale Männlichkeit des 20. Jahrhunderts sah sich zwar immer wieder Angriffen ausgesetzt – etwa durch Frauenbewegungen – überlebte aber und gipfelte in den radikalen Männlichkeitsentwürfen des Nationalsozialismus. In der postmodernen Gesellschaft kann man von einem *polymorphen* Männlichkeitsmodell sprechen, denn Gleichberechtigungsbewegungen und breitere Diskurse zur Aufdeckung der Geschlechterhierarchien grenzen die hegemoniale Männlichkeit aktuell immer mehr ein.²⁸ Obwohl das Konzept der hegemonialen Männlichkeit aus dem Jahr 1995 stammt,

²³ Vgl. Robert W. Connell, *Der gemachte Mann, Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 2. Auflage, Opladen 2000, 97.

²⁴ Connell, *Konstruktion Männlichkeiten*, 98.

²⁵ Vgl. Christopher Treiblmayer, „Ein Mann ist ein Mann und ein Loch ist ein Loch“. Männlichkeit, Homosexualität und Migration in Kutlug Atamanns „Lola und Bilidikid“, in: Elke Frietsch/Bettina Dennerlein (Hg.): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*, Bielefeld 2011, 191-225, hier 194.

²⁶ Vgl. Connell, *Konstruktion Männlichkeiten*, 98.

²⁷ Vgl. Connell, *Konstruktion Männlichkeiten*, 99-102.

²⁸ Vgl. Treiblmayer, *Männlichkeit Migration*, 194f zitiert nach: Wolfgang Schmale, *Geschichte der Männlichkeit. Zum komplexen Verhältnis zwischen konkurrierenden Männlichkeitsvorstellungen, männerbündischen*

ist es auch in aktuellen Publikationen immer noch führend, wenn es darum geht, die Ausprägungen von geschlechtsspezifisch determinierten Machtverhältnissen aufzudecken.²⁹ Auch populärwissenschaftliche Publikationen nehmen sich aktuell vermehrt des Mannseins und der Ausprägungen von Männlichkeit an, häufig auch in Kombination mit anderen Kategorien wie *Ethnizität*.³⁰

Einen besonderen und für die vorliegende Thesis relevanten Ansatz verfolgte George L. Mosse in den 90er Jahren: Er stellte in seiner Arbeit zur modernen Konstruktion von einer idealisierten Männlichkeit fest, dass dieses Konzept nicht isoliert von jenem des Nationalismus betrachtet werden kann. Nach Mosse adaptierte und instrumentalisierte der Nationalismus den jeweils gültigen männlichen Idealtypus als ein Mittel zur Selbstdarstellung. Weitergetragen wurde dieses gesellschaftliche Männlichkeits-Bild von der Mittelschicht, die dieses als Gegenentwurf zum aristokratischen Ideal betrachtete. Diese Entwicklung wurzelt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo das erstmalige Aufkommen wissenschaftlicher Disziplinen wie Physiognomie und Anthropologie, aber auch neue Erkenntnisse in Kunst und Politik einen Fokus auf die visuelle Ebene der Gesellschaft gelegt haben. Gerade an der Französischen Revolution lässt sich dieser Hang zur Visualisierung festmachen, denn hier gewinnen Symboliken wie Nationalflaggen stark an Bedeutung. Auch der menschliche Körper wird zu einem nationalen Symbol und zwar nicht nur der männliche: Gerade im Kontext der Französischen Revolution werden auch Frauenkörper zur Repräsentationsfläche für die Nation. Allerdings war die Rolle der Frau als nationale Symbolträgerin stark auf jene der „Mutter der Nation“ beschränkt, die die Geschichte und Tradition weiterträgt. Im Gegensatz dazu stehen männliche Körperdarstellungen für Sicherheit, Ordnung, Fortschritt und die Zukunft der Nation. Dieser Fokus auf das Visuelle führte dazu, dass die Bedeutung von körperlicher Schönheit stark stieg. Mosse sieht daher die idealisierte moderne Männlichkeit als eine Kombination von körperlichen Qualitäten wie Kraft und Größe und charakterlichen Tugenden wie Ehre und Würde an.³¹

Strukturen und männlicher Homosexualität in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und insbesondere im Nationalsozialismus, 232.

²⁹ Vgl. hierzu exemplarisch Nina Baur/Jens Luedtke (Hg.), *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hege-
moniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*, Opladen/Farmington Hills 2008.

³⁰ Vgl. hierzu beispielsweise Nele Kelek, *Die verlorenen Söhne. Plädoyer für die Befreiung des türkisch-
muslimischen Mannes*, Köln 2006.

³¹ Vgl. George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York/Oxford 1996, 5-9.

2.3 Geschlecht und Nation

Dass ein direkter Zusammenhang zwischen den Anforderungen an Geschlecht und Nation – beziehungsweise dem Nationalismus – besteht, wurde in Kapitel 2.2 bereits anhand der Konstruktion einer idealisierten Männlichkeit aufgezeigt. Dennoch bilden Arbeiten wie die von Mosse, in denen Nationalismus und die Kategorie Geschlecht gemeinsam werden, eher die Ausnahme. Diese Tatsache kritisiert Nira Yuval-Davis in *Geschlecht und Nation* und argumentiert, dass nationalistische Hauptanliegen wie nationale (Re-)Produktion, das Herausbilden einer nationalen Kultur, nationale Staatsbürgerschaft und nicht zuletzt auch nationalistisch motivierte Kriege und Konflikte eng mit Geschlechterbeziehungen verbunden sind.³² Die Verknüpfung zwischen der geschlechtlich-gesellschaftlichen Identität mit der nationalen Identität gilt jedoch nicht nur für Männer. Auch Frauen wurden und werden bestimmte Rollen im nationalen Gefüge zugewiesen. Diese waren in der Moderne hauptsächlich von komplementärer Natur. Besonders die Rolle des Gebärens und des Erziehens einer neuen Generation war Aufgabe der Frau. So ist das Bild der Frau als Mutter und des Mannes als Helden und Krieger fest in nationalen Erzählungen verankert.³³

Dass es relativ lange gedauert hat, die Geschlechterblindheit in den vorherrschenden Nationalismustheorien zu überkommen, liegt zum einen an der Problematik der doppelten Männlichkeit: Männliche Autoren schreiben über männliche Akteure und hinterfragen dabei die Männlichkeit als Konstrukt nicht. Kritik daran findet sich beispielsweise bei Carol Pateman und Rebecca Grant. So argumentierte Pateman, dass im Sinne des Gesellschaftsvertrags die Zivilgesellschaft in einen privaten und einen öffentlichen Bereich unterteilt wurde, wobei Frauen lediglich in der privaten Sphäre verortet wurden. Die öffentliche, also politische Ebene wurde von den Theoretikern als relevant für die Untersuchung von Nationalismus befunden, damit wurden Frauen ausgeklammert. Anschließend daran sah Grant den Grund der Verortung von Frauen in der privaten Sphäre in den Anfangstheorien von Rousseau und Hobbes: So wurde der Übergang von dem Naturzustand der Gesellschaft hin zu einer geordneten Gesellschaft mit gültigem Vertrag ausschließlich mit männlich konnotierten Begriffen erklärt. Die männliche Aggressivität (Thomas Hobbes) aber auch die männliche Fähigkeit zur Vernunft (Jean-Jacques Rousseau) ließen demnach den Gesellschaftsvertrag erst möglich werden. Damit

³² Vgl. Nira Yuval-Davis, *Geschlecht und Nation*, Emmendingen, 2001, 13.

³³ Vgl. Thurner, *Identität Geschlecht*, 18.

wurden Frauen des politischen Feldes verwiesen und spielten für die Nationalismus-Forschung bis in die 1980er Jahre so gut wie keine Rolle.³⁴

Tatsächlich finden sich bereits in den Vorstellungen von der Beschaffenheit einer Nation oft vorgegebene Geschlechterverhältnisse. Naturalistische Zugänge sahen die *Nation* gewissermaßen als natürlich erweitertes Familien- und Verwandtschaftsverhältnis, das eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung bedingt.³⁵ 1983 folgte die Interpretation von Benedict Anderson, in der er die Nation als imaginierte Gemeinschaft darstellte. Demnach seien Nationen nicht von ewiger Dauer und auch kein globales, sondern ein modernes Phänomen, beziehungsweise eine Ideologie und Bewegung, die aus bestimmten Entwicklungen in der europäischen Geschichte resultiert. Eine der wichtigsten dieser Entwicklungen ist die Erfindung der Druckerpresse und die damit verbundene Literalität auch in nicht-elitären Gesellschaftsschichten. Man begann, Massenpublikationen in der eigenen Sprache zu lesen und damit entstanden Gemeinschaften. Das Funktionieren des Konzeptes der Nation ist außerdem durch ihre scheinbare Naturgegebenheit bedingt: Anderson stellte fest, dass Menschen im Glauben bleiben müssen, in eine Nation hineingeboren zu sein und diese nicht wählen zu können. Dadurch entsteht der Anschein von Uneigennützigkeit. 1986 beschäftigte sich Anthony Smith in einem Aufsatz mit den ethnischen Ursprüngen von Nationen. Demnach werden ethnische Gemeinschaften von einem dauerhaft wirkenden Komplex aus Mythos und Symbol zusammengehalten. Diese Ethnizität wird vom Staat homogenisiert, ethnische und nationale Projekte bekommen also eine innere Beziehung zueinander, wie auch spätere Theoretiker Étienne Balibar 1990 feststellen. Die Besonderheit in nationalen Projekten liegt in der Forderung nach einer eigenen politischen Vertretung dieser Gemeinschaft.³⁶ Der Siegeszug des Nationalismus und seiner Begleiterscheinungen gipfelte in Europa im langen 19. und frühen 20. Jahrhundert: Der Zerfall des Vielvölkerstaates der Habsburgermonarchie, das Osmanische Reich oder die Sowjetunion – sie eint eine breite Akzeptanz des Begründungsmusters *Nation* als Legitimationsinstanz. Der Nationalismus tritt in einer Trias gemeinsam mit Nationsbildung und Nationalstaat auf,³⁷ dennoch ist die vollkommene Kohärenz zwischen Nationen und Nationalstaaten

³⁴ Vgl. Yuval-Davis, *Geschlecht Nation*, 12f.

³⁵ Vgl. hierzu beispielsweise Pierre van den Berghe, *Human Family Systems. An Evolutionary View*, New York 1979.

³⁶ Vgl. Yuval-Davis, *Geschlecht Nation*, 32-34.

³⁷ Vgl. Ute Planert, *Vater Staat und Mutter Germania. Zur Politisierung des weiblichen Geschlechts im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Ute Planert (Hg.), *Nation, Politik und Geschlecht. Frauenbewegungen und Nationalismus in der Moderne*, Frankfurt/Main 2000, 15-65, hier: 15.

nicht immer gegeben, wie sich am Beispiel von Minderheiten (beispielsweise an dem der Kärntner Slowenen) zeigen lässt.

Was ist es aber nun, dass eine bestimmte Gruppe an Menschen zu einer nationalen Gemeinschaft mit einer nationalen Identität werden lässt? Yuval-Davis sieht hier das gemeinsame Schicksal für unbedingt erforderlich. Das für die Beschaffenheit der Herausbildung eines gemeinsamen Schicksals relevanteste Konzept ist jenes des *kulturellen Gedächtnisses*, das von Aleida und Jan Assmann entwickelt wurde. Demnach werden Individuen zu einem *wir*, indem ein gemeinsamer Wissensvorrat besteht und man sich auf die Erinnerung einer gemeinsam durchlebten Vergangenheit stützen kann. Diese Erinnerung passiert deshalb nicht über ein individuelles, sondern ein kollektives, kulturelles Gedächtnis. Dabei handelt es sich um einen Überbegriff für den Bestand an ständig wiederholten Riten, Texten und Bildern, deren Pflege das Selbstbild einer Gemeinschaft stabilisiert.³⁸ Dem gegenüber steht das *kommunikative Gedächtnis*, das sich auf eine nähere Vergangenheit beruft und über drei bis vier Generationen wirkt. Damit sind das Erinnerungen, die Individuen mit Zeitgenossen teilen.³⁹ Die Erinnerungen, die von der *Austria Wochenschau* teilweise beeinflusst wurden (beispielsweise jene an die Geschehnisse rund um die Unterzeichnung des Staatsvertrages, dazu in Kapitel 6.1 mehr), können aufgrund ihres Bezuges auf die rezente Vergangenheit daher dem kommunikativen Gedächtnis von Angehörigen der Zweiten Republik zugeordnet werden, während sich gewisse Inszenierungen innerhalb der AW in ihrer Bezugnahme auf eine lange zurück liegende Vergangenheit wiederum auf ein kollektives Gedächtnis berufen.

Für die Identitätsbildung der Zweiten Republik war die Herausbildung einer Gemeinschaft essentiell notwendig und „[...] Gemeinschaften brauchen Grenzen, die die Welt in ‚wir‘ und ‚sie‘ aufteilen“⁴⁰. Auch Thurner erkennt in den Begriffen *Gleichheit* und *Differenz* die für die Schaffung einer nationalen Identität zentralen Begrifflichkeiten. Doch dieses Denkmuster wirkt nicht nur im Bezug auf andere Gemeinschaften, sondern fördert auch eine Hierarchisierung innerhalb der eigenen Gemeinschaft: Denn Gleichheit und Differenz bedeuten auch immer Mehrheit gegen Minderheit und konkret für Frauen bedeutet die Unterstützung und Akzeptanz dieser hierarchischen nationalen Strukturen eine „*Zufriedengabe mit der Position als*

³⁸ Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift. Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, 21.

³⁹ Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 50.

⁴⁰ Yuval-Davis, *Geschlecht Nation*, 39.

Staatsbürgerin zweiter Klasse“⁴¹. Obwohl zu den großen Versprechungen des Nationalismus Gleichheit und Partizipation gehören, waren diese Möglichkeiten jedoch nie für alle Mitglieder der nationalen Gemeinschaft gegeben. So ist auch die Forschung gefragt, eine interne Differenzierung durchzuführen und die Nationsidee anhand von Geschlecht, ethnisch-kultureller Zugehörigkeit sowie Klasse und Religion zu hinterfragen.⁴² In dieser Arbeit steht die Kategorie Geschlecht im Vordergrund der Untersuchungen, Gegenstand ist die Zweite Republik von 1955-1967. Denn auf der Suche nach der nationalen Identität und einem neuen *Wir*-Gefühl setzte auch die *Austria Wochenschau* an. Vor allem nach dem Scheitern der Ersten Republik, nach dem Anschluss an Deutschland und nach dem Zweiten Weltkrieg ist es von absoluter Notwendigkeit das „Projekt Österreich“ als zukunftsreich (so schon der Text der Nationalhymne) zu positionieren.

3 Die Wochenschau als Kino-Erlebnis

Die Auseinandersetzung mit der *Austria Wochenschau* in ihrer Konstitution als Kino-Wochenschau bedingt eine Betrachtung des Kinos und des österreichischen Films der Nachkriegszeit an sich, da diese den kulturellen Rahmen für die Untersuchungen bilden. Denn: „Jeder Film ist zwangsläufig in der Kultur verortet, in der er produziert wird, er ist somit Teil dieser Kultur.“⁴³ Daher wird im folgenden Kapitel ein Überblick über die Beschaffenheit der österreichischen Kino- und Filmlandschaft im Analysezeitraum gegeben. Anschließend wird die filmtheoretische Basis, nämlich die feministische Filmtheorie, mit ihren wichtigsten Ideen dargelegt und das Genre der Wochenschauen im Spannungsfeld zwischen Authentizitätsanspruch und Manipulation problematisiert.

3.1 Kino in der (Nachkriegs-)Gesellschaft: Blütezeit bis Kinosterben

In dem für die nachfolgende Analyse relevanten Zeitraum von 1955 bis 1967 erlebte das Kino in Österreich zwar seinen Höhepunkt, aber aufgrund des Siegeszuges des Fernsehens auch eine gewaltige Krise. Die lange Vormachtstellung des Mediums Film und dessen hohe Verbreitung lässt sich auch statistisch belegen: Im Jahr 1958 wurden mit 122 Millionen die meisten Tickets verkauft und die Anzahl der Kinos stieg deutlich an: Waren es 1949 noch 957,

⁴¹ Thurner, Identität Geschlecht, 20.

⁴² Vgl. Planert, Staat Germania, 17f.

⁴³ Dennis Gräf et al., Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate, Marburg 2011, 61.

konnten die Besucher_innen zehn Jahre später schon aus 1.275 Lichtspielhäusern auswählen. Auch das Filmangebot war enorm. Insgesamt wurden zwischen 1955 und 1967 ganze 6.295 Filme gezeigt, davon sind 278 in Österreich entstanden, das entspricht einem Anteil von 4,4 Prozent. Allein 1955 waren 469 Filme in den heimischen Kinos zu sehen, davon wurden 29 im Land produziert – das sind mit 6,2 Prozent für diesen Zeitraum überdurchschnittlich viele. Zum Vergleich: Im Jahr 2013 wurden insgesamt nur 344 Filme gezeigt. Ein Jahr später erreichte die Anzahl der österreichischen Filme mit 31 den Höhepunkt, gleichzeitig waren auch so viele ausländische Filme wie noch nie zuvor zu sehen. Diese Entwicklung war in den Folgejahren eher rückläufig, so nahm die Anzahl der in Österreich produzierten Filme ab und erreichte im Jahr 1967 mit nur 14 in Österreich produzierten Filmen einen Stand wie zuvor nur im Jahr 1946.⁴⁴ Tatsächlich zeichnete sich bereits Ende der 50er-Jahre der Beginn einer veritablen Filmkrise ab, die weltweit zu spüren war und Anfang der 60er-Jahre dann die österreichische Filmindustrie endgültig erreichte: So gingen im ersten Quartal des Jahres 1960 rund ein Sechstel weniger Menschen in die Kinos und die Industrie wurde bereits ein Jahr später als „ruhig gestellt“ bezeichnet.⁴⁵ Für diese „Dauer-Filmkrise“⁴⁶ gibt es mannigfaltige Gründe, dennoch kann man wesentliche Ursachen festmachen: Zum einen fehlten die staatlichen Subventionen völlig, was zu der auf Gewinn ausgerichteten Produktion von künstlerisch wenig anspruchsvoller Massenunterhaltung nach althergebrachten Vorlagen führte. Im Gegensatz dazu wurden 1962 in der BRD Maßnahmen zur Filmförderung getroffen, was die Abwanderung einiger Filmemacher in die Bundesrepublik zur Folge hatte. Zusätzlich mangelte es an ausgebildetem Nachwuchs: So hatten die meisten der in Österreich agierenden Filmemacher ihr Handwerk bereits zuvor in großen, deutschen Produktionsfirmen wie der *Ufa* gelernt. Als weiteren Grund ist das *Kulturgröschengesetz* zu nennen. Hierbei handelte es sich um eine *Kinosondersteuer*, die bei jeder Vorstellung eingehoben wurde, um damit private Theater zu fördern. Abgeschafft wurde diese erst Ende 1964. Die wichtigste Ursache ist aber die Verbreitung des Fernsehens und der damit einhergehende Statusverlust des Filmes als einziges Medium der Massenunterhaltung.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Gertrude Steiner, *Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966*, Wien 1987, 271f zitiert nach *Filmkunst Sammelnummer*, Wien 1964 bzw zitiert nach *Arbeitsmappe Filmstatistik und Dokumentation*, Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Wien 1968 sowie *Statistik Austria, Marktanteile der erstaufgeführten Kinofilme 2013 nach Herkunftsländern*, abrufbar unter http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/021246.html [zuletzt abgerufen am 03.03.2015]

⁴⁵ Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, Wien 1984, 95.

⁴⁶ Steiner, *Heimatmacher*, 223.

⁴⁷ Vgl. Steiner, *Heimatmacher*, 218-226.

Eine der Ursachen für die Filmkrise lag also in der gestalterischen Ideenlosigkeit der in Österreich produzierten Filme. Bis in die 60er Jahre galt jedoch genau dieses wiederkehrende Muster der Trivialfilme als Erfolgsgarant: Der österreichische Film zeichnete sich durch die immer wiederkehrenden Handlungselemente der melodramatischen Liebesgeschichte, der Verwechslung, eines Missverständnisses und eines Happy-Ends aus.⁴⁸ Der größte Kinoerfolg der unmittelbaren Nachkriegszeit war *Hofrat Geiger*, der auf Vorlage eines musikalischen Lustspiels von Martin Costa und Hans Lang gedreht wurde.⁴⁹ Dieser Film gilt auch als der erste Film der Gattung der Reise- und Heimatfilme, deren Funktion klar determiniert wurde und es den Zuschauer_innen ermöglichen sollte „*sich an einem unversehrt gebliebenen, idyllischen Stück Land [zu] erfreuen*“⁵⁰. Die Bilder von landschaftlicher Idylle wurden auch als effektvolle Werbung für den Fremdenverkehr inszeniert und zeugten in den Heimatfilmen von einem geänderten Naturverständnis der Zweiten Republik: Die Natur wurde nicht wie zuvor als düster und bedrohlich dargestellt, sondern wandelte sich zur lieblichen Kulisse und zum Hintergrund des Geschehens. Filmemacher betonten ihre Erholungsfunktion durch die Distanz zur Stadt und die Möglichkeit für Städter, sie zu konsumieren. Auch die Kontrolle der Natur beispielsweise durch die Nutzbarmachung von Wasserkraften war Gegenstand von Filmen.⁵¹ Als qualitativen Höhepunkt des österreichischen Filmes bewertet der Filmhistoriker Walter Fritz trotz Dominanz der Trivialfilme die Zeit zwischen 1950 und 1955. Internationales Aufsehen erregten Zeitfilme, es entstanden lokale Varianten der Operetten- und Kaiserfilme und Heimatfilme blieben nach wie vor beliebt.⁵² Ein auch in Deutschland erfolgreiches Sujet ergab sich durch den Rückgriff auf das kaiserliche Wien, Filme wie *Kaiserwalzer* unter der Regie von Franz Antel erzielten hohe Einspielergebnisse.⁵³ Ebenfalls großer Publikumserfolg wurden die drei *Sissi*-Filme, die von 1955-1957 unter der Regie von Ernst Marischka entstanden und auf einer Operette aus dem Jahr 1932 basierten. Diese Verfilmungen befriedigten vor allem das Bedürfnis nach Kontinuität und Tradition, das in der Zweiten Republik besonders stark ausgeprägt war.⁵⁴ Speziell von den Heimatfilmen ging eine identitätsfördernde und systemstabilisierende Wirkung aus, so vermittelte man eine „Natürlichkeits-Ideologie“⁵⁵, in der (ungeschriebene) gesellschaftliche Normen als Natur konzipiert wurden, die über die Unnatur siegt. Die Aussage ist klar: Wer sich außerhalb der Norm stellt oder sich ihr widersetzt hat

⁴⁸ Vgl. Fritz, *Kino Österreich*, 23.

⁴⁹ Vgl. Fritz, *Kino Österreich*, 30.

⁵⁰ Fritz, *Kino Österreich*, 30.

⁵¹ Vgl. Steiner, *Heimatmacher*, 252.

⁵² Vgl. Fritz, *Kino Österreich*, 51.

⁵³ Vgl. Fritz *Kino Österreich*, 59.

⁵⁴ Vgl. Steiner, *Heimatmacher*, 208 sowie ebd. 213.

⁵⁵ Steiner, *Heimatmacher*, 253.

keinen Platz in der Gesellschaft.⁵⁶ Heimatfilme waren auch Möglichkeit zur Abgrenzung zum benachbarten Deutschland, so ist ein Zitat des damaligen Wiener Kulturstadtrats Viktor Matějka aus dem Jahr 1946 übermittelt, in dem er meint, dass „*so fragwürdig diese Orgien verkitschter Grafen, vertrottelter Senner und verliebter Postfräulein auch [...] [sind], sie [...] [sind] wenigstens österreichisch und nicht großdeutsch*“⁵⁷.

Im Hinblick auf die Geschlechterinszenierungen in Heimatfilmen während der zwanzig Jahre nach Kriegsende lässt sich auch eine Veränderung der als idealtypisch vermittelten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder erkennen: Nach Kriegsende war der ernsthafte, schon etwas ältere Mann (beispielsweise Paul Hörbiger in *Hofrat Geiger*) gefragt, denn er konnte einer Frau eine sichere Existenz bieten, Entscheidungen abnehmen und ein guter Familienvater sein. Diese Ernährer-Rolle war wichtiger als Jugend oder sexuelle Anziehungskraft. Das weibliche Pendant dazu war die mütterliche Frau, die als Lebenskünstlerin agiert. Mitte der 50er-Jahre propagierte man ein neues männliches Idealbild und zwar erstmals in dem Film *Echo der Berge*. Dieses Idealbild konstituiert sich als gutaussehend, jünger und kultiviert. Komplementiert wurde der neue Mann mit Hilfe eines weiblichen Counterparts, der sich zwar als selbstständig sieht, schlussendlich aber doch die Hilfe des Mannes braucht um auf den rechten Weg zu kommen.⁵⁸ Neben der Inszenierung von Männern als Ernährer und Vaterfigur setzte man im österreichischen Nachkriegsfilm generell auf die Darstellung einer *weicheren* Männlichkeit. Der in den Kriegsjahren propagierte *harte* Mann verlor seine Anziehungskraft auf das Publikum. Inszeniert wurden Männer als harmoniebedürftig oder als Opfer, die zu Unrecht beschuldigt wurden. Hier lässt sich eine Parallele zu der Nation ziehen: auch Österreich sah sich in der Rolle des zu Unrecht beschuldigten. Allgemein lässt sich festhalten, dass der österreichische Film nach 1945 Fragen nach der nationalen Identität des Landes aufwarf und sie mittels einer geschlechterspezifischen Positionierung von Männern und Frauen beantwortete.⁵⁹ Während die Branche also auf erprobte Geschlechterkonzepte vertraute, sah sich das heimische Publikum mit einem neuen Frauenbild aus den USA konfrontiert: Dieses defi-

⁵⁶ Vgl. Steiner, Heimatmacher, 253f sowie 256.

⁵⁷ Susanne Frölich-Steffen, Die österreichische Identität im Wandel, Wien 2003, 68 sie zitiert Profil, 5. Februar 2001.

⁵⁸ Vgl. Steiner, Heimatmacher, 253-255.

⁵⁹ Vgl. Maria Fritsche, Homemade Men in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, Genre and Masculinity, New York 2013, 203-210.

nierte sich durch Sex-Appeal und versuchte, das keusche Bild der Frau zu ersetzen. Erste Hauptvertreterin dieses Typus‘ war die Amerikanerin Jane Russell.⁶⁰

Studien oder Statistiken über die Kinogehrer_innen im Forschungszeitraum gibt es keine. Daher kann über die genaue demographische Zusammensetzung des Publikums dieser Zeit nur spekuliert werden. Dennoch weiß man aus lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen, dass der Kinobesuch – zumindest bis in die 60er-Jahre – ein fixer Bestandteil in der Freizeitgestaltung vieler Menschen war. Erst mit der zunehmenden Motorisierung, dem Aufkommen des Massentourismus und der stärkeren Bindung der Österreicher_innen an den Wohnraum und das Aufkommen des Fernsehens sanken dann die Besucherzahlen der Kinos.⁶¹ Auch die weibliche Faszination am Kino ist bekannt. Speziell das frühe Kino hatte für Frauen einen besonderen Reiz: Denn es bot die erstmalige Gelegenheit, ohne Begleitung einer unterhaltenden Tätigkeit außerhalb der eigenen vier Wände nachzugehen. Dieser eigenständige Frauenanteil sorgte für die Bildung einer eigenen Publikumsstruktur und damit einer neuen öffentlichen Sphäre. Die neuen technischen Möglichkeiten und die fehlende herrschende Ideologie machten das frühe Kino zu einer Art kulturellem Experimentierfeld, in dem der Geschlechterwiderspruch zu einem zentralen Politikum des Kinos wurde. In der weiteren Entwicklung des Kinos und der damit einhergehenden Standardisierung der Darstellungsformen ging die Möglichkeit der Unterhaltung für Frauen, ohne einer patriarchalen Ordnung ausgesetzt zu sein, verloren.⁶² Damit waren die Frauen dann jenen einheitlich codierten Bildern ausgesetzt, die von der feministischen Filmtheorie zu entschlüsseln versucht werden.

3.2 Feministische Filmtheorie

Die feministische Filmtheorie bildet aufgrund ihrer Bemühungen, filmisches Material im Hinblick auf ihre geschlechterspezifische Beschaffenheit in Produktion, Inszenierung und Rezeption zu lesen, ein wichtiges Grundgerüst für die folgenden Analysen der *Austria Wochenchau* im empirischen Teil dieser Arbeit. Daher soll an dieser Stelle ein sorgfältiger Überblick über historische Entwicklung, Schlüsselkonzepte und im Rahmen dessen auch die wichtigsten Ideen der führenden Theoretikerinnen gegeben werden.

⁶⁰ Vgl. Fritz, *Kino Österreich*, 41.

⁶¹ Vgl. Steiner, *Heimatmacher*, 224.

⁶² Vgl. Heike Klippel, *Feministische Filmtheorie*, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Filmtheorie*, Mainz 2003, 2. Auflage, 168-186, hier: 178f.

Die feministische Filmtheorie ist politisch: So ging es den Theoretikerinnen in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Film immer um Emanzipation und Gleichberichtigung und sie war nie ein Selbstzweck. Die Wurzeln liegen in der Zweiten Welle der Frauenbewegungen der 1960er Jahre und sie hatte die konkrete Zielsetzung, die patriarchalen Strukturen der Filmindustrie und des Kinos aufzudecken und die emanzipatorischen Möglichkeiten aufzuzeigen. Als Ausgangspunkt dieser Zweiten Welle gilt die Veröffentlichung von Simone de Beauvoirs „Das andere Geschlecht“ und der breiteren Auseinandersetzung mit der Stellung der Frau in der nicht-öffentlichen Sphäre. Frei nach dem Slogan *the personal is political* setzte man hier den Fokus auf geschlechtsspezifische Machtstrukturen im privaten Bereich, wie zum Beispiel Familie, Sprachgebrauch, Kleidung und vor allem auch äußere Erscheinung und Körperpolitiken.⁶³ Die feministische Filmtheorie setzte eng an der Praxis an und versuchte, die Unterdrückung von Frauen in der Filmindustrie (beispielsweise durch ihre Zuteilung an unterstützende Berufspositionen wie Sekretärinnen), in der Bildsprache (durch Repräsentation als Sexobjekte oder Opfer) sowie in der Filmtheorie (durch alleinige Auseinandersetzung mit männlichen Urhebern von Filmmaterial) sichtbar zu machen.⁶⁴ Mit dem Wissen um diese gesellschaftlichen Verschiebungen und Auseinandersetzungen im Hintergrund, ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass sich auch der Kreis der feministischen Filmtheoretikerinnen aus engagierten Frauen aus Theorie und Praxis zusammensetzte: Filmemacherinnen, die zu Theoretikerinnen wurden (etwa Helke Sander oder Laura Mulvey) und Theoretikerinnen, die später zu Filmemacherinnen wurden (wie Christine Noll Brinckmann), aber auch Zuschauerinnen trugen zu dieser neuen feministischen Auseinandersetzung mit dem Medium Film bei.⁶⁵

Der viel zitierte und wohl einflussreichste Aufsatz von Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1975 beschäftigte sich mit dem *männlichen Blick* und gilt als Anstoß einer breiten theoretischen Auseinandersetzung mit und der Formulierung einer feministischen Filmtheorie⁶⁶ und gilt als der erste Versuch, auch das Zusammenspiel von Leinwand und Publikum aus einem emanzipatorisch-feministischen Blickwinkel zu betrachten⁶⁷ sowie darzule-

⁶³ Vgl. Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, London/New York 2006, 2-7.

⁶⁴ Vgl. Sue Thornham, *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory*, London/New York 1997, 2.

⁶⁵ Vgl. Klippel, *Feministische Filmtheorie*, 168.

⁶⁶ Vgl. Klippel, *Feministische Filmtheorie*, 168-170.

⁶⁷ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 2.

gen, inwiefern das Unbewusste der patriarchal strukturierten Gesellschaft geltende Normen im Film geprägt hat.⁶⁸

*„The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.“*⁶⁹

– Laura Mulvey

Grundsätzlich ging Mulvey hier davon aus, dass das im Kino präsentierte Bild der Frau nicht die Frau selbst symbolisiert, sondern lediglich eine Repräsentation des männlichen Unbewussten darstellt. Die Frau wird also nur als Objekt, das in Beziehung mit oder als Gegenpart zu dem Männlichen funktioniert, dargestellt. Das Frauenbild im Kino ist mit Mythen besetzt, und die Filmsprache spiegelt nicht den Gegensatz männlich/weiblich wider, sondern inszeniert Männliches/Nicht-Männliches und ist damit ganz grundlegend durch die Geschlechterherrschaft strukturiert. Denn alles, was im Kino stattfindet, ist nach Mulveys Argumentation für den männlichen Blick konstruiert und bedient männliche Begehren und Fantasien. Mulvey argumentierte, dass alle Aktivitäten wie der Blick, Bewegungen und Handlungen an männliche Protagonisten gekoppelt sind, während die Frauen eine passive Rolle einnehmen, also angesehen werden. Auch das passive Warten oder Formen von Körperlichkeit und Sexualität sind *weiblich* codiert.⁷⁰ Das Publikum ist im Erzählkino also angehalten, sich mit dem männlichen Protagonisten und seinem Blick zu identifizieren, während die Protagonistin angesehen wird. Mulvey erkannte für den Prozess des Film-Schauens insgesamt drei Blickrichtungen, zum einen den Blick der Kamera auf die vorfilmische Realität, dann den Blick der Zuschauer auf das filmische Endprodukt und drittens die Blicke der Protagonisten untereinander. Sie argumentierte, dass die Zuschauer nun angehalten sind, den zwischengeschalteten Kamerablick zu vergessen und damit das Gesehene sehr unmittelbar als Wirklichkeit zu rezipieren.⁷¹ Problematisch ist hier allerdings, dass Mulvey keine Erklärungsansätze für die Begeisterung der Kino-Zuschauerinnen lieferte, denn wenn alles Inszenierte auf der Leinwand für Männer produziert ist – warum gehen dann Frauen ins Kino? Was passiert mit Frauen, die mit einem genuin männlichen Blick konfrontiert sind? Mit diesen Fragen im Mittelpunkt versuchten Theoretikerinnen wie Mary Ann Doene in der nachfolgenden wissenschaftlichen Debatte, die

⁶⁸ Vgl. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke-Hampshire, 2. Auflage 2009, 14.

⁶⁹ Mulvey, *Visual Pleasures*, 19.

⁷⁰ Vgl. Klippel, *Feministische Filmtheorie*, 170.

⁷¹ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 35.

Zuschauerin selbst zu analysieren. Diese Diskurse bemühen in ihren Erklärungsansätzen immer wieder die Psychoanalyse, eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Kinos und der dahingehenden Anziehungskraft der Bilder findet sich in der feministischen Filmtheorie für lange Zeit allerdings nicht.⁷²

Wegweisend für die Entwicklung einer feministischen Filmtheorie war die Psychoanalyse nach Freud und Lacan. Diese war innerhalb des Theoriebildungsprozesses wiederholt Gegenstand feministischer Auseinandersetzung und Kritik. So brachte Juliet Mitchell 1974 die Theorien der beiden Psychoanalytiker in *Psychoanalysis and Feminism* erstmals in einen feministischen Dialog,⁷³ während im selben Jahr Luce Irigaray in *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* kritisierte, dass es in den psychoanalytischen Diskursen keinen Ort und keine Sprache für eine Artikulation des Weiblichen gäbe. Weiblichkeit sei in der Psychoanalyse demnach lediglich ein Spiegel des Männlichen, die daher nur negativ konnotiert und ein Objekt zum männlichen Subjekt sein kann.⁷⁴ Einige feministische Filmtheoretikerinnen gingen daher – in teilweise sehr extremen Argumentationen – sogar von einer völligen Unmöglichkeit der (filmischen) Repräsentation von Weiblichkeit aus. So argumentierte Joan Copjec 1989, dass die Libido per se männlich ist und für das Weibliche kein Signifikant gegeben ist, was der Weiblichkeit die Möglichkeit zur theoretischen Darstellung nimmt und die Frau auf eine außersprachliche Existenz verweist. Dass dieser Rückschluss den soziokulturellen Ausschluss von Frauen reproduzieren könnte, ist definitiv als kritisch zu betrachten. Mary Ann Doane wählte einen anderen Zugang und konzentrierte sich auf die Analyse von jenen Möglichkeiten des weiblichen Zuschauens, die Filme bieten können. Sie stellte dabei fest, dass das weibliche Schauen mit einer nicht vorhandenen Distanz zum Leinwandgeschehen konfrontiert ist: Denn die Zuschauerin ist selbst das Bild und daher ist der weibliche *Blick* durch eine besondere Nähe gekennzeichnet. Im Gegensatz zum männlichen Blick, der eine feste Position einnimmt, kann die weibliche Form der Wahrnehmung immer wieder die Perspektiven wechseln und damit auch die männliche Position einnehmen. Weiblichem Filmpublikum stünde daher Männlichkeit sowie Weiblichkeit zur Verfügung, die wie Masken aufgesetzt und abgelegt werden können.⁷⁵ Diese *Maskerade* ist nach Doane notwendig, da die weibliche Zuschauerin ansonsten entweder mit einer Über-Identifizierung mit der Leinwandheldin oder einer narziss-

⁷² Vgl. Klippel, *Feministische Filmtheorie*, 171.

⁷³ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 18.

⁷⁴ Vgl. Regina Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli Knapp, *Feministische Theorien zur Einführung*, Hamburg 2000, 133.

⁷⁵ Vgl. Klippel, *Feministische Filmtheorie*, 172.

tischen Form des Begehrens konfrontiert wäre und gilt als Reaktion auf die Zuschreibung eines Mangels beziehungsweise einer Abwesenheit.⁷⁶ Ein weiterer Ansatz stammt von Teresa de Lauretis, die Kritik an der Narration in Filmen übte und feststellte, dass die patriarchale Konstituierung der filmischen Blickstrukturen und die daraus entstehenden Zuschauerpositionierungen eine Konsequenz der Narration ist. Die Differenz in der Wertigkeit zwischen dem Männer- und dem Frauenbild liegt nach de Lauretis an der Charakterisierung der Erzählung als ödipales Drama. Diese Ödipalität des Erzählens müsse erst dekonstruiert werden, um den filmischen Bildern ihre Freiheit zurückzugeben und damit eine weibliche Schaulust zu ermöglichen, argumentierte sie.⁷⁷

Diese grundlegenden Theoriekonstrukte der feministischen Filmtheorie gerieten in Verdacht, sich lediglich mit den Repräsentationsformen *weißer*, heterosexueller Weiblichkeit zu beschäftigen und *nicht-weiße* (Leinwand-)Erfahrungen auszuklammern. Jane Gaines kritisierte dies 1986 in einem Aufsatz,⁷⁸ der als wegweisend für anschließende Debatten der feministischen Filmtheorie gilt: nämlich die Einbeziehung von nicht-weißen und nicht-heterosexuellen Repräsentationsformen und die Kritik an der weißen Deutungshoheit. Demnach sei es sinnvoll, nicht nur die Trennlinie zwischen den Geschlechtern, sondern auch zwischen Ethnizitäten und Sexualitäten zu beleuchten.⁷⁹

3.3 Das Genre Wochenschau: Zwischen Authentizitätsanspruch und Manipulation

Als Geburtsland der Wochenschauen gilt Frankreich: Dort erschien 1908 erstmals eine als *Pathé-Journal* bekannt gewordene Zusammenfassung von *Aktualitäten*, also kurzen, nichtfiktionalen Filmen zu Ereignissen mit Nachrichtenwert aus aller Welt.⁸⁰ In ihrer grundsätzlichen Struktur blieben die Kinowochenschauen in den kommenden Jahrzehnten trotz allen Veränderungen, die das Kino durchgemacht hat, genau das: Eine Zusammenstellung von Filmberichten über kulturelle, gesellschaftliche und politische Ereignisse.⁸¹ Die Bedingungen für das Vorliegen des Genres *Wochenschau* wurden von Peter Baechlin und Maurice Muller-Strauss

⁷⁶ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 41.

⁷⁷ Vgl. Klippel, *Feministische Filmtheorie*, 174.

⁷⁸ Vgl. hierzu Jane Gaines, *White Privilege and Looking Relations. Race and Gender in Feminist Film Theory*, in: Sue Thornham, *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, 293-306.

⁷⁹ Vgl. Thornham, *Feminist Film Theory*, 288.

⁸⁰ Vgl. Bernd Kleinhans, *Der schärfste Einsatz für die Wirklichkeit. Die Geschichte der Kinowochenschau*, St. Ingbert 2013, 29 sowie ebenda 40.

⁸¹ Vgl. Kleinhans, *Geschichte Kinowochenschau*, 10.

bereits 1952 im Rahmen einer UNESCO-Studie anhand von bestimmten Kriterien festgemacht. Demnach mussten sie regelmäßig, in relativ kurzen Intervallen erscheinen, mehrere nicht miteinander verbundene, aber aktuelle Themen abhandeln, eine Standardlänge aufweisen und im Gegensatz zum Genre der *Dokumentation* geradeheraus und nicht belehrend oder deutlich präsentiert werden.⁸² Dennoch sind diese beiden Filmgattungen eng miteinander verbunden, denn genau wie Dokumentationen versprechen auch die Kinojournale die Abbildung einer Realität, die den Kinozuschauer_innen sonst verwehrt geblieben wäre.⁸³ Beide Gattungen fußen außerdem in den bereits erwähnten *Aktualitäten*. Für frühe Theoretiker wie Siegfried Kracauer ist der Film aufgrund seiner auf der subjektlosen Fotografie basierenden Technizität per se ein realistisches Medium.⁸⁴ Doch diese technische Funktionsweise ist eigentlich nur ein Garant dafür, dass die präsentierte filmische Realität durch eine außerfilmische Realität bedingt ist. In der neuen Medientheorie ist die generelle Möglichkeit einer realitätskonformen Abbildung umstritten, denn bereits die Auswahl für einen Bildausschnitt ist eine Entscheidung gegen einen anderen Bildausschnitt und damit auch gegen einen bestimmten Teil der Realität. Dennoch versprechen Kinowochenschauen mit ihrer deutlichen Abgrenzung zum Fiktionalen vor allem Authentizität: Die Kamera wird als verlässlicher Zeuge von Ereignissen inszeniert. Auch ohne Anwesenheit der Kamera hätten diese Geschehnisse stattgefunden, so die Versprechung. Darin impliziert ist ein Wahrheitsanspruch, den aber die Wochenschau, so wie das Medium des Films an sich, nicht erfüllen kann. Denn selbst wenn die Bilder für sich gesprochen authentisch sind, kann ihre Selektion, ihre Anordnung oder ihre Kontextualisierung die Wahrheit verfälschen.⁸⁵ Diese speziellen Eigenschaften des Films gepaart mit der Suggestion von Authentizität machten die Wochenschauen in der Vergangenheit zu einem mächtigen Propagandainstrument. Inwiefern diese auch als solches genutzt wurden, wird in Kapitel 4.3.1 und der dort stattfindenden Aufarbeitung der (Kultur-)Geschichte der Wochenschauen in Österreich noch dargestellt werden. Besonderer Anspruch der Wochenschauen des 20. Jahrhunderts war es, den Eindruck zu vermitteln, über Ereignisse aus der ganzen Welt zu berichten. Das lässt sich auch an den vielen Wochenschau-Signationen aufzeigen, die aus einer sich drehenden Weltkugel bestanden. Die *Austria Wochenschau* war hier keine Ausnahme – auch sie präsentierte sich international und rühmte sich mit Berichterstattung aus

⁸² Vgl. Peter Baechlin/Maurice Muller-Strauss, *Newsreels across the World*, Paris 1952, 9.

⁸³ Vgl. Kleinhans, *Geschichte Kinowochenschau*, 365.

⁸⁴ Vgl. Eva Hohenberger/Judith Keilbach, *Die Gegenwart als Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, 8-23, hier 12 zitiert nach Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt/Main 1985, 55.

⁸⁵ Vgl. Kleinhans, *Geschichte Kinowochenschau*, 369f.

allen möglichen Teilen der Erde. Kritisiert wurde dieser Anspruch bereits von Zeitgenossen wie Siegfried Kracauer, der den Wochenschauberichten 1931 vorwarf, als Ablenkung von der Wirklichkeit zu fungieren und mit ihrem präsentierten Durcheinander aus Katastrophen, Sensationellem, Unterhaltung und Sport den Einblick in die Welt nicht zu erleichtern, sondern zu verhindern.⁸⁶ Auch Hans Magnus Enzensberger kritisierte 1957 die Wochenschauen heftig. Er sorgte sich besonders um die laut ihm nicht vorhandene Möglichkeit der sinnvollen Rezeption, die diese „Scherbenwelt“ der Wochenschauen darbot:

„Was da mit der Geschwindigkeit und der Gewalt einer Lokomotive auf sie [die Zuschauer_innen, Anm.] zukommt, wissen sie nicht. Bilder aus fünf Kontinenten spiegeln sich in rasender Folge auf ihrer Netzhaut. Unsichtbare, anonyme Sprecher plaudern und schreien in ihr Ohr. Kreischende, winselnde, peitschende, stampfende Musik drückt die psychischen Schotten ein. Der nächste huschende Lichtfleck überholt die Reflexion und zerfetzt sie.“⁸⁷

Neben der internationalen Berichterstattung lieferte die AW eine Mischung aus Politik, Kultur, Industrie, Sport, Mode und Kuriosem, wobei ein starker Fokus auf eine unterhaltsame Gestaltung der Wochenschau gelegt wurde. Das lässt sich anhand der durchgehenden, zum großen Teil fröhlichen Musikuntermalung, der oftmals spitzen Kommentare der Sprecher und der teilweise absurden Themenwahl aufzeigen: So finden sich im Archiv des Wiener Filmarchivs Beiträge über amerikanische Unterwasserkindergärten (die Spielgeräte befinden sich am Grund eines Schwimmbeckens), neue Erfindungen wie den „Ein-Mann-Helikopter“ und ein Bericht zu einem Wettgehen von Briefträgern.⁸⁸ Eine typische Ausgabe der AW in dem Zeitraum von 1955 bis 1967 eröffnete mit der Signation, bei der es sich um den dominierenden Schriftzug „Austria Wochenschau“ vor einer sich drehenden Weltkugel handelte. Im Hintergrund zu sehen war eine Art Textausschnitt, der ebenfalls wiederholt den Schriftzug „Austria-Wochenschau“ darstellt. Dazu ertönte die Erkennungsmelodie. Die folgenden Beiträge wurden durch typographische Elemente gegliedert, die in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund den Ort des Geschehens preisgaben. Die verwendete Schriftart ist als traditionell zu beurteilen, sie wirkt schreibmaschinengeschrieben und sollte die Seriosität der Berichterstattung unterstreichen. Lediglich zu besonderen Anlässen – beispielsweise beim ersten Opern-

⁸⁶ Vgl. Kay Hoffmann, Zwischen Kontinuität und Neuanfang. Ein Resumée der Wochenschautagung „Zwischen Aktualität und Unterhaltung“, Stuttgart 2011, abrufbar unter: <http://dokumentarfilmforschung.de/dff/cms/?p=540#more-540> zitiert wird Siegfried Kracauer, Kino, Frankfurt 1974, 11.

⁸⁷ Schwarz, Wochenschau Identität, 411 zitiert nach Hans Magnus Enzensberger, Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau, 172.

⁸⁸ Beiträge gesehen im Zuge der Recherche im Wiener Filmarchiv, Winter 2015.

ball nach dem Zweiten Weltkrieg – wich die AW von dieser trockenen und unaufgeregten Art der Gliederung ab und entschied sich für pompösere Schriftzüge. Ein weiterer wichtiger Aspekt in der Gestaltung eines typischen AW-Beitrages war die Musikuntermalung. Diese wurde gewissermaßen als Klangteppich unter jeden Beitrag gelegt und unterstützte jene Emotion, die man vermitteln wollte. Dieser Musikteppich war auch deshalb notwendig, weil die meisten Beiträge aufgrund des hohen Produktionsaufwandes in den 1950er-Jahren ohne Ton gedreht wurden und man daher neben der Kommentatorenstimme noch ein unterhaltsames Element benötigte. Dominierendes stilistisches Element war genau diese Sprecherstimme. Der Kommentar der AW war in seinem Duktus und seinen eingesetzten rhetorischen Mitteln immer an die Situation angepasst: So übte man sich in der Berichterstattung über Kurioses oder Sport gerne in ironischer Distanz, während politische Beiträge möglichst ernsthaft und bedeutsam vorgetragen wurden. Adressat des Kommentars waren die Zuschauer_innen, diese wurden oft direkt angesprochen und damit erzeugte man eine gewisse Interaktivität zwischen Leinwand und Publikum.⁸⁹

4 Nationale Identität und Wochenschau

Im nachfolgenden Kapitel werden zunächst die wichtigsten Stationen für die Schaffung einer österreichischen Identität im Republikbildungsprozess nach 1945 in aller Kürze herausgearbeitet. Anschließend werden die Geschlechterverhältnisse und gegebenenfalls ein Wandel dieser bis 1967 dargestellt, um der folgenden empirischen Untersuchung des Analysematerials einen gesellschaftlichen und realpolitischen Hintergrund zu geben. Danach wird die Geschichte der Wochenschauen in Österreich und daran anschließend der Forschungsstand zu der Identitätsvermittlung innerhalb der *Austria Wochenschau* aufgearbeitet.

4.1 Die Zweite Republik: Auf der Suche nach einer nationalen Identität

Für die Schaffung einer nationalen Identität bedarf es der Konstitution von *Gleichheit* und *Differenz*. Das *Wir* wird gegen das *Andere* aufgewogen und in ein Konkurrenzverhältnis ge-

⁸⁹ Vgl. eigene Rechercheergebnisse aus Sichtungen im Wiener Filmarchiv im Winter 2014/14, sowie Marie-Theres Egyed, *Die Austria Wochenschau und ihre Rolle im Identitätsbildungsprozess der Zweiten Republik 1955-1965*, Diplomarbeit Wien 2009, 32-38.

setzt.⁹⁰ Für den Gründungsakt der Zweiten Republik bedeutete dies, sich von der nationalsozialistischen Vergangenheit abzukoppeln und eine Integration in den Westen zu vollziehen. Bereits 1946 wurde das 950-Jahr-Ostarrichi-Jubiläum begangen, um den österreichischen Staatsgedanken zu stärken und sich im Rahmen dessen auf Traditionen zu besinnen, um damit eine gewisse Kontinuität und Sicherheit zu suggerieren.⁹¹ Für die Bildung einer kollektiven, nationalen Identität bedurfte es jedoch auch der Propagierung eines *nationalen Mythos*, der die Verantwortung am Nationalsozialismus ausklammerte und stattdessen eine eigene Geschichte eines lebensfähigen Kleinstaates glorifizierte, dessen Einwohner_innen friedliebend, tolerant und nicht zuletzt auch musikalisch und charmant wären.⁹² Hinsichtlich der Festbeschreibung Österreichs als Kulturnation ist ein Rückgriff auf die Habsburger-Monarchie festzustellen: Obwohl diese ein Vielvölkerstaat gewesen ist, wurden die kulturellen Errungenschaften dieser Zeit umgedeutet und ohne Rücksichtnahme auf historische Wahrheiten des damaligen Lebens- und Kulturraumes in das kollektive Gedächtnis der Zweiten Republik eingearbeitet.⁹³ Diese grundlegenden Österreich-Images wurden bereits im Zuge der Jubiläumsfeier festgelegt, man besann sich auf die Kreation eines kleinen und schönen Musiker-Landes mit geschichtsträchtigen Gebäuden, umgeben von einer herrlichen Landschaft.⁹⁴ Das nationale Selbstverständnis gründete sich im folgenden innenpolitisch durch eine einvernehmliche Politik der beiden Großparteien SPÖ und ÖVP, die einen schnellen Wirtschaftsaufschwung förderte. Durch die Neutralität begünstigt, konnte sich der österreichische Staat außenpolitisch vor allem in der Ära Kreisky (1970-1983) als Brücke zwischen den Ost- und Westblöcken positionieren und im Nahostkonflikt eine Vermittlerrolle einnehmen. Getragen von diesen Erfolgen in der Innen- und Außenpolitik entwickelte sich ein selbstbewusstes Nationalgefühl, das von Eliten und Bevölkerung stabilisiert wurde. Lange Zeit galt der Opfer-Mythos, also die Annahme, 1938 einer gewaltsamen Annektion Hitlers ausgesetzt gewesen zu sein, als Konsens in der Beurteilung der Vergangenheit. Im Gegensatz zur Ersten Republik suchte die Zweite Republik nach Distanzierungs- und Abgrenzungsmöglichkeiten zu Deutschland und nicht zuletzt deshalb gelang es den Österreicher_innen, eine starke Verbindung zu ihrem Land aufzubauen. Diese Affinität erreichte ihren Höhepunkt in den 80er-Jahren und kam erstmals im Zuge der *Waldheim-Affäre* ins Wanken, als die Wehrmachtsvergangenheit von Kurt Waldheim öffentlich debattiert und damit auch eine neuerliche Aufarbeitung der NS-

⁹⁰ Vgl. Erika Thurner, *Nationale Identität und Geschlecht in Österreich nach 1945*, Innsbruck/Wien/München 2000, 20.

⁹¹ Vgl. Thurner, *Nationale Identität*, 39.

⁹² Vgl. Thurner, *Nationale Identität*, 41.

⁹³ Vgl. Oliver Rathkolb, *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2010*, Wien 2011, 37.

⁹⁴ Vgl. Thurner, *Nationale Identität*, 42.

Vergangenheit des Landes notwendig gemacht wurde. Damit einher ging der Verlust der historisch konstruierten Unschuld, mit dem Fall des Eisernen Vorhanges verlor das Land seine Vermittlerrolle und der EU-Beitritt ließ die Einbuße eines für die österreichische Identität wesentlichen Faktors vermuten – der Neutralität.⁹⁵ Denn die Unterzeichnung des Staatsvertrages und die damit verbundene Festschreibung Österreichs als neutrales Land gilt als Geburtsstunde des österreichischen Nationalbewusstseins. Nicht zuletzt Bruno Kreisky war es, der die Bedeutung der Neutralität als konstitutives Element der Nationswerdung durch seine aktive Außenpolitik förderte. Die Neutralität wurde zu einem Code für Sicherheit und Wohlstand.⁹⁶ Die Frage nach dem Nationalfeiertag spaltete im Jahr 1965 die bis dahin konsensual agierende große Koalition. Die Sozialisten forderten den 12. November in Erinnerung an die Gründung der Ersten Republik – die Annahme einer Kontinuität zu dieser gilt als Element des beginnenden Österreichbewusstseins – als Nationalfeiertag, die schwarze Reichshälfte plädierte für den 15. Mai als Tag der Unterzeichnung des Staatsvertrages. Man einigte sich nach langen Debatten schließlich auf den 26. Oktober, jenem Tag, an dem die Neutralitätserklärung und der Abzug der alliierten Truppen geltend wurde. Im Jahr 1967 wurde der Nationalfeiertag dann ins Feiertagsgesetz aufgenommen und ist seither arbeitsfrei.⁹⁷

4.2 Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik

In der Nachkriegszeit lässt sich die Situation von Frauen in Ehe und Familie durch eine temporäre Erweiterung der Handlungsräume charakterisieren: Bereits in der Zwischenkriegszeit wurde die Bevölkerung darauf eingestellt, je nach Geschlecht unterschiedliche Opfer zu bringen und gegen Dankbarkeit und Ehre zu tauschen: Männer sollten als Soldaten ihrem Vaterland dienen und Frauen wurden auf ihre Rolle als Mütter, vor allem als Mütter von Soldaten, vorbereitet.⁹⁸ Aber mit den Männern an der Front änderten sich die Aufgaben der Frau und damit ist auch für die Zeit nach 1945 ein Wandel der innerfamiliären Entscheidungskompetenzen und Machtstrukturen festzustellen. Diese führten zu vermehrten Scheidungen, denn die Kriegsheimkehrer und die mittlerweile zum Familienoberhaupt avancierten Frauen stießen auf ein besonders hohes Konfliktpotential.⁹⁹ Und obwohl Frauenarbeit als kurzfristige Not-

⁹⁵ Vgl. Frölich-Steffen, *Identität Wandel*, 1-3.

⁹⁶ Vgl. Thurner, *Nationale Identität*, 41 sowie Rathkolb, *paradoxe Republik*, 23.

⁹⁷ Vgl. Frölich-Steffen, *Identität Wandel*, 64-67.

⁹⁸ Vgl. Karin Hausen, *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen/Oakville 2012, 15.

⁹⁹ Vgl. Irene Bandhauer-Schöffmann/Ela Hornung, *Vom „Dritten Reich“ zur Zweiten Republik. Frauen im Wien der Nachkriegszeit*, in: David F. Good/Margarete Grandner/Mary Jo Maynes (Hg.), *Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 1994, 225-247, hier: 241-243.

maßnahme gesehen wurde und im Hinblick auf tiefergehende Veränderungen in den Geschlechterhierarchien ohne größere Konsequenzen blieben, wirkte diese jahrelange Autonomie vor allem bei der nächsten Generation, die auf ein Beispiel von Emanzipation blicken konnte.¹⁰⁰

Um eine Stabilisierung der österreichischen Gesellschaft zu gewährleisten, wurden spezifische Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder geschaffen. Teilweise fand die Schaffung dieser Bilder erst später statt, was einem Eingriff in das kollektive Gedächtnis gleichkommt. Wohl kein Weiblichkeitsbild der Nachkriegsgesellschaft ist so sehr in das heute gültige kollektive Gedächtnis eingegangen wie jenes der *Trümmerfrauen*, die vor allem in den Städten die Überreste der zerbombten Gebäude beseitigten. Dennoch haben diese vermittelten Bilder mit der Realität wenig zu tun, so sind größere Gruppen von Trümmerfrauen nur für Ostösterreich überliefert.¹⁰¹ Diese Ikone des Wiederaufbaus ist vor allem vor dem Hintergrund der großkoalitionären Geschichtsschreibung und der Manifestierung des Opfer-Mythos zu betrachten: Frauen wurden hier zu Heldinnen stilisiert, denn weibliche Mittäterschaft am Nationalsozialismus ist noch lange negiert beziehungsweise auch seitens der Wissenschaft nicht erforscht worden. Die gesellschaftlich kultivierte Opfer-Rolle – die von politischer Seite erst 1991 in einer Erklärung Franz Vranitzkys im Nationalrat revidiert wurde – ermöglichte es Frauen sich von jeder Verantwortung freizusprechen. So konnten die Tätigkeiten in der nationalsozialistisch propagierten *Heimatfront* als unpolitisch kommuniziert werden und auch die Funktionalisierung und Militarisierung von Frauen- und Mädchenorganisationen der NS schaffte es lange nicht in das Bewusstsein der Zeitgenoss_innen.¹⁰² Tatsächlich ist das weiblich besetzte Bild der *Trümmerfrau* erst nach der unmittelbaren Nachkriegszeit für politische Zwecke ikonisiert worden, in der Phase zwischen 1945 und 1955 waren es Darstellungen arbeitender und aufbauender Männer, die zeitgenössische Ausstellungssujets dominierten. Diese Bilder trugen Titel wie *Helden der Arbeit* oder *Arbeiterhelden* und dienten der Heroisierung des Alltags und des Wiederaufbaus.¹⁰³

Propagiert wurde in dem für die folgende Analyse relevanten Zeitraum auch das Bild der *Hausfrau*. Bedingt wurde dieses Rollenangebot durch die Idealisierung der Kern- bezie-

¹⁰⁰ Vgl. Bandhauer-Schöffmann/Hornung, *Frauen Wien*, 246.

¹⁰¹ Vgl. Thurner, *Nationale Identität*, 53.

¹⁰² Vgl. Irene Bandhauer-Schöffmann/Ela Hornung, Vom „Dritten Reich“ zur Zweiten Republik. Frauen im Wien der Nachkriegszeit, 225-247, in: David F. Good/Margarete Grandner/Mary Jo Maynes (Hrsg.), *Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 1994, 225f.

¹⁰³ Vgl. Thurner, *Nationale Identität*, 44f.

hungsweise Kleinfamilie, die in Österreich beinahe bis zur Postmoderne formaljuristisch patriarchalisch als verbindlich strukturiert wurde.¹⁰⁴ Damit wurden Frauen auf ihre Ehefrauen- und Mütterfunktion festgelegt, die Rollenaufteilung polarisiert und die Frauen domestiziert.¹⁰⁵ Das Bild der idealen Hausfrau war in der Nachkriegszeit vor allem durch den herrschenden Mangel geprägt. Rezepte, wie sich mit Ersatzstoffen Mahlzeiten zubereiten lassen, finden sich in Zeitungen, Zeitschriften und sogar in Kinowerbungen. Der Mangel erhöhte den für die Hausfrau erforderlichen Arbeitseinsatz massiv, so waren stundenlanges Anstellen, Hamsterfahrten zu Bauern, mit denen dann gehandelt und getauscht wurde, und Schleichhandel wesentlich für die Lebensrealität.¹⁰⁶ Mit dem Aufkommen der Konsumgesellschaft mussten Absatzmöglichkeiten für die Produkte der Industrie geschaffen werden, was eine weibliche Erwerbstätigkeit unverzichtbar machte. Deshalb modernisierte und korrigierte man das Image der Hausfrauen und zeigte sie als erfolgreiche Berufstätige, die dank Technisierung ihres Haushaltes und bedingt durch Tüchtigkeit und Weiblichkeit alles im Griff hatte und dennoch privat und im Berufsleben die männliche Autorität akzeptierte.¹⁰⁷ Die gesellschaftliche Relevanz der Zuweisung von Frauen in die Hausfrauen-Rolle lässt sich auch politisch belegen: So wurden 1955 in der Steiermark und in Salzburg Hausfrauenbeiräte bei den Landesregierungen eingerichtet, 1958 in allen Bundesländern sozialdemokratische Hausfrauenverbände gegründet.¹⁰⁸ Das Rollenbild mit familienbezogener weiblicher Berufstätigkeit hielt sich zäh – Modernisierung und Technisierung führten zwar zu der Verbreitung von erweiterten Hausfrauenbildern, aber keineswegs zur Auflösung von Geschlechterhierarchien, sie bedrohten lediglich die Klassenhierarchien. Zu einer Familien- und Eherechtsreform kam es erst Mitte der 70er-Jahre.¹⁰⁹

Die (politische) Öffentlichkeit blieb lange ein überwiegend männliches Feld. Trotz des Frauenüberhangs in der Wähler_innenschaft der Zweiten Republik wurden die männlich dominierten Machtstrukturen lange akzeptiert und weitergetragen. So blieb der durchschnittliche Anteil von Mandatarinnen bis in die 70er-Jahre bei fünf bis sechs Prozent, politisch aktive Frau-

¹⁰⁴ Vgl. Thurner, Nationale Identität, 43.

¹⁰⁵ Vgl. Thurner, Nationale Identität, 71.

¹⁰⁶ Vgl. Bandhauer-Schöffmann/Hornung, Frauen Wien, 237.

¹⁰⁷ Vgl. Thurner, Nationale Identität, 77.

¹⁰⁸ Vgl. Ingrid Bauer, Von den Tugenden der Weiblichkeit. Zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung in der politischen Kultur, in: Thomas Albrich/Klaus Eisterer/Michael Gehler/Rolf Steininger (Hg.), Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995, 35-52, hier 46.

¹⁰⁹ Vgl. Erika Thurner, Die stabile Innenseite der Politik. Geschlechterbeziehungen und Rollenverhalten, in: Thomas Albrich/Klaus Eisterer/Michael Gehler/Rolf Steininger (Hg.), Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995, 53-66, hier 62.

en wurden in die Bereiche Familie, Soziales oder Ernährung verwiesen.¹¹⁰ Ingrid Bauer stellt für das öffentlich-politische Engagement der Frauen sogar fest, dass sie zu „Hausfrauen der Politik“¹¹¹ gemacht und in eine passive Position gedrängt wurden. Während der Mann als politischer Akteur handelt, hat die Frau die politische Ethik zu hüten. In den 50er-Jahren lag der Frauenanteil in der Politik auf kommunaler Ebene bei nur einem Prozent. Bis mit der ersten weiblichen Ministerin – Grete Rehor, ÖVP – eine Frau der Regierung angehörte, sollte es noch bis zum Ende der großen Koalition und Alleinregierung der ÖVP 1966 dauern. Politisch engagierte und bemächtigte Männer blieben also die Norm und Frauen der Sonderfall.¹¹²

4.3 Die österreichische Identität in der *Austria Wochenschau*

Nachfolgend wird aufgezeigt, wie sich dieses benötigte nationale *Wir*-Gefühl in Österreich konstituierte und wie es in der *Austria Wochenschau* vermittelt wurde. Mit dieser Frage setzen sich drei Arbeiten auseinander. Das neueste Werk ist jenes von Marie-Theres Egyed, die im Rahmen ihrer Diplomarbeit 2009 die Rolle der *Austria Wochenschau* im Identitätsbildungsprozess der Zweiten Republik untersucht hat. Davor schrieb Christian Puluj 1992 über die Bewusstseinsbildung in der *Austria Wochenschau* und Hans Petschar und Georg Schmid lieferten 1990 eine semiohistorische Analyse der *Austria Wochenschau*, die die Art und Weise der „Legitimation Österreichs in Bildern“ greifbar zu machen versuchte.¹¹³ Die wichtigsten Erkenntnisse dieser Arbeiten werden dargestellt, um ein Grundgerüst für die vorliegende Arbeit zu bilden. Dieser Aufarbeitung des Forschungsstandes vorangestellt ist ein Überblick über die Geschichte der Wochenschauen in Österreich mit Fokus auf jene der AW. Letztere soll im Hinblick auf ihre Organisationsstruktur als Medienunternehmen betrachtet werden, um die realen Produktionsumstände nachvollziehbar zu machen.

4.3.1 Von zu Hause und der Welt: Wochenschauen in Österreich

Alles begann in Frankreich: Das von der Firma Pathé entwickelte Konzept der zu einem regelmäßig erscheinenden Journal zusammengefassten Aktualitäten kam beim französischen

¹¹⁰ Vgl. Thurner, Nationale Identität, 73.

¹¹¹ Bauer, Arbeitsteilung politische Kultur, 43.

¹¹² Vgl. Bauer, Arbeitsteilung politische Kultur, 42-45.

¹¹³ Vgl. Egyed, *Austria Wochenschau* Identitätsbildungsprozess sowie Hans Petschar/Georg Schmid, Erinnerung & Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Ein semiohistorische Analyse der *Austria Wochenschau* 1949-1960, Graz 1990 und Christian Puluj, „... und neues Leben blüht aus den Ruinen“. Die Stimme Österreichs im Vorprogramm der Kinos 1945-1955. Bewusstseinsbilder und Bewusstseinsbildung der Zweiten Republik in *Austria Wochenschau* und Kulturfilm., Diplomarbeit Wien 1992.

Publikum gut an und so wurden seit 1909 Kopien nach England, Deutschland und in die USA exportiert.¹¹⁴ In Österreich begann die Geschichte der Wochenschauen zu Beginn des Ersten Weltkriegs, als das k.u.k. Kriegspressequartier den Start dieser „meinungsbildenden“ Nachrichtensendungen initiierte. Die Produktions- und Einfuhrkontrolle unterlag zu dieser Zeit der k.u.k. Filmexpositur. Nach 1918 wurden deren Aufgaben von der neu gegründeten Staatlichen Filmhauptstelle übernommen, die Kultur- und Aufklärungsfilme herstellen ließ. Aus Kostengründen verzichtete man auf die weitere Herstellung von Wochenschauen und so verschwanden sie in den Zwanziger Jahren aus den österreichischen Kinos.¹¹⁵ Das ist insofern bemerkenswert, als dass Eugen Pfister 2014 in seiner Arbeit zu Europabildern in Wochenschauen die Zwischenkriegszeit gar als das „Goldene Zeitalter der Wochenschauen“ bezeichnet, in denen das Medium eine hohe Reichweite aufwies und zum wichtigen Bestandteil des Kinoerlebnisses wurde.¹¹⁶ Hier scheint Österreich eine Ausnahme darzustellen, denn es dauerte bis 1931, als mit der von der Selenophon Film Ges.m.b.H. hergestellten *Selenophon-Woche* wieder eine Kinowochenschau in Österreich produziert wurde. Diese war allerdings eher kurzlebig und lief nur bis 1933. Erfolgreicher waren in den heimischen Kinos ausländische Formate, wie die *Ufa-Wochenschau* oder die amerikanische *Fox Tönende Wochenschau*. Auch für staatliche Instanzen wurden die Wochenschauen in den 30er-Jahren mit der Machtergreifung Hitlers wieder relevanter. Die Regierung des Ständestaates sah in dem Genre eine Möglichkeit, ein propagandistisches Instrument entgegenzusetzen und gründete 1933 *Österreich in Bild und Ton*. 1934 wurde zusätzlich vom Bundesministerium für Handel und Verkehr eine Verordnung erlassen, die das Betreiben von Tonkinos an eine Bewilligung dieses Ministeriums knüpfte. Diese Verordnung bedeutete in letzter Konsequenz, dass Kinobetreibern, die die Wochenschauen nicht vorführen wollten, die Konzession entzogen werden konnte.¹¹⁷ *Österreich in Bild und Ton* versuchte hauptsächlich, die bestehende austrofaschistische Regierungsform zu legitimieren und bemühte sich, eine konkrete Heimat-Ideologie zu propagieren und die Eigenständigkeit Österreichs zu betonen. Diese Wochenschau kam bei den Kinogeh_innen anfangs gut an, allerdings war sie mit einer komplizierten Leihgebührenregelung verknüpft, die die Kinobetreiber_innen dazu veranlasste, die Wochenschauen nicht auszutauschen, sondern teilweise ein und dieselbe Ausgabe über mehr als zwanzig Wochen laufen zu lassen. Ausländische Wochenschauen waren daher aktueller und verdrängten die österreichi-

¹¹⁴ Vgl. Kleinhans, Geschichte Kinowochenschau, 41.

¹¹⁵ Vgl. Puluj, Bewusstseinsbildung Wochenschau, 84f.

¹¹⁶ Vgl. Eugen Pfister, Europa im Bild. Imaginationen Europas in Wochenschauen in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Österreich 1948-1959, Göttingen 2014, 49.

¹¹⁷ Vgl. Puluj, Bewusstseinsbildung Wochenschau, 85.

sche Wochenschau im Rennen um die Gunst der Zuschauer_innen.¹¹⁸ Parallel dazu wurden in Deutschland alle vier existierenden Wochenschauen schrittweise unter die Kontrolle des Deutschen Film-Nachrichtenbüros gestellt, ab 1940 stand dann die gesamte Wochenschauproduktion unter nationalsozialistischer Herrschaft.¹¹⁹ Nach dem Anschluss wurde die Selenophon Ges.m.b.H von der deutschen Gruppe Tobis übernommen, nachdem ihr eine anti-nationalsozialistische Organisation vorgeworfen wurde. Zunächst wurde ab März 1938 für Österreich eine spezielle *Ostmark-Wochenschau* produziert, damit liefen bis zu vier Wochenschauen parallel: Neben der *Ostmark-Wochenschau* noch die *Ufa-Wochenschau*, die *Fox-Wochenschau* und die *Tobis-Wochenschau*. Ab September 1939 zeigte man in den Kinos nur noch die deutsche Einheitswochenschau.¹²⁰

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Zusammenbruch des Deutschen Reichs stand die Produktion der Wochenschauen ganz im Zeichen der Besatzungsmächte. Deren Produkte hatten Namen wie *Welt im Film* (USA/England), *Wir sind dabei* (Sowjetunion) und *Actualités Françaises* (Frankreich) und die Re-Education sowie die Demokratisierung der Zuschauer_innen zum Ziel.¹²¹ In Österreich übergaben die Besatzungsmächte diese Aufgaben 1949 an ein neu zu gründendes heimisches Unternehmen: die *Austria Wochenschau* Ges.m.b.H. Damit stellten sie ihre eigenen Wochenschauen ein. Die erste Ausgabe der AW kam am 11. November 1949 in die Kinos – die letzte Ausgabe im Februar 1982, danach wurde sie als Kinomagazin *Scope* weitergeführt.¹²² Die grundlegende Organisationsstruktur der *Austria Wochenschau* kann als Ergebnis der großkoalitionären Regierungsordnung bewertet werden. Bei ihrer Gründung 1949 war sie als Gesellschaft organisiert. Die drei Gesellschafter waren die Republik Österreich (vertreten durch den Bundespressedienst, hielt 52 % der Anteile), die Kinobetriebs-, Filmverleih- und Filmproduktions Ges.m.b.H. (KIBA, im Besitz der Stadt Wien, 24 % der Anteile) und die Sascha Filmverleih und -vertriebs Ges.m.b.H. (im Besitz der Creditanstalt, ebenfalls 24 % der Anteile). Mehrheitseigentümer war der Bundespressedienst und damit die Republik Österreich. Daher handelte es sich bei diesem Konstrukt zwar rechtlich um ein halbstaatliches Unternehmen, da aber die beiden anderen Firmen klar der roten beziehungsweise schwarzen Reichshälfte zurechenbar sind, eigentlich um ein komplett staatliches

¹¹⁸ Vgl. Puluj, Bewusstseinsbildung Wochenschau, 85-87.

¹¹⁹ Vgl. Pfister, Europa Bild, 50.

¹²⁰ Vgl. Puluj, Bewusstseinsbildung Wochenschau, 88f.

¹²¹ Vgl. Pfister, Europa Bild, 53f. sowie Herberg Hayduck, Die Organisationsstruktur der Austria-Wochenschau. Das Weltgeschehen in der Kinowelt, in: Hans Petschar/Georg Schmid, Erinnerung & Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Ein semiohistorische Analyse der *Austria Wochenschau* 1949-1960, Graz 1990, 157-172, hier 157.

¹²² Vgl. Hayduck, Organisationsstruktur *Austria Wochenschau*, 157 sowie Fritz, Kino Österreich, 49.

Unternehmen.¹²³ Damit war die AW bereits bei ihrer Gründung streng nach Proporz organisiert und es ist davon auszugehen, dass die positive Berichterstattung über Österreich unter Einbeziehung der beiden Großparteien ganz im Sinne der Gründer war. Dieser durch die Unternehmensstruktur gewährleistete Zugriff auf die Berichterstattung wurde schon 1950 in den Salzburger Nachrichten stark kritisiert, so hätten „*die Vertreter der beiden Koalitionsparteien bei der Auswahl der Bildstreifen und der zu filmenden Themen und Ereignissen entscheidenden Einfluss*“¹²⁴, was beim Publikum nicht immer gut ankäme. Die technische Ausrüstung kam unter anderem von der französischen *Actualités Françaises*, die auch ihr Archiv zur Verfügung stellte und die AW mit internationalen Beiträgen belieferte. Für die Sowjetunion war die Einstellung ihrer *Wir sind dabei* an vertraglich gesicherte Zensurmöglichkeiten sowie eine Zusage über regelmäßige Berichterstattung über die Sowjetunion in der AW geknüpft.¹²⁵ Für den Erfolg der *Austria Wochenschau* mitverantwortlich war die gesetzliche Festschreibung der Vorführungspflicht in allen österreichischen Kinos.¹²⁶ Die Produktion der AW war professionell und effizient: Eine Ausgabe mit einer durchschnittlichen Länge von acht bis zehn Minuten wurde in fünf Arbeitstagen hergestellt und in die Kinos gebracht. Von 1954 bis 1971 stellte die selbe Redaktion simultan eine weitere Kinowochenschau, das Weltjournal, her.¹²⁷ Mit dem Aufkommen des Fernsehens und der Filmkrise verringerte sich der Einfluss der AW ab Ende der 60er-Jahre zusehends. Es wurde zwar versucht, dieser Entwicklung mit Hilfe von Modernisierungsmaßnahmen wie Änderungen der Signation und des Logos entgegenzuwirken, dennoch wurde die AW im Jahr 1982 durch das jugendlichere Kinomagazin *Scope* ersetzt.¹²⁸

4.3.2 *Austria Wochenschau* und Identitätsvermittlung

Wie bereits erwähnt, beschäftigen sich die meisten Arbeiten zum Thema *Austria Wochenschau* mit der Konstituierung ihrer grundlegenden Zielsetzung, nämlich der Vermittlung einer österreichischen Identität. In einem Mix aus Politik, Kultur, Industrie, Sport, Mode und Kuriosum transportierte die AW von 1949 bis zu ihrer Einstellung 1982 diese Bilder einer spezifi-

¹²³ Vgl. Hayduck, Organisationsstruktur *Austria Wochenschau*, 158 sowie Pfister, Europa Bild, 57.

¹²⁴ Vgl. Hayduck, Organisationsstruktur *Austria Wochenschau*, 160 zitiert nach Salzburger Nachrichten, 29.12.1950.

¹²⁵ Vgl. Pfister, Europa Bild, 58.

¹²⁶ Vgl. Markus Pletschko, *Die Austria Wochenschau 1949-1966. Produktion und Organisation des österreichischen Medienunternehmens im Spannungsfeld der Koalitionsparteien ÖVP und SPÖ*, Diplomarbeit Wien 1991, 54.

¹²⁷ Vgl. Filmarchiv Austria, Geschichte im Überblick, auf: *Austria Wochenschau* 1960, DVD, Wien 2004, 1-8, hier 3.

¹²⁸ Vgl. Filmarchiv, Geschichte Überblick, 7.

schen österreichischen Identität. Anschließend werden die wichtigsten Ergebnisse der bereits durchgeführten Forschungen zu den dazu eingesetzten Strategien angeführt, um ein Verständnis für die Art und Weise der Identitätsvermittlung in der AW zu schaffen.

Petschar und Schmid stellten in ihrer Arbeit fest, dass die Signalisierung des Nationalen in der AW durch die Inszenierung der Insignien der Macht wie Bauwerke, Denkmäler, Personen, Begriffe oder Städte passierte. Konkrete Objekte wie Flaggen, Fahnen oder Wappen repräsentierten das Abstrakte, nämlich den Staat. Dass dieser Staat zu der freien westlichen Welt dazugehört und dazugehören will, wurde von Petschar und Schmid als wesentliches Element bei der kollektiven Identitätsbildung gewertet. So thematisierte man immer wieder die Mitgliedschaft Österreichs bei der UNO und bewertete diese als positiv.¹²⁹ Egyed erarbeitete für ihre Diplomarbeit einen *Identitätsindex*, der jene Bereiche umfasst, die „*das staatstragende Bewusstsein der Zweiten Republik bis in die Gegenwart prägen*“¹³⁰. Demnach sind die identitätsbildenden Themen innerhalb der *Austria Wochenschau* die Inszenierung von Brauchtum/Folklore, Industrie, Insel der Seligen, Heimat, Kleinstaat, Landschaft und Heimat, Nationalfeiertag, Österreichische Fahne, Rotes Wien, Staatliche Monumente/Kultur, Staatsvertrag/Neutralität sowie Stunde Null und Opfermythos.¹³¹ Die AW wurde über den Umweg der Geschichtsdarstellung zur Austrovision, stellten Petschar und Schmid fest; der Staatsvertrag wurde mit klassischer Musik gefeiert, die Wiedereröffnung der Staatsoper präsentierte man als großes Ereignis und immer wieder wurden Stephansdom und Lipizzaner in Szene gesetzt. Dazu kamen mit der Zunahme von Tourismus auch Landschaftsbilder und Beiträge zu Folklore. Neben diesen geschichtsträchtigen Topoi präsentierte die AW Österreich als junges und fortschrittliches Land, was vor allem in den Beiträgen zu Industrie und Technik zu bemerken ist.¹³² Privilegierte Positionen im Zeichensystem der AW nahmen von Anfang an Darstellungen sportlicher Ereignisse – hier vor allem der Skisport – aber auch Musik als Bestandteil eines spezifisch österreichischen kulturellen Erbes ein. Die Wiederherstellung dieses symbolischen Kapitals wurde zu einem der zentralen Themen in der AW, man stellte dies an der Restauration einzelner Objekte wie dem Stephansdom, dem Burgtheater oder der Staatsoper dar.¹³³ Konstruktionsprinzip der *Austria Wochenschau* war „*nicht zuletzt die Ausklammerung des Beschämenden*“¹³⁴. Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs wird nicht the-

¹²⁹ Vgl. Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 114.

¹³⁰ Egyed, *Austria Wochenschau Identitätsbildungsprozess*, 155.

¹³¹ Vgl. Egyed, *Austria Wochenschau Identitätsbildungsprozess*, 155-169.

¹³² Vgl. Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 16f.

¹³³ Vgl. Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 22.

¹³⁴ Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 13.

matisiert, stattdessen wurde ein *Wiederaufbau aus dem Nichts* und die *Stunde Null* propagiert.¹³⁵ In einem im empirischen Teil dieser Arbeit behandelten Beitrag zu einer Gedenkveranstaltung vor dem Denkmal der Republik wird 1958 sogar von „40 Jahre Republik“ gesprochen und damit eine falsche Kontinuität suggeriert.¹³⁶

Wesentliches Ziel der AW war die Vermittlung eines *Wir*-Gefühls. Neben dem hohen Einsatz des Wortes „wir“ auf sprachlicher Ebene seitens der Kommentatoren, verfolgte man eine Strategie, in der alles Außergewöhnliche den erst zu konstituierenden Zonen zugeschrieben wurde, während das Vertraute, das Sichere, das Beruhigende im *Wir*-Bereich situiert war.¹³⁷ Das in der AW vermittelte *Wir* lässt sich als immer ernstzunehmend, fleißig und erfolgreich charakterisieren. Ausnahmen sind Beiträge aus dem Bereich des Kuriosen – hier kann zur Veranschaulichung ein Beitrag über eine Schule für werdende Väter angeführt werden, in dem auch österreichische Väter schon einmal Probleme beim Wickeln des Nachwuchses haben – oder bei der Sport-Berichterstattung. In diesen zwei Feldern konnte das *Wir* über sich und auch über das *Andere* lachen. Petschar und Schmid erkannten in der Berichterstattung der AW ein übertriebenes Eigenlob, das aus einem Verlust des kollektiven Selbstbewusstseins resultierte.¹³⁸

Auf die Abgrenzung zum *Anderen* legte die AW in ihren Beiträgen besonderen Wert. Diese passierte nach Egyed über die Inszenierung Österreichs als *Insel der Seligen*, die in einem Europa der Gegensätze präsentiert wurde. Die politische Berichterstattung über die UNO, den Europarat oder die Europäische Parlamentarierkonferenz wurden zum Anlass genommen um die Besonderheit und die Vorzüge Österreichs als neutraler Staat zu betonen. Auch die Ungarn-Krise 1956 wurde dazu genutzt, die Rolle Österreichs in der Weltpolitik überzubetonen und mit dem Kommunismus ein klares Feindbild zu kreieren.¹³⁹

¹³⁵ Vgl. Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 17.

¹³⁶ Vgl. 40 Jahre Republik, in den Kinos ab 14.11.1958, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1958, DVD, Wien 2004.

¹³⁷ Vgl. Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 113.

¹³⁸ Vgl. Petschar/Schmid, *Legitimation Österreichs*, 142f.

¹³⁹ Vgl. Egyed, *Austria Wochenschau* Identitätsbildungsprozess, 173f.

5 Methodenbeschreibung

Als konkrete Analysemethode dient, wie bereits einleitend erwähnt, die Filmsemiotik. Dass diese ein ertragreiches Werkzeug sein kann, um filmisches Material aus einer geschlechtersensiblen Perspektive zu lesen, hat auch die in ihren Grundzügen bereits dargelegte feministische Filmtheorie erkannt: Denn die Filmsemiotik begreift filmisches Material als Masse von codierten Zeichen. Hier setzt die feministische Filmtheorie an und versucht, diese Codes zu entschlüsseln, wobei sie die filmisch inszenierte Frau als das Ergebnis eines patriarchalischen Diskurses liest.¹⁴⁰ Hervorgetan hat sich diesbezüglich die Theoretikerin Claire Johnston, die erstmals den Versuch wagte, Semiotik und Strukturalismus in die Filmtheorie einzuflechten und damit gewissermaßen der Theorie eine Methode zu geben. Nach ihr stellt der Film keinen Spiegel der Realität dar. Film kann nur eine Inszenierung, eine künstliche Repräsentation sein, die codiert auf der Leinwand auftaucht.¹⁴¹ Das birgt für die feministische Filmtheorie mit ihrer Forderung nach einer *realistischen* Darstellung von Frauen ein Problem; denn möglicherweise kann der Film als Medium an sich dieser Forderung gar nicht gerecht werden. Vor allem die Semiotik begreift Film als sinnproduzierendes Medium, dessen genuines Anliegen es gar nicht ist, sozial definierte Kategorien auf die Leinwand zu bringen, sondern, erst auf der Leinwand Kategorien zu konstruieren. Demnach könne die Kategorie Frau – genau wie die Kategorie Mann – gar nicht angemessen inszeniert werden.¹⁴² Dennoch ist der Film in den Kommunikationsprozess eingebettet und mit einer gewissen Wirkungsmacht ausgestattet, was die Beschäftigung mit den repräsentierten Geschlechterbildern legitimiert. Demnach ist das Anliegen dieser Arbeit nicht eine Überprüfung der wahrheitsgetreuen Darstellung von Frauen und Männern, sondern, die geschehenen Inszenierungen zu lesen und im Sinne der Semiotik zu decodieren. Diesen Bemühungen liegt die Annahme von Roland Barthes zu Grunde, wonach auch vermeintlich unschuldige Zeichen (Dinge) mit Mythos und Ideologien belegt sein können und die Semiotik helfen kann, die ideologische/mythische Aufladung von Zeichen von ihrem naturgegebenen Anschein zu befreien und zu dekonstruieren.¹⁴³

5.1 Hintergrund und Entwicklung

¹⁴⁰ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 29.

¹⁴¹ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 22.

¹⁴² Vgl. Elizabeth Cowie, *Woman as a Sign*, in: E. Ann Kaplan (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford 2000, 48-65, hier 49.

¹⁴³ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 26.

Die Filmsemiotik, also Zeichentheorie, geht von der grundlegenden Annahme aus, dass Filme verstanden werden. Sie versucht aufzuschlüsseln, wie dieses Verstehen funktioniert, das heißt, auf welche Weise filmische Verfahren in welchen Kombinationen welche Bedeutungen hervorbringen. Dazu begreift die Filmsemiotik den Film als zeichenhaft beziehungsweise sprachlich organisiertes Phänomen.¹⁴⁴ In der klassischen Semiotik gibt es zwei Traditionsstränge, die sich in ihrer Fragestellung, aber auch in ihrem Umgang mit Zeichen, unterscheiden. In der Zeichentheorie des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce (1839-1914) stand die Logik im Vordergrund, sein Zeichensystem war in einer Trichotomie von Ikon (Ähnlichkeitsbeziehung mit Objekt, zum Beispiel Diagramm), Index (Verweisungszusammenhang vorhanden, zum Beispiel Rauch für Feuer) und Symbol (willkürliche Festlegung, zum Beispiel Sprache) begründet. Die Zeichen sind ebenfalls als triadisches System organisiert und funktionieren, indem das Zeichen als Repräsentant für etwas (das Objekt) steht, das ein anderes, entwickeltes Zeichen (Interpretant) hervorruft, welches seinerseits die Semiose, also einen Zeichenprozess, in Gang setzen kann.¹⁴⁵ Dieser Zugang wurde für die Entwicklung und Auseinandersetzung mit der Filmsemiotik bisher kaum gewählt, viel eher wird hier auf Erkenntnisse des Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) zurückgegriffen, der den zweiten Traditionsstrang der Semiotik begründet hat. Dieser begreift Sprache als eines von vielen Zeichensystemen (wie höfliche Riten, militärische Signale, Schrift etc.), in dem jedes Zeichen aus dem Lautbild (Signifikant) und dem damit verbundenen Konzept (Signifikat) besteht. Die Beziehung zwischen dem Signifikant und dem Signifikat ist willkürlich, so sind in unterschiedlichen Sprachen unterschiedliche Verbindungen zwischen Signifikant und Signifikat zu beobachten. Einzelne Sprachzeichen kann man nicht isoliert von dem Rest der Sprache untersuchen, da ihre Bedeutung erst im Zusammenhang beziehungsweise in Opposition zu anderen Zeichen gegeben ist. Saussure hat kein ausgearbeitetes Werk verfasst, es waren seine Schüler Charles Bally und Albert Séchehay, die aus handschriftlichen Notizen und verschiedenen Mitschriften 1915 die *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft* zusammenstellten. Saussures Ideen hatten vor allem auf den Strukturalismus, wie zum Beispiel von Claude Lévi-Strauss, großen Einfluss und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem von Saussure geprägten Strukturalismus entstanden in den 60er Jahren die ersten Arbeiten von Christian Metz zur Filmsemiotik.¹⁴⁶ Wichtige Conclusio dieser Arbeit war, dass Film aus Codes besteht: Manche dieser Codes definierte Metz als sozio-kulturell, so eröffnet

¹⁴⁴ Vgl. Frank Kessler, Filmsemiotik, Jürgen Felix (Hg.), Moderne Filmtheorie, 2. Auflage, Mainz 2003, 104-126, hier 104.

¹⁴⁵ Vgl. Kessler, Filmsemiotik, 105.

¹⁴⁶ Vgl. Kessler, Filmsemiotik. 106-108.

eine bestimmte Art der Kleidung oder ein bestimmter Gesichtsausdruck im Film eine Verbindung zu einem breiteren kulturellen Kontext, genau wie die Verwendung bestimmter Kame-
raeinstellungen das Verstehen des Filmtextes beeinflusst.¹⁴⁷

5.2 Filmsemiotik: Grundbegriffe

Anschließend werden die für das Analysevorhaben wichtigen methodischen Bausteine erläutert und transparent gemacht. Anzumerken ist, dass sich die methodische Basis nach Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krah und Marietheres Wagner generell auf Spielfilme bezieht, in denen – anders als beim vorliegenden Material – noch mehr Raum für Inszenierungsmöglichkeiten vorhanden ist. Daher werden nachfolgend nur jene Parameter ausgewählt, die der Analyse zuträglich sind.

Als grundsätzliche filmische Darstellungsmittel gelten Perspektive, Einstellungsgröße, Kame-
rabewegung sowie Schnitt und Montage, die sekundär Bedeutung konstituieren können. Es handelt sich hierbei immer um Entscheidungen *für* ein bestimmtes Darstellungsmittel und daraus resultierend auch die Entscheidung *gegen* ein anderes. Die Bedeutung erschließt sich nicht wie in den geläufigeren Zeichensystemen durch eine feste Verbindung zwischen Signi-
fikant und Signifikat, sondern häufig aus dem Kontext und der Potenzialität.¹⁴⁸ Für die Be-
schreibung des Materials notwendig sind die Bezeichnungen der Einstellungsgrößen. Hierbei steht die Entfernung zwischen Objekt und Kamera im Mittelpunkt. Grundsätzlich gilt: Je nä-
her das Objekt der Kamera ist, desto höher konstituiert sich die emotionale Aufladung des Objektes. Das kann sowohl im positiven Sinne Empathie hervorrufen, als auch im negativen Sinne Abscheu wecken. Ein Beispiel hierfür wären die Propagandafilme der NS- Zeit, in de-
nen als nicht-arisch geltender Menschen häufig fratzenhaft in Nahaufnahme in Szene gesetzt wurden.¹⁴⁹

Die folgende Aufzählung der Einstellungsgrößen beginnt mit der geringstmöglichen Entfer-
nung zwischen Objekt und Kamera: Sollte sich das Objekt, beispielsweise ein Gesicht, sehr nah bei der Kamera befinden, nämlich so, dass nur ein Detail wie die Oberlippe zu sehen ist, spricht man von der *Detailaufnahme*. Ist das Gesicht bildfüllend zu sehen, handelt es sich um ein *Close-Up* beziehungsweise um eine *Großaufnahme*. Ist der Kopf bis inklusive zum Ober-

¹⁴⁷ Vgl. Thornham, *Passionate Detachments*, 24f.

¹⁴⁸ Vgl. Gräf et al., *Filmsemiotik Analyse*, 74-76.

¹⁴⁹ Vgl. Gräf et al., *Filmsemiotik Analyse*, 75.

körper inszeniert, spricht man von der *Nahaufnahme*, kann man dann noch die Hüfte sehen, handelt es sich um die *amerikanische* Einstellungsgröße. Eine *Halbnahe* ist gegeben, wenn die Person ab dem Knie aufwärts dargestellt ist und in der *Halbtotale* ist die Figur dann vollständig zu sehen. Bei einer *Totalaufnahme* ist die Figur in einem Kontext zu sehen und füllt die Bildfläche eher zu einem geringeren Teil aus. Die *Panoramaaufnahme* zeigt Landschaften oder Skylines, die Figuren im Bild kann man nur erahnen, jedoch nicht sehen.¹⁵⁰ Neben den Einstellungsgrößen sind auch die Einstellungsperspektiven relevant. Diese werden in den folgenden Analysen dann näher betrachtet, wenn im Sinne einer realitätsnahen Annahme über die Produktionsumstände wahrscheinlich ist, dass Alternativen vorhanden gewesen wären. Generell sind für die Perspektive der Einstellung die Relationen zwischen Kamera und Objekt relevant, nämlich die *Höhen-Relation*, die *Seiten-Relation* und die *Horizontal-Relation*. Bei der *Höhen-Relation* versucht man zu erkennen, ob sich die Kamera höher als das Objekt (*Aufsicht/Vogelperspektive*), niedriger als das Objekt (*Untersicht/Froschperspektive*) oder sich in gleicher Höhe zum Objekt (*Normalsicht*) befindet. Auf- beziehungsweise Untersicht hat immer einen hierarchisierenden Effekt – ist die Kamera unter dem Objekt positioniert, erscheint das Objekt mächtig und überlegen. Die *Seiten-Relation* beschreibt das Verhältnis zwischen Kamera und Objekt im Hinblick auf die Darstellung des Objektes beziehungsweise ob das Objekt von hinten, von vorne, von der Seite oder aus Ansichten dazwischen gefilmt wird: Es geht also um den Seitenwinkel der Kamera. Dieser ergibt sich häufig aus einer Notwendigkeit, beispielsweise wenn zwei Menschen im Gespräch miteinander gezeigt werden, und ist daher in vielen Fällen keine Entscheidung gegen ein anderes Darstellungsmittel, was ihre spezifische Bedeutung für semiotische Analysen eher gering macht.¹⁵¹ Die *Horizontal-Relation* beschäftigt sich hingegen mit dem Achsenwinkel der Kamera beziehungsweise dem Ergebnis aus Drehungen der Kamera um die eigene Achse. Sollten solche Drehungen vorgenommen werden, entstehen gekippte Bilder. Diese Bewegungen sind nie durch Notwendigkeiten determiniert und daher wesentlich für semantische Betrachtungen: Ein gekipptes Bild steht immer für eine Abweichung vom Normalen und kann ein Indiz für das Auftreten einer gefährlichen oder unmoralischen Situation sein.¹⁵² Doch die Kamera ist nicht immer statisch positioniert und so gibt es in der filmsemiotischen Analyse auch Wege, die Bewegungen der Kamera zu beschreiben. Man unterscheidet zwischen *Kamerafahrten*, bei denen die Position der Kamera im Raum in die Tiefe, horizontal oder vertikal verändert wird und *Kameradrehungen*, bei denen die Position der Kamera nicht verändert wird, sondern entweder durch

¹⁵⁰ Vgl. Gräf et al., Filmsemiotik Analyse, 113-115.

¹⁵¹ Vgl. Gräf et al., Filmsemiotik Analyse, 129f.

¹⁵² Vgl. Gräf et al., Filmsemiotik Analyse, 123-135.

Schwenken, Neigen oder Rollen Bewegung im Bild entsteht. Wird lediglich die Brennweite verändert, handelt es sich um einen *Zoom*. Da Kamerabewegungen an sich keine bedeutungskonstituierende Wirkung haben, ist ihr Stellenwert für die filmanalytische Betrachtung weniger hoch. Denn entscheidend ist das Resultat der Veränderung des Blickfeldes, also das neue Bild oder die neue Einstellungsgröße, aber nicht die Bewegung selbst. Wichtig für die folgenden Ausführungen sind die Kamerabewegungen jedoch als Mittel zur Beschreibung des vorliegenden Materials.¹⁵³

In einem hohen Ausmaß bedeutungskonstituierend und damit relevant für die Analyse des Materials sind Schnitt und Montage. Im semiotischen Sinn meint Montage das diskontinuierliche Nacheinander von einzelnen Einstellungen. Durch Fragmentierung und Kombination kann der Film sowohl zeitlich als auch räumlich unterbrochen, gegliedert und eingeteilt werden. Montage erlaubt, zeitliche Zusammenhänge zu veranschaulichen und konstituiert die rhythmische Ordnung eines Films. Sie ist daher auch ein wirkungsmächtiges Instrument, wenn es darum geht, Sinn zu vermitteln oder aber auch zu verfälschen.¹⁵⁴ So wird bei der *Austria Wochenschau* die Montage nicht nur dazu eingesetzt, die Beiträge voneinander mit grafischen Elementen zu trennen, sondern auch, um innerhalb der einzelnen Beiträge die Information zu organisieren.

6 Die Analyse

Die hier vorgenommene semiotische Filmanalyse findet – wie bereits erläutert – auf Basis der feministischen Filmtheorie statt, die wichtige Impulse liefern soll. Das Korpus gliedert sich in vier Kategorien, nämlich Politik, Sport, Industrie sowie Kultur/Gesellschaft. Die Auswahllogik hinsichtlich der konkreten Beiträge wird nachfolgend innerhalb der jeweiligen Kategorie erläutert. Sollten AW-Berichte sehr ähnliche oder besonders gut vergleichbare Geschlechterinszenierungen aufweisen, werden sie zu *Sujets* zusammengefasst. Um die Analyse so nachvollziehbar wie möglich zu machen, sind der Darstellung der jeweiligen Forschungsergebnisse noch Beitragsbeschreibungen vorangestellt, die sich es in Kapitel 5.2 aufgeschlüsselten filmischen Vokabulars bedienen.

¹⁵³ Vgl. Gräf et al., Filmsemiotik Analyse, 139-143.

¹⁵⁴ Vgl. Gräf et al., Filmsemiotik Analyse, 146f.

6.1 Kategorie: Politik

Für das Analyseunterfangen in der Kategorie Politik ist an dieser Stelle festzuhalten, dass sich die Geschlechterinszenierungen – beziehungsweise Nicht-Inszenierungen – in den einzelnen Beiträgen nicht wesentlich voneinander unterscheiden. Dennoch soll die Auseinandersetzung mit Darstellungen in der Berichterstattung über verschiedene zentrale identitätsstiftende Topoi der Zweiten Republik dazu dienen, ein Verständnis für die Eindringlichkeit und Kontinuität dieser Inszenierungen zu schaffen. Daher bildet sich das *Sujet Politik* aus drei unterschiedliche Beiträgen, die die Bereiche Innenpolitik/Erinnerungskultur/Außenpolitik abbilden. Als identitätsstiftendes Ereignis aus dem Gebiet der Innenpolitik findet sich die Berichterstattung zur Unterzeichnung des Staatsvertrages, die auch hinsichtlich der darin festgeschriebenen Neutralität einen hohen Stellenwert einnimmt. Stellvertretend für die Erinnerungskultur in der Zweiten Republik wird ein Beitrag aus dem Jahr 1958 analysiert, in dem ungeachtet der Zeit des Nationalsozialismus der „40. Geburtstag der Republik“ begangen wird. Zuletzt findet sich im *Sujet Politik* ein Beitrag aus der Außenpolitik, der Bruno Kreisky bei einer Rede vor der UNO zeigt. Dieser Bericht steht exemplarisch für die Positionierung Österreichs als Insel der Seeligen, die der Stiftung eines spezifischen Österreich-Bewusstseins diene. Die Analyse findet anschließend gesammelt statt und fokussiert sich aufgrund der Quellenlage auf die Darstellung von hegemonialer Männlichkeit, die von der AW klar als männlicher Politiker definiert wird. Neben diesem Männlichkeitskonzept werden auch semantische Theorien zu Kleiderzeichen eine Rolle spielen.

Im Sinne einer geschlechtersensiblen Analyse wurde versucht Inszenierungen weiblicher Politikerinnen mit jenen männlicher Politiker zu vergleichen. Allerdings waren Politikerinnen, wie bereits in Kapitel 4.2 dargelegt, eher die Ausnahme in der männlich dominierten Politiklandschaft. Innerhalb des Untersuchungszeitraums von 1955–1967 wurde zwar auch die erste Frau von der Bundesregierung zur Ministerin bestellt. Es handelte sich um Grete Rehor, eine von der ÖVP in ihrer Alleinregierung gestellte Sozialministerin. Die Recherche im Filmarchiv Austria zeigte jedoch, dass lediglich ein einziger, leider nicht mehr erhaltener, Beitrag mit Grete Rehor als Hauptperson existiert hat. Dabei handelte es sich um die Berichterstattung zu der Präsentation eines Lebensmittelbuches aus dem Jahr 1969.

In der Kategorie Politik findet sich auch der längste Beitrag des gesamten Quellenkorpus'. Dabei handelt es sich um den Beitrag zur Unterzeichnung des Staatsvertrages, für dessen Au-

diovisualisierung es einer Länge von sechs Minuten und 23 Sekunden bedurfte. Aufgrund des Umfanges wird die Beitragsbeschreibung reduziert und die Erzählstruktur komprimiert dargestellt. Erwähnt werden nur jene Bilder, die der Analyse dienlich sind. Die Unterzeichnung des Staatsvertrages wurde in etlichen Sonderausgaben und Beiträgen der *Austria Wochenschau* behandelt, was ein Indiz für den hohen Stellenwert dieses Ereignisses für das österreichische Nationalbewusstsein ist. Zusätzlich zu der hohen Bedeutung für die nationale Identität kann man die Berichterstattung über den Staatsvertrag auch als Lehrstück über den manipulativen Einfluss der Medien auf das kollektive Gedächtnis betrachten: So erwecken die Bilder der *Balkonszene* auf dem Belvedere sofort die Konnotation mit den Worten „Österreich ist frei“. Tatsächlich spricht der damalige Außenminister Leopold Figl diesen Satz aber nicht auf dem Balkon, sondern im Inneren kurz nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages aus. In vielen Beiträgen wurde dieser Ausspruch dann aber unter die Bilder der Balkon-Szenerie geschnitten – die Geburtsstunde eines Momentums für das kollektive Gedächtnis, den es aber so nie gegeben hat, wie in der Beitragsbeschreibung dargestellt wird.

6.1.1 Beschreibung: Österreich ist frei (1955)

Länge: 6'23''

Eröffnungsbild ist der beinahe bildfüllende Schriftzug „Österreichs großer Tag“ in Kapitalbuchstaben auf schwarzem Hintergrund.¹⁵⁵ Dahinter suggerieren Lichteffekte, dass unterhalb des Bildausschnittes Spots aufgestellt wären, die nach oben leuchten. Fanfarenmusik ertönt. Dann sind die Anfangstakte der amerikanischen Nationalhymne zu hören. In einer halbtotalen Aufnahme sind wehende Flaggen – russische, britische, österreichische und amerikanische – zu erkennen. „Am Freitag, den 13. Mai landet der Außenminister der Vereinigten Staaten von Amerika, Staatssekretär John Foster Dulles, mit dem Sonderflugzeug des amerikanischen Präsidenten auf dem Tullner Flugfeld. Außenminister Figl und Staatssekretär Kreisky heißen ihn im Namen Österreichs Willkommen.“, erklärt der Sprecher. Die Landung des Flugzeuges wird in einer Halbtotalen gezeigt, danach präsentiert man einen US-Soldaten und einen Mann in Kochkleidung in amerikanischer Aufnahme. Dulles verlässt das Flugzeug, vor dem Ausgang hat sich eine Reporterschar versammelt. Die AW-Kamera ist in der Höhe des Flugzeuges und damit über der Menschentraube positioniert. Leopold Figl und Dulles schütteln einander die Hände, bevor der Amerikaner in ein Auto steigt. „Seine Fahrt von Tulln nach Wien

¹⁵⁵ Vgl. für die folgende Beschreibung Österreich ist frei, in den Kinos ab 20. Mai 1955, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1955, DVD, Neuauflage Wien 2011.

gleicht einem Triumphzug. Überall stehen die Menschen an der Straße und winken ihm zu“, erklärt der Sprecher. In einer Totalaufnahme wird das Auto gezeigt, dass eine mit Tüchern und Kleidungsstücken winkende Menschengruppe passiert. Zu einem überwiegenden Teil besteht diese Gruppe aus Frauen und Kindern. Anschließend erzählt die AW von der Ankunft der anderen Staatsvertrag-Unterzeichner Herold Macmillan, Antoine Pinay und Michailowitsch Molotow. Die Erzählstruktur ist immer gleich: Die Flugzeuge landen, der jeweilige Staatsmann betritt österreichischen Boden, schüttelt die Hände von Figl und gelegentlich noch Bruno Kreisky und steigt dann in ein Auto. Diese Szenerie wird mit Bildern von Soldaten oder Reportern zwischengeschnitten und mit den jeweiligen Bundeshymnen tonal unterlegt. Lediglich bei Molotow wird die Struktur ein wenig aufgebrochen, so ist er nicht beim Händeschütteln mit Figl und Kreisky zu sehen, dafür begleitet die AW ihn noch zu einem Termin mit Bundeskanzler Julius Raab und Vizkanzler Adolf Schärf. „Und dann kommt Österreichs großer Tag“, eröffnet der Sprecher den Beginn der eigentlichen Unterzeichnung. „Sonntag, der 15. Mai Eintausendneunhundertfünfundfünfzig.“ Die Musik ändert sich und wird ernster. Aufnahme vom verschlossenen Tor des Schlosses Belvedere. Detailaufnahmen des Schlosses. „Am Morgen dieses Tages öffnet sich das große, schmiedeeiserne Barocktor des Prunkschlosses Belvedere in Wien, damit Österreich eintrete in die Gemeinschaft der freien Völker, als Gleicher unter Gleichen, als Freier unter Freien.“ Auf der Bildebene sind (Detail-)Aufnahmen des Schlosses zu sehen. „In den Zufahrtsstraßen zum Belvedere stehen Menschenmauern, steht Wien, steht Österreich.“ Auf der Bildebene werden Aufnahmen von einer österreichischen Flaggen schwenkender Menschengruppe dargestellt, Blasmusik beziehungsweise Marschmusik ist zu hören. Danach fährt die Delegation vor. Die Szenerie verlegt sich in das Innere des Gebäudes, wo die Staatsmänner im Marmorsaal Raab und Schärf die Hände schütteln. Entlang der Wände des Marmorsaales sind anzugtragende Männer versammelt, zwischen diesen und den händeschüttelnden Staatsvertretern ist ein prunkvoller Tisch mit darauf liegenden Papiere und Stiften zu sehen. Der Staatsvertrag wird unterzeichnet, anschließend Erklärungen vorgelesen. „Österreich ist frei“, verkündet Leopold Figl. Er wird dabei hinter dem Tisch stehend präsentiert. Applaus der hinter ihm stehenden Männer ertönt und Figl setzt sich wieder. Auch die anderen Außenminister applaudieren. In der Vogelperspektive wird eine große Menschenmenge im Schlosspark präsentiert, ein Schwenk nach hinten offenbart, dass beinahe die ganze Fläche voller Menschen ist. Anschließend werden Jubelszenen gezeigt, die Vertreter der Delegationen werden auf dem Balkon in Untersicht präsentiert, die Menschenmasse in Übersicht. Die Aufnahmegröße schwankt zwischen Total- und Halbtotalaufnahme. Auch die läutende Pummerin ist in einem Zwischenschnitt zu sehen, während der Sprecher in patheti-

schen Worten die Wichtigkeit dieses Moments – nicht nur für Österreich, sondern auch für die Welt – wieder und wieder betont. Der Schriftzug „Ein freies Österreich in einer freien Welt“ in Kapitalbuchstaben beendet den Beitrag auf der Bild-, die letzten Takte der Bundeshymne auf der Tonebene.

6.1.2 Beschreibung: 40 Jahre Republik (1958)

Länge: 53’’

Das Eröffnungsbild stellt das Österreichische Parlament in der Halbtotale dar. Davor haben sich Menschen versammelt, ein Schwenk nach rechts offenbart den Blick auf das Denkmal der Republik.¹⁵⁶ Die musikalische Untermalung ist minimal und wird hauptsächlich von einem einzigen Trommler bestritten. „Vor dem bescheidenen Denkmal neben dem Parlament steht eine Menschenmauer“, verkündet der Sprecher in einer auffallend tiefen Tonlage. Daraufhin ist das Mahnmal mit der Inschrift *Der Erinnerung an die Errichtung der Republik am 12. November 1918* und den Büsten von Viktor Adler in der Mitte, links davon Jakob Reumann und zu seiner Rechten Ferdinand Hanusch in Nahaufnahme zu sehen. Anschließend wird die Inschrift in Großaufnahme dargestellt. Der Sprecher erklärt den Grund der Versammlung: „Unsere Republik feiert ihren 40. Geburtstag.“ Die Kamera nimmt die Position rechts neben der Büste von Jakob Reumann ein und filmt so aus der Perspektive des Denkmals, wie ein Kranz von einem Mann und einer Frau gebracht wird. „Immer wieder kommen Männer und Frauen und bringen Blumen. Hausfrauen, Berufsdelegationen und unbekannte Zeitgenossen.“ Eine Großaufnahme zeigt eine weitere Kranzniederlegung, danach stellen zwei Frauen Blumen vor das Denkmal. Nach einem Schnitt werden vier Männer von hinten bei der Kranzniederlegung präsentiert. Anschließend ist ein einzelner mit Aktentasche unter seinem Arm zu sehen, ihn verfolgt die Kamera mittels eines Linksschwenks noch ein Stück. Dann werden drei große Kränze von einer mehrreihigen Männergruppe gebracht. Es handelt sich offensichtlich um offizielle Besucher. „Mitglieder der Regierung und der Gemeindeverwaltung legen Kränze nieder.“ Die zweite Reihe, bestehend aus sechs Politikern, schreitet auch zum Denkmal, die Kamera ist neben dem Denkmal in Richtung Ring filmend positioniert. „Die Bundeshymne erklingt, die Hymne eines Staates, der auch an seinem Geburtstag nur bescheidene Feste feiert.“ Eine Nahaufnahme ins Publikum präsentiert vordergründig einen Mann, neben ihm und versetzt hinter ihm sind zwei Frauen zu sehen. Die Politiker sind

¹⁵⁶ Vgl. für die folgende Beschreibung 40 Jahre Republik, in den Kinos ab 14.11.1958, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1958, DVD, Wien 2004.

in der Halbtotale zu sehen, stehen aufrecht und lauschen der Hymne. Es folgt ein Schwenk nach links auf die niedergelegten Kränze und Blumen. In einer halbnahen Aufnahme wird eine Frau gezeigt, die einen Strauß vor dem Denkmal arrangiert, sich dann umdreht und weggeht, danach zeigt eine Nahaufnahme das überwiegend aus Männern bestehende Publikum. „Aber es ist die Hymne einer Republik, deren Bürger gelernt haben, sich zu ihrem Staat zu bekennen“, lobt der Sprecher. In einer Halbnahen ist ein Mann zu sehen, der einen Strauß zum Denkmal bringt. Kränze und Blumen sind in Nahaufnahme zu sehen, nach einer Neigung von den Kränzen nach oben zum Denkmal, steht dieses wieder im Mittelpunkt. Der Kommentator sagt abschließend: „Es lebe unsere Republik.“ Schlussbild ist eine Halbtotale der Justitia-Statue vor dem Parlament.

6.1.3 Beschreibung: Kreisky spricht über Südtirol-Problem (1960)

Länge: 1'20''

Im Eröffnungsbild des Beitrags ist die österreichische Delegation der UNO in einer Totalaufnahme zu sehen.¹⁵⁷ Den für die AW typischen Tonteppich bildet amerikanische Swing-Musik. Bruno Kreisky ist im Zentrum des Bildes von anderen politischen Akteuren umrundet positioniert, er hält seine Brille zwischen seinen Händen und setzt sie auf sein Gesicht. „Vor dem politischen Ausschuss der Vereinten Nationen vertritt Außenminister Dr. Bruno Kreisky im Namen Österreichs die Resolution zur Südtirol-Frage. Österreich hat hier keinen leichten Stand, zumal sein Widerpart nicht nur die feinsten politischen Klingen einsetzt.“ Es folgt eine Halbtotale des Konferenzraumes. Kreisky ist anschließend kurz bei seiner Rede in englischer Sprache zu hören und in amerikanischer Aufnahme zu sehen. „Kreisky legt den österreichischen Standpunkt dar.“ Anschließend ist eine Übersetzung der Ansprache von Kreisky in indirekter Rede zu hören, in der er die Relevanz der Südtirol-Frage betont und auf eine friedliche Lösung pocht. Kreisky ordnet dabei Österreich in einen europäischen Kontext ein. Auf der visuellen Ebene wechseln sich Aufnahmen von Kreisky aus der Vogelperspektive mit Nahaufnahmen ab. Danach ist Kreisky im englischen Originalton bei seiner Rede zu hören und in amerikanischer Einstellung zu sehen.

¹⁵⁷ Vgl. für die folgende Beschreibung Kreisky spricht über Südtirol-Problem, in den Kinos ab 28.10.1960, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1960, DVD, Wien 2004.

6.1.4 Analyse: Kategorie Politik

Die primäre Inszenierung der Geschlechter fand in allen drei Beiträgen – so unterschiedlich sie auch sein mögen – innerhalb der vermittelten Männlichkeitsbilder statt: Die hegemoniale Männlichkeit wurde als Staatsmann definiert, der sich vor allem durch seine Kleidung, seine klaren Verhaltensweisen und sein aktives Auftreten konstituiert. Frauen wurden als passive Zuschauerinnen dargestellt, sie finden sich als Teil des jubelnden Volkes, aber nicht in einer agierenden Rolle.

Die Zugehörigkeit zu der Politikerklasse beziehungsweise damit auch zur hegemonialen Männlichkeit signalisiert man durch ein Kleidungsstück: nämlich durch den Anzug. Generell wird davon ausgegangen, dass Kleidung Zeichencharakter besitzt. Damit ist nicht nur die Relation zwischen der Kleidung und ihrer Bedeutung gemeint, sondern auch die Wirkung von bestimmter Kleidung in gesellschaftlichen Zusammenhängen und das Verhältnis zwischen dieser Kleidung und den Absichten der Träger im Bereich des sozialen Handelns.¹⁵⁸ Kleidungszeichen dienen dazu, Menschen zu identifizieren und sie anhand dessen in bestimmte Kategorien, Klassen oder Gruppen einzuordnen. Das funktioniert mittels eines Mechanismus, der es erlaubt, Menschen über eine medial konstruierte, aber auch tatsächliche Umwelt als fremd, aber vertraut wahrzunehmen. Dieser Mechanismus bewirkt eine Kategorisierung und diese wird aufgrund der zur Verfügung gestellten Kleidercodes durchgeführt.¹⁵⁹ Im Fall des Anzugs in diesem Beitrag passierte das soziale Handeln auf politischer Ebene, der Anzug symbolisiert die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von Entscheidungsträgern und staatstragenden Personen und erlaubte es den Zuschauer_innen der AW, diese sofort zu erkennen und zuzuordnen. Hinsichtlich der männlichen Kleidung dominiert der Anzug seit mehr als zweihundert Jahren die Codifizierung. Dieser Kleidungscode weckt Konnotationen mit Professionalität, Effizienz und Zuverlässigkeit genau wie Anonymität und Neutralität. Der Anzug stellt aufgrund seiner Dominanz in der männlichen Selbstdarstellung einen zentralen Code dar, der sich trotz Umwälzungen im Kleidungsverhalten hartnäckig hält.¹⁶⁰ Neben dem Kleidungszeichen des Anzugs, der innerhalb dieses Beitrags zum Erkennungsmerkmal der hegemonialen Männlichkeit wurde, definierten andere Kleidungsvarianten weitere Ausprägungsarten von Männlichkeit. Immer wieder wurde das visuelle Leitnarrativ mit Bildern von uniformierten Soldaten zwischengeschnitten, die aufgrund ihrer Anwesenheit der Politiker-

¹⁵⁸ Vgl. Antonella Giannone, *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*, Berlin 2005, 13.

¹⁵⁹ Giannone, *Kleidung Zeichen*, 42.

¹⁶⁰ Vgl. Giannone, *Kleidung Zeichen*, 43f.

gruppe Legitimität verliehen. Daher kann die Figur des Soldaten, zu erkennen durch das Kleidungszeichen der Uniform, als *Komplize* der hegemonialen Männlichkeit gewertet werden, der zwar nicht als agierend, aber als unterstützend inszeniert wurde. Die Uniform erfüllte lange wichtige, teils ambivalente Funktionen für die Konstituierung der Männlichkeit: Sie machte sichtbar aber auch unsichtbar, verhüllte, schützte und exponierte und markierte und prägte individuelle und kollektive Männlichkeiten. Grundsätzlich dient die Uniform dazu, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution auszudrücken und ist im Regelfall mit einem von dieser Institution ausgehenden Zwang verbunden.¹⁶¹ Für die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Männlichkeit und Uniform ist die Soldatenuniform – wie sie im Beitrag zur Unterzeichnung des Staatsvertrages vorkommt – am ertragreichsten, denn die militärische Uniform war lange ausschließlich Männern vorbehalten. Zusätzlich zu der Geschlechterebene gibt es auch einen Zusammenhang mit der Staatsgründung, denn das Aufkommen und das hohe Ansehen der Militäruniform ist eng im Zusammenhang mit der Nationenbildung zu betrachten. So war die Armee immer ein Instrument der Mehrung und Konsolidierung staatlicher Macht.¹⁶² Die Uniform war viel mehr als nur ein Kleidungsstück, sie war ein permanentes Sinnbild für die Macht des Staates, der Träger der Uniform wurde auf eine einzige Identität, nämlich die des Soldaten, reduziert. Denn die Ausbildung an der Waffe diente nicht nur der Ausbildung der Männlichkeit, sondern machte den Mann auch zu einem Staatsbürger, was den engen Zusammenhang zwischen Militär und Nation begründet. Militärische Uniformen symbolisieren nicht nur bewaffnete, sondern auch geballte Macht: Soldaten treten selten allein und häufig in der Gruppe auf.¹⁶³ Auch in den Inszenierungen der AW finden sich Hinweise auf die Kontinuität in der Darstellung geballter Macht. Von 16 Kameraeinstellungen im Beitrag zur Staatsvertragsunterzeichnung, in denen Uniformierte zu sehen waren, waren lediglich vier Einstellungen von einzelnen Personen. Auch in der Berichterstattung zu der Gedenkfeier der Ersten Republik wurden die Uniformierten als Gruppe präsentiert, sie hielten gemeinsam den Kranz und legten ihn auch gemeinsam ab. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sollte die Uniform jedoch nicht nur Kleidung sein, sondern auch schmücken und markierte im Gegensatz zu anderer Berufskleidung einen besonderen Job: den des Kriegers, des Verteidigers des Vaterlandes und des Eroberers. Damit verknüpft wurden spezifische, militärisch konnotierte Eigenschaften wie Mut, Disziplin, Ordnung und Tapferkeit. Die Uniformierung diente auch

¹⁶¹ Vgl. Ute Frevert, Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.), Männlichkeit als Maskerade, Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2003, 277-295, hier 277-279.

¹⁶² Vgl. Frevert, Männer Uniform, 280-282.

¹⁶³ Vgl. Frevert, Männer Uniform, 284-286.

der Betonung der Geschlechterdifferenzen. Männer wurden noch männlicher, indem sie sich eine Aura schafften, die für Frauen nicht zugänglich war und sich aus dem Zeichensystem des Staates und des Krieges bildete. Die Attraktivität lag in der Nähe zur staatlichen Gewalt und der Befugnis, physische Gewalt auszuüben.¹⁶⁴ Mit der Gründung der Zweiten Republik sank die Bedeutung der militärischen Uniform stetig und gleichzeitig stieg die Bedeutung der Arbeitskleidung an. Für Männer hieß das, dass nun die Schaffung von männlicher Identität in andere gesellschaftliche Sphären verlegt werden musste. Sie wurden zu Aufbauexperten (siehe Kategorie Industrie), Helden des Sports (siehe Kategorie Sport) oder zu Göttern in Weiß (siehe Sujet VÖEST).¹⁶⁵ Damit waren nicht nur neue, sondern auch vielfältigere Rollenangebote für Männer erhältlich. Doch die Kleiderzeichen sind nicht nur für die Männlichkeit ein Thema, auch die spezifische Konstituierung von Weiblichkeit kann durch Kleidung signalisiert werden. So gibt es im Beitrag zur Unterzeichnung des Staatsvertrages eine Szene, in der das Auto des amerikanischen Außenministers an einer jubelnden Menschengruppe vorbeifährt. Die Gruppe besteht aus etwa zwölf Erwachsenen, davon der Großteil Frauen, sowie einigen Kindern. Die Kleiderzeichen der weiblichen Jublerinnen weisen darauf hin, dass es sich hierbei um Hausfrauen handelte, denn sie trugen Röcke und Schürzen, die mit dieser Gruppe in Verbindung gebracht werden. Hier zeigt sich innerhalb der Berichterstattung der AW der theoretisch bereits abgehandelte Stellenwert der Zuordnung von Frauen in die Haushaltssphäre im Rahmen der Nationsbildung. So wirkt die erwähnte Szene, in der der amerikanische Außenminister im Auto sitzend an jubelnden Österreicher_innen vorbeifuhr, als ob sie extra für die Kamera gestellt wäre, denn unter Berücksichtigung von realen Produktionsumständen wäre eine solche Szenerie andernfalls kaum filmisch umsetzbar gewesen. Das würde bedeuten, dass sich die Beitragsgestalter ihre jubelnde Menge selbst zusammengestellt hätten und sich damit ganz bewusst für die Darstellung von Frauen als Hausfrauen entschieden. Das zeigt sich auch im Beitrag über die Gedenkfeier zur Ersten Republik. Hier wurden ganz explizit und an erster Stelle *Hausfrauen* als Anwesende der Zeremonie genannt. Ebenfalls bezeichnend für die Kontinuität der Darstellung von Frauen als Hausfrauen und Mütter ist die Tatsache, dass sie während des gesamten Beitrags so gut wie nie ohne Kinder gezeigt wurden: War eine Gruppe an weiblichen Menschen zu sehen, so waren immer auch Kinder dabei. Im Sinne der Kritik der feministischen Filmtheorie ist auch eine passive Inszenierung von Weiblichkeit evident: Vor allem im Beitrag zur Staatsvertragsunterzeichnung agierten Frauen nicht, sondern beobachteten nur die Vorgänge und reagierten mit Freude darauf.

¹⁶⁴ Vgl. Frevert, Männer Uniform, 290-292.

¹⁶⁵ Vgl. Frevert, Männer Uniform, 293.

Dieser Beitrag ist auf der visuellen Ebene von Symbolen mit starkem Bezug zu vergangenen Zeiten der Monarchie durchdrungen. Neben Detailaufnahmen des Schlosses Belvedere war auch die *Pummerin* zu sehen, die zur Feier der Unterzeichnung des Staatsvertrages geläutet wurde. Denkt man die Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit nicht nur bezogen auf Menschen, sondern auch auf Symboliken, kann hier durchaus auch eine Symbiose der Geschlechter festgestellt werden: So läutete *die* Pummerin, die auf *dem* Stephansdom (im österreichischen Volksmund auch als der *Steffl* bezeichnet) befestigt ist, die „Befreiung Österreichs“ ein.

Wesentlich für die Analysen ist jedoch nicht nur die Bild-, sondern auch die Tonebene. Hier unterscheiden sich die Beiträge zwar deutlich voneinander, große Gemeinsamkeit ist aber, dass die Musikauswahl Aufschluss über den Zweck des Beitrags gibt. So sind im Beitrag zum Staatsvertrag die jeweiligen nationalen Hymnen der Besatzungsmächte bei der Ankunft am Flughafen zu hören, danach wird kriegerisch anmutende Marschmusik gespielt, während am Schluss die österreichische Bundeshymne dominiert. Damit wurde die Emanzipation von den Besatzungsmächten signalisiert. Die Musik im Beitrag zum vierzigjährigen Jubiläum der Republik ist ernsthaft angelegt und so dominiert über weite Strecken das Geräusch eines einzelnen Trommelwirbels als Untermalung. Hier wurde eine Kontinuität in der österreichischen Geschichte vermittelt, die es natürlich so nie gegeben hat, denn das Jahr des Jubiläums bezieht sich auf 1918 und der Beitrag stammt aus dem Jahr 1958. Der ernste Tonfall des Sprechers, der minimalistische Klangteppich und die abschließenden Takte der Bundeshymne verliehen diesem – inhaltlich falschen – Beitrag jedoch jene Legitimität, die gewollt war. Im Kontrast dazu sollte die Musik bei der Berichterstattung zu Kreiskys Rede vor der UNO Internationalität vermitteln. Entschieden haben sich die Macher der AW für amerikanischen Swing, der Kreiskys Position als Brücke zwischen Österreich und der Welt unterstrich.

Das berühmte „Österreich ist frei“ ist einer der wenigen Sätze, der innerhalb der AW von einer inszenierten Persönlichkeit selbst gesprochen wurde. Das liegt vor allem an den technischen Hürden, die eine Tonaufnahme vor Ort mit sich brachte. Die Tatsache, dass man Leopold Figl hier selbst zu Wort kommen ließ, ist also erstens ein Indiz für den unbestritten hohen Stellenwert der Unterzeichnung des Staatsvertrages und stellt zweitens eine audiovisuelle Adelung von Figl durch die AW dar. Der zweite Politiker, dem eine solche Adelung zu teil wurde, ist Bruno Kreisky. Er war in seiner Rede vor der UNO nicht nur in besonders vielen Einstellun-

gen in Nahaufnahme zu sehen, was die emotionale Nähe förderte, sondern ebenfalls zu hören, ihm wurde eine Stimme verliehen. Die Seltenheit dieser Momente zeugt von ihrer Signifikanz für die AW und damit auch für ihre identitätsstiftende Kraft. Die Tatsache, dass es nur Männer sind, denen ihre eigene Stimme und damit Macht verliehen wurde, beweist die androzentrische Ausrichtung der AW – die von ihr vermittelte Verbindung zwischen Staatsmacht und Männlichkeit und der Ausschluss der Frauen aus der staatsschaffenden Sphäre.

6.2 Kategorie: Sport

Der Skisport ist bis heute fest in der österreichischen Mentalität verortet und in vielerlei Hinsicht relevant für die Ausbildung einer nationalen Identität, sei es als touristisches Aushängeschild oder als Ort des sportlichen Kräftemessens. Und tatsächlich wurzelt diese Sportart auch in Österreich: So fand das erste Skirennen im zentraleuropäischen Raum in Mürzzuschlag statt und zwar bereits im Jahr 1893.¹⁶⁶ Als Sportereignis populär und breitenwirksam rezipiert wurde der Skilauf seit den Olympischen Winterspielen 1948 in St. Moritz und spätestens seit den Winterspielen 1956 in Cortina d'Ampezzo und den Erfolgen von Toni Sailer – der gewissermaßen zu einem Sinnbild des Wiederaufbaus transformierte – wurde der Skisport immer mehr zum Identifikationsfaktor in Österreich. Die zweite wichtige Sportart, gewissermaßen das urbane Gegenstück zum alpinen und ländlichen Skifahren ist der Fußball. Nach Erkenntnissen von Historiker_innen, die vermehrt in den 1970er Jahren die Etablierung eines österreichischen Sportraums untersucht haben, trugen Skifahren sowie Fußball wesentlich zur Konstruktion von nationalen Identitäten bei.¹⁶⁷ Daher wird im Folgenden die Berichterstattung der *Austria Wochenschau* zu jeweils zwei für die Identitätsbildung relevanten Ereignissen im Skisport und im Fußball analysiert. Kriterien für die Auswahl der konkreten Sportevents sind erstens, dass sie zeitlich in den Analyserahmen von 1955-1967 fallen und dass sie zweitens entweder einen Ort oder eine Person des kollektiven Gedächtnisses repräsentieren. Im Falle des Skisports ist das zum einen das Hahnenkammrennen 1955, das immer noch alljährlich einen Höhepunkt in der Sportberichterstattung darstellt, und zum anderen das Abfahrtsrennen der Olympischen Winterspiele in Innsbruck 1964. Für den Fußball stehen zwei Beiträge aus dem Jahr 1962 exemplarisch für die Konstitution des Sportes als Massenphänomen zur Verfügung: Zum einen das Länderspiel gegen die Tschechoslowakische Republik, das mit einer

¹⁶⁶ Vgl. Florian Labitsch, *Die Narrischen. Sportereignisse in Österreich als Kristallisationspunkte kollektiver Identitäten*, Berlin/Wien 2009, 92.

¹⁶⁷ Vgl. Labitsch, *Die Narrischen*, 92f.

0:6 Niederlage das Ende der fußballerischen Erfolge der Nationalmannschaft in der Nachkriegszeit markierte und die *Ära Decker* beendete und zum anderen ein Beitrag über ein Wiener Derby. Beide Beiträge zeichnen sich außerdem durch besondere Kunstgriffe der AW-Berichterstattung aus, so ist in letzterem Beitrag kein einziger Ausschnitt aus dem eigentlichen Spiel zu sehen und im Spiel gegen die Tschechoslowakei wird die Niederlage bis zur Auflösung am Schluss als Sieg der österreichischen Mannschaft verkauft.

6.2.1 Beschreibung: 15. Internationales Hahnenkammrennen (1955)

Länge: 2'25''

Der Beitrag beginnt mit einer Panoramaaufnahme des verschneiten Kitzbühels.¹⁶⁸ Mit diesem Establishing Shot wird der Ort des Geschehens, nämlich die berühmte Streif in Kitzbühel, klar gemacht. Der Duktus des Kommentators Heribert Meisel ist während des gesamten Beitrags schnell und aufgeregt. Einleitend bemerkt der Kommentator, wie eisig die Piste ist. Beim ersten Skiläufer, der bei der Absolvierung des Abfahrtslaufes zu sehen ist, handelt es sich um den Deutschen „Peppi Schwaiger“, doch „er kommt für einen der vorderen Plätze nicht in Frage“, wie der Kommentator feststellt. Der nächste präsentierte Skiläufer ist ebenfalls ein Deutscher, der stürzt und exemplarisch für die vielen Stürze in diesem Rennen gezeigt wird. Dann ist der Lauf des „Favoriten“ Anderl Molterer, der „weiße Blitz aus Kitz“ zu sehen, der „wie der Blitz in den Zielhang saust.“ Nach seinem Rennen wird Molterer in der Nahaufnahme dargestellt, während der Kommentator das Ergebnis des Laufes nennt. Ein Fotograf ist in der amerikanischen Einstellung in einem Zwischenschnitt zu sehen. Es folgt die Berichterstattung zum Damen-Torlauf. Als erste ist eine Schweizer Läuferin am Start, die allerdings „alle Chancen auf den Sieg begräbt.“ Präsentiert wird in einem Zwischenschnitt eine Zuschauermenge, die hauptsächlich aus Männern und Buben besteht. Nächste ist die Österreicherin Regina Schöpf, die als „unser Pin-Up-Girl“ vorgestellt wird. Kommentator Meisel lobt, dass sie ein „fesches Dirndl“ sei, das „außerdem sehr gut Ski fahren“ könne. Sie hat die zweitbeste Laufzeit, womit sie aber auch nach Einschätzung des Kommentators „nicht zufrieden“ ist. Es folgt eine Großaufnahme von Schöpf, danach wird Thea Hochleitners Lauf gezeigt. Sie ist „bester Durchschnitt“ und damit Siegerin in der Kombination. Anschließend wird der Lauf der Doppelweltmeisterin von 1950, Dagmar Rom, gezeigt, die nach dreijähriger

¹⁶⁸ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: 15. Internationales Hahnenkammrennen, in den Kinos ab 21. Jänner 1955, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1955, DVD, Neuauflage Wien 2011.

Pause ein Comeback feiert und vor dem Start laut Kommentator „fürchterlich aufgeregt“ war. Sie wird Sechste. Dann wird den Kinozuschauer_innen der Lauf der Siegerin Josefine „Putzi“ Frandl präsentiert, die einen Überraschungssieg einführt. „Das ist unser neues Putzerl,“ stellt der Kommentator fest, „wir stellen sie vor“. Es folgt eine Großaufnahme von Frandl und ein Schnitt auf eine Gruppe jubelnder Zuschauer in der Halbnahen. Doch der „Höhepunkt“ ist der nun folgende Torlauf der Herren. Zunächst werden zwei Stürze, einer eines Franzosen und einer eines Schweizers gezeigt. „Alle Ausländer stürzen knapp vor dem Ziel“, merkt der Kommentator an. Dann kommt Anderl Molterer, der zwar die Kombination gewinnt, aber im Torlauf von Toni Spiss, dem „Gummi-Spiss“ geschlagen wird. Damit gehen „fünf Titeln von sechs“ an Österreich. Letztes Bild ist eine Nahaufnahme von Toni Spiss.

6.2.2 Analyse: 15. Internationales Hahnenkammrennen

Besonders zwei Ebenen werden hier deutlich: einerseits die unterschiedliche Berichterstattung zwischen den männlichen und weiblichen Skiläufern und Skiläuferinnen und andererseits die starke Abgrenzung von vor allem Deutschland, aber auch anderen teilnehmenden Nationen.

Für die geschlechtssensible Analyse ist hier besonders die Sprachebene relevant. Bereits einleitend, als auf die schwierigen Pistenverhältnisse („eisig“) hingewiesen wird, entschied man sich dazu, währenddessen den Lauf eines Herren zu zeigen. Eine geschlechtsspezifische Zuordnung von Adjektiven ist für den gesamten Beitrag festzustellen. Hinsichtlich der sportlichen Leistung wurden die Läufe der österreichischen Herren als „tollkühn“ bezeichnet, sie „sauen“ den – wie bereits vorher klar gemacht wurde – gefährlichen Steilhang herunter. Gleichzeitig wurden die Schwünge der Frauen als „elegant“ beschrieben, sie „schneidern“ die Strecke hinunter. Besonders markant ist der Fokus auf das Aussehen der teilnehmenden Rennläuferinnen. So wurde Regina Schöpf als „Pin-Up Girl“ und „fesches Dirndl“ titulierte, das lediglich „außerdem gut Skifahren“ kann. Hier ist vor allem der Begriff des „Pin-Up Girls“ noch einmal gesondert zu betrachten, denn es wird ganz klar Anleihe bei amerikanischen Frauenbildern genommen. Dies war bereits in den „goldenen“ Zwanziger-Jahren des 20. Jahrhunderts zu beobachten, als neue Rollenbilder wie das der *femme fatale* über Kinoszenierungen vor allem in der Weimarer Republik, aber auch in Österreich bekannter wurden. Bemerkenswert ist die Wahl dieses amerikanischen Begriffes für die Beschreibung der Läuferin jedoch auch vor dem Hintergrund jener Stigmatisierungen, denen österreichische Frauen, die sich in einer Beziehung mit amerikanischen Soldaten befanden, ausgesetzt waren. Diese

Beziehungen wurden während der Kriegsjahre und in der Nachkriegszeit als Verrat gesehen und waren häufig Gegenstand von zeitgenössischen Diskursen. Als „Ami-Bräute“ bezeichnet, wurden die Frauen besonders von aus dem Krieg heimgekehrten Männern diffamiert, die sich nach der kriegesischen Niederlage nun auch im privaten Bereich geschlagen sahen.¹⁶⁹ Die Belegung der österreichischen Skifahrerin Regina Schöpf mit diesem Begriff kann nun auch gewissermaßen als Abschluss dieser Phase der antiamerikanischen Haltung gesehen werden: Das Bild des „Pin-Up-Girls“ wird zum Kompliment für das gute Aussehen der österreichischen Frau. Die Auseinandersetzung mit dem Aussehen der Rennläuferinnen passierte jedoch nicht nur auf der Ton-, sondern auch auf der Bildebene. So sind die erfolgreichen österreichischen Läufer und Läuferinnen nach ihrem Rennen in einer größeren Aufnahme zu sehen, bei den Männern bleibt es bei der Nahaufnahme, während die Frauen durchwegs in der Großaufnahme dargestellt wurden. Ihr Gesicht ist also der Kamera beziehungsweise damit auch den Zuschauer_innen näher als jenes der Männer. Auch in der Feministischen Filmtheorie hat man sich ganz bewusst mit dem Fokus auf die Körperlichkeit der Frauen beschäftigt, bemerkenswert ist, dass hier in der Basisliteratur von Laura Mulvey ebenfalls der Begriff des „Pin-Ups“ verwendet wird: *„Woman displayed as sexual object is the leitmotif erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkely, she holds the look, and plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combines spectacle and narrative.“*¹⁷⁰ Bei dem Fazit des Kommentators nach Regina Schöpfs Lauf, wies dieser auch extra darauf hin, sie „sich doch anzuschauen“, weil sie „gar nicht zufrieden“ sei.

Neben dem Geschlechteraspekt wird in diesem Beitrag eine Strategie der Abgrenzung evident: So waren die Sportler_innen anderer Nationalitäten lediglich beim Scheitern zu beobachten. Besonderen Stellenwert dabei hatte die Inszenierung der Stürze von männlichen, deutschen Skifahrern, die als Sinnbild der vermeintlichen und von der *Austria Wochenschau* gerne propagierten Überlegenheit gegenüber dem großen Deutschland gelesen werden können.

Insgesamt kann man also festhalten: Bei der Berichterstattung über das 15. Hahnenkammrennen werden klare geschlechtsspezifische Unterschiede in der Inszenierung geschaffen, nicht nur auf der Sprach-, sondern auch auf der Bildebene. Die Verwendung der Adjektive und Attribute bei der Kommentierung des Skirennens ist deutlich geschlechtsspezifisch zuordenbar:

¹⁶⁹ Vgl. Ingrid Bauer, Die „Ami-Bräut“ - Platzhalterin für das Abgespaltene? Zur (De-)Konstruktion eines Stereotyps der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945-1955, *L'Homme Z.f.G.* 7. Jg./H1 1996, 107-121.

¹⁷⁰ Mulvey, *Visual Pleasures*, 19.

Männer sind aktiv und tollkühn und Frauen vornehmlich elegant. Diese Erkenntnis stimmt mit den Ergebnissen von Hausens Arbeiten über die Geschlechtscharaktere des 18. bis 20. Jahrhunderts überein, daher lässt sich hier von einer gewissen Konstanz sprechen. Das Aussehen der Männer wird nicht kommentiert, jenes der Frauen nimmt einen übergeordneten Stellenwert in der Berichterstattung ein. Dieser Stellenwert ist derart hoch, dass insgesamt mehr Zeit mit der Bewertung des weiblichen Äußeren als mit der Anerkennung der sportlichen Leistung verbracht wurde. Zu beobachten ist außerdem eine gewisse Form der Verniedlichung der weiblichen Skiläuferinnen. So wurde Josefine Frandl der Spitzname „Putzerl“ gegeben, während die Männer Namen wie „der weiße Blitz aus Kitz“ oder „Gummi-Spiss“ bekamen, die sich eindeutig auf ihre professionelle Leistung bezogen.

6.2.3 Sujet Olympische Spiele 1964

Es handelt sich bei dem im Folgenden analysierten Sujet um zwei gesondert produzierte Beiträge rund um die Olympischen Winterspiele in Innsbruck, die kombiniert betrachtet werden, um etwaige Unterschiede in der Berichterstattung zwischen den weiblichen und den männlichen Olympiateilnehmer_innen aufspüren zu können. Internationale Wettkämpfe im eigenen Land sind häufig Gegenstand eines kollektiven, nationalen Gedächtnisses und hier sind die Olympischen Winterspiele in Innsbruck keine Ausnahme. Für Österreich verliefen die Bewerbe äußerst erfolgreich, so erreichte das Land laut dem offiziellen Medaillenspiegel den zweiten Platz in der Nationenwertung.¹⁷¹

Beschreibung: Abfahrtslauf der Damen (1964)

Länge: 1'13''

Der Opening Shot ist eine aus der Vogelperspektive aufgenommene Totalaufnahme des Abfahrtshanges, in der das Publikum gerade die besten Plätze seitlich der Rennstrecke sucht.¹⁷² „Zehntausende pilgern zum Abfahrtslauf der Damen bei den olympischen Winterspielen. Zehntausende hoffen auf einen österreichischen Sieg“, kommentiert der Sprecher. Der erste präsentierte Lauf ist jener von Traudl Hecher, die allerdings am Knöchel verletzt ist, wie der

¹⁷¹ Olympic.org, Ergebnisse der Olympischen Winterspiele Innsbruck 1964, URL: <http://www.olympic.org/content/results-and-medalists/gamesandsportsummary/?sport=58171&games=1964%2F2&event=>, abgerufen am 16. März 2015.

¹⁷² Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: Abfahrtslauf der Damen, in den Kinos ab 14. Februar 1964, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1964, DVD, Wien 2004.

Sprecher erklärt. Dennoch „rast sie dem Ziel entgegen“, das sie dann auch „ohne Sturz“ und mit Laufbestzeit erreicht. Die nächste gezeigte Abfahrt ist jene von Edith Zimmermann, die schneller als Hecher ist und damit für eine Doppelführung der Österreicherinnen sorgt. Anschließend präsentiert die *Austria Wochenschau* den Lauf von Christl Haas. „Mit Nummer dreizehn fährt sie. Aber sie ist nicht abergläubisch, sie meistert den Kurs mit gewohnter Sicherheit“, stellt der Sprecher fest. Christl Haas gewinnt das Rennen und „unbeschreiblicher Jubel braust auf“. In einem Zwischenschnitt wird eine Gruppe von aufgeregten Fotografen gezeigt und der Sprecher freut sich hörbar über das Ergebnis: „Ein Erfolg, von dem man nur zu träumen wagte, ist Tatsache geworden.“ Anschließend sieht man noch die drei Läuferinnen am Podest und bei der Straußübergabe. Das Schlussbild besteht aus der Siegerin Christl Haas in Großaufnahme.

Beschreibung: Abfahrtslauf der Herren (1964)

Länge: 1'13''

Ein grafisches Element zeigt den Schriftzug „XI. Olympische Winterspiele“ in Weiß auf schwarzem Hintergrund, darüber sind die olympischen Ringe dargestellt. Im Hintergrund sind Lichtsäulen zu sehen, anschließend wird „Innsbruck 1964“ ebenfalls in weißer Schrift präsentiert. Der Beitrag selbst beginnt mit einem Skiläufer, der sich gerade mitten auf der Strecke befindet.¹⁷³ „Auftakt der alpinen Disziplinen der olympischen Spiele in Innsbruck“, führt der Sprecher ein. Unterlegt ist der Beitrag mit fröhlicher Musik. Der Skiläufer wird vom Kommentator als Karl Schranz identifiziert, es folgt ein Zwischenschnitt auf eine Gruppe überwiegend weiblicher Zuschauer_innen. Karl Schranz „meistert“ den „schwierigen Streckenteil“ zwar „ausgezeichnet“, aber trotzdem wird er „die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllen“. Eine Zuschauerin mit Sonnenbrille und Kopftuch wird in Großaufnahme präsentiert. Anschließend wird der Sturz eines indischen Rennläufers gezeigt, darauf folgt ein Zwischenschnitt auf einen Zuschauer mit Fernglas. Wieder kommt es zu einem Sturz eines Läufers, dessen Namen nicht genannt wird. Danach stellt ein Rennfahrer eine Bestzeit auf, auch seine Identität bleibt unbekannt. Eine weitere Zuschauerin mit Sonnenbrille und Hut wird in Großaufnahme gezeigt. Anschließend enthüllt der Sprecher die Identität des Führenden, es handelt sich um Léo Lacroix, der in Nahaufnahme im Interview mit einem Reporter dargestellt wird.

¹⁷³ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse Abfahrtslauf der Herren, in den Kinos ab 21. Februar 1964, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1964, DVD, Wien 2004.

„Ist das schon das Interview mit dem Sieger?“, fragt der Sprecher. Man sieht jetzt den Lauf eines weiteren Sportlers. „Nein, einer ist noch schneller als Lacroix. Der Österreicher Egon Zimmermann. Atemberaubend sein Tempo und seine Verwegenheit“, klärt der Kommentator auf. In einem Zwischenschnitt ist eine Zuschauergruppe mit einem Mann im Vordergrund zu sehen. Zimmermann fährt ins Ziel, danach ist erneut eine Zuschauerin in Großaufnahme zu sehen. Sie lächelt. Zimmermann steht im Ziel und eine Zuschauerin beobachtet ihn im nächsten Schnitt und Schlussbild des Beitrags mit einem Fernglas. „Das ist die Bestzeit. Egon Zimmermann ist Olympiasieger im Abfahrtslauf“, kommentiert der Sprecher abschließend das Rennergebnis.

6.2.4 Analyse: Sujet Olympische Spiele 1964

Obwohl den beiden Beiträgen dieselbe Zielsetzung zugrunde liegt, unterscheiden sie sich in der Art und Weise ihrer Gestaltung und besonders in ihrem dargestellten Handlungsablauf (Diegese) doch grundlegend. So wurden in der Berichterstattung zum Damenskirennen lediglich die Läufe der drei Medaillengewinnerinnen gezeigt, diese jedoch in verkürzter Form vom Start bis hin zum Zieleinlauf. Bei den Herren wurden die Läufe der verschiedensten Teilnehmer präsentiert, allerdings sah man hier davon ab, auch den Start darzustellen, sondern zeigte die Rennläufer erst, als sie sich bereits auf der Strecke befanden. Bei der Berichterstattung über das Abfahrtsrennen der Herren wurde die Diegese immer wieder durch zwischengeschnittene Bilder des Publikums unterbrochen. Die in Großaufnahme gezeigten Teile des Publikums sind immer Frauen, damit wird die Position des Zuschauens deutlich als weiblich beziehungsweise als nicht-männlich konnotiert. Die inszenierten Zuschauerinnen waren damit eines zweifachen Blickwechsels unterworfen: Einerseits waren sie Schauobjekte für die Zuschauer_innen der *Austria Wochenschau* und andererseits waren sie Schauende innerhalb der dargestellten Handlungen. Die feministische Filmtheorie kritisiert in grundlegenden Texten, wie bereits dargelegt, den *männlichen Blick*. Konfrontiert mit dem Angesehen-Werden waren hier jedoch ganz klar Männer, denn im Gegensatz zum Herrenrennen gab es bei den Damen keinen einzigen Zuschauer in Großaufnahme zu sehen. Dahinter steckt eine Strategie, die bereits Uta Schwarz in ihrer Arbeit zur Neuen Deutschen Wochenschau aufdeckte: So fassten in den 50er Jahren Frauen zunehmend im aktiven Wettkampfsport Fuß, gleichzeitig wurde der Männersport zum Anziehungspunkt für ein Massenpublikum, was eine Verschiebung der geschlechtsspezifischen Blick- und Handlungsbeziehungen mit sich brachte. Männer wurden zu Blickobjekten und es waren auch Männer, die vermehrt die bisher weiblich konnotierte Posi-

tion des passiven Zuschauens einnahmen. Auf diese Verwischung der Geschlechterdifferenzen reagierte die Wochenschau mit filmischen Strategien zur Neutralisierung des weiblichen Blickes. Durch die Darstellung von Frauen als begleitende und bewundernde Zuschauerinnen konnten sich die Männer als sportliche Akteure positionieren, während das Fehlen von Zuschauerblicken bei den Sportbewerben der Damen die Popularisierung der Akteurinnen gezielt verhinderte. Auch das Zuschauertum an sich wurde damit einer hierarchischen Geschlechterordnung unterworfen, so wurden Männer als Experten inszeniert und Frauen als immer gut gelauntes, schmückendes Beiwerk.¹⁷⁴ Die Kamera der *Austria Wochenschau* zeigte zwar in der Auftaktszene zum Damenrennen einen hohen Publikumsandrang und auch der Sprecher erzählte von „zehntausenden“ Zuschauer_innen, während des Rennens war dann aber keine_r davon zu sehen. Damit wurde die Popularität des Damenrennens eher mit der Tatsache erklärt, dass es sich um eine Weltmeisterschaft in Österreich handelt, als mit den sportlichen Leistungen der Frauen.

Nicht nur die bewundernden Zuschauerblicke, auch die Misserfolge der Mitbewerber auf den Weltmeistertitel scheinen beim Herrenrennen eine wichtige Rolle eingenommen zu haben: Während hier zwei Stürze zu sehen waren, war davon bei der Berichterstattung über das Damenrennen keine Rede. Eine Recherche diesbezüglich ergab, dass zumindest bei diesem Rennen alle Teilnehmerinnen ins Ziel gekommen sind,¹⁷⁵ der Verzicht auf eine klare Abgrenzung gegenüber den langsameren Rennläuferinnen zeigt jedoch, dass das Bedürfnis der filmischen Präsentation der nationalen Überlegenheit bei den Männern größer war.

„Christl“ und „Traudl“ – was zunächst den Anschein eines seitens des Sprechers vorgenommenen Verniedlichung der eigentlichen Vornamen erweckt, ist auch in der offiziellen Dokumentation der Ergebnisse der Olympischen Spiele so vermerkt.¹⁷⁶ Es handelt sich also um die tatsächlich angegebenen Vornamen der Rennläuferinnen, weshalb diese Tatsache innerhalb dieser Analysebestrebungen nicht als Inszenierungsmittel seitens der AW gewertet wird.

¹⁷⁴ Vgl. Schwarz, Wochenschau Geschlecht, 137f.

¹⁷⁵ Vgl. Wolfgang Friedl/Bertl Neumann, Offizieller Bericht der 9. Olympischen Winterspiele Innsbruck 1964, Wien 1967, 91.

¹⁷⁶ Vgl. Olympic.org, Ergebnisse der Olympischen Winterspiele Innsbruck 1964, URL:

<http://www.olympic.org/content/results-and-medalists/gamesandsportsummary/?sport=58171&games=1964%2F2&event=> , abgerufen am 06. Februar 2015.

6.2.5 Sujet Fußball

Um die verschiedenen Inszenierungsstrategien hinsichtlich des zweiten Nationalsports, nämlich Fußball, herauszuarbeiten, werden anschließend zwei Beiträge kombiniert betrachtet.

Beschreibung: 27. Fußball-Länderkampf (1962)

Länge: 2'10''

Der Beitrag beginnt mit einer Totalaufnahme des Fußballfeldes, auf dem sich bereits die beiden Mannschaften versammelt haben und in einer Reihe den Schiedsrichtern gegenüberstehen.¹⁷⁷ Es folgt ein Zoom auf die Teams. „21. Fußball-Länderkampf Österreich gegen Tschechoslowakei im Wiener Stadion. 70.000 Zuschauer, die Tschechen diesmal in Weiß.“, eröffnet der Sprecher den Beitrag. Dazu werden Spielszenarien in einer halbtotalen Aufnahme präsentiert. „Die ersten Angriffe der Tschechen sind sehr gefährlich, aber unser Torhüter ist auf dem Posten.“ Ein Sportreporter beobachtet das Spiel durch ein Fernglas, er ist in Nahaufnahme zu sehen. Das erste Tor fällt. „Herrliche Bombe, 1:0 führt Österreich bereits nach wenigen Minuten“, konstatiert der Kommentator. Eine große Gruppe Zuschauer, von denen einer die Flagge der Tschechoslowakei schwenkt, wird gezeigt. „Der Tschech' freut sich noch. Dürft der Pospicil aus Wien sein.“ Wieder fällt ein Tor. Der Kommentator jubelt, danach ist ein Zigarre rauchender Zuschauer in Großaufnahme zu sehen. Ein Konter scheitert. „Naja, mit solchen Aktionen kann man die österreichische Hintermannschaft nicht gefährden, das ist klar“, spottet der Sprecher. In der amerikanischen Einstellung sind einige Zuschauer_innen zu sehen, eine Dame sitzt hier inmitten einer Gruppe von Männern. Es kommt zum 3:0. „Großartige Leistung unserer Mannschaft.“ Das 4:0 fällt. „Man kann es einfach nicht fassen. So haben unsere Burschen noch nie gespielt.“ Die Anzeigetafel, die das 4:0 verkündet, ist zu sehen, allerdings sind die Namen der spielenden Nationen abgeschnitten. Wieder kommt es zu einem Gegenangriff, aber „wir halten unser Tor rein“ lobt der Sprecher. Zuschauer sind in Großaufnahme zu sehen. „Wieder greifen wir an. Hier ein herrliches Wiener Scheiberlspiel. So g'hört's gespielt, 5:0. Für Österreich. Also uns tun die Tschechen ja fast Leid.“ Die selbe Gruppe von Zuschauern ist wieder zu sehen. „Das sechste Tor liegt in der Luft. Nun schauen Sie, im Dribbling. Das ist echte, schöne Wiener Schule.“ Der darauf folgende Schuss wird allerdings vom „Türhüter der Tschechen herrlich gehalten“. Es folgt ein Konter. „Jetzt haben

¹⁷⁷ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: 27. Fußball-Länderkampf, in den Kinos ab 21. September 1962, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1962, DVD, Wien 2005.

die Tschechen effektiv noch die Chance, wenigstens noch ein Ehrentor zu schießen. Wir würden ihnen es ja gönnen, aber sie sind schussschwach. Sie sind leider sehr schussschwach.“ Ein Zuschauer beobachtet in Nahaufnahme das Spiel durch ein Fernglas. Es kommt zum 6:0. „So hab ich’s geträumt, aber leider, die Weißen waren die Unseren“, klärt der Kommentator auf. „6:0 für die Tschechen. Sie wissen’s eh.“ Präsentiert werden die Fans der Tschechoslowakei in Totalaufnahme sowie die Anzeigetafel, die das Endergebnis verkündet.

Beschreibung: Austria – Rapid im Wiener Stadion (1962)

Länge: 44’’

Die Nachberichterstattung des Wiener Derbys eröffnet auf der Bildebene mit einer Totalaufnahme des Publikums.¹⁷⁸ „Großes Fußball-Schlagerspiel Austria gegen Rapid im Wiener Stadion. 45.000 Zuschauer kamen trotz klirrender Kälte“, erklärt der Kommentator zum Auftakt. Dazu sind weitere Bilder aus dem Zuschauerraum zu sehen. „Noch nie haben die Meisterschaftsspiele der Staatsliga so hohe Besucherzahlen aufzuweisen gehabt, obwohl die Leistungen der Fußballer katastrophal sind.“ Die Einstellungsgrößen wechseln unregelmäßig zwischen Totalaufnahme, amerikanischer Aufnahme und Nahaufnahme ab, übermittelt werden während des gesamten Beitrags nur Inszenierungen der Zuschauer_innen. Der Kommentator erklärt, weshalb: „Die Stimmung im Zuschauerraum ist dementsprechend. Nur frieren und einen schändlichen Fußball ansehen – da ist’s schad’ um’s Geld. Die *Austria Wochenschau* schließt sich der Meinung aller Fußballfreunde, die dieses jammervolle Match oftmaliger österreichischer Meisterclubs gesehen haben, voll und ganz an. Es waren Stümper am Werk. Man konnte höchstens lachen über solchen Anti-Fußball. Es wäre schade, auch nur eine Szene dieses Matches zu zeigen. Null zu null.“ Schlussbild ist die Anzeigetafel in Totalaufnahme.

6.2.6 Analyse: Sujet Fußball

Den Analysen zugrunde liegen Ausführungen von Connell zum Thema Sport und Männlichkeit. Demnach wird in der Massenkultur *Mannsein* zunehmend über Sport definiert. Dabei wird der männliche, sich bewegende Körper ständig präsentiert und begibt sich in den Wettkampf mit anderen Körpern. Siegreich ist, wer überlegene Kraft und überlegene Fähigkeiten besetzt. Sport ist institutionell organisiert und beinhaltet diverse soziale Beziehungen: Darun-

¹⁷⁸ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: Austria – Rapid im Wiener Stadion, in den Kinos ab 14. Dezember 1962, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1962, DVD, Wien 2005.

ter fallen der Wettstreit und hierarchische Ordnungen zwischen Männern und der Ausschluss oder die Unterordnung von Frauen. Die vorherrschenden Geschlechterbeziehungen sind gewissermaßen im Sport gespiegelt und legitimiert, so wird die gesellschaftliche Unterdrückung von Frauen mit deren geringeren körperlichen Leistungsfähigkeit argumentiert.¹⁷⁹ Die geschlechtersensiblen Untersuchungen zum Thema Fußball basieren auf einer Grundannahme, wonach der Fußball dort, wo er zum *nationalen* Sport wurde, männlich kodiert war, während Frauen symbolisch und real von einer Unterrepräsentation betroffen waren. Die hegemonialen Männlichkeiten am Fußballfeld sind regional unterschiedlich und verändern sich laufend.¹⁸⁰ Die vorliegenden Beiträge zeugen hier von einer klaren Strategie der *Austria Wochenschau*: Zwar waren im ersten Beitrag die heimischen Fußballer nicht siegreich, ihre Kraft und ihre Fähigkeiten jenen der Gegner aus der Tschechoslowakei nicht überlegen und trotzdem suggeriert die Inszenierung das Gegenteil. Kurzerhand wurden hier die beiden Teams vertauscht und bis zum Schluss die Mär von einem österreichischen Torschützenfest erzählt. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass die *AW* als wöchentliches Medium keinen Anspruch darauf hatte, die Informationen als Erster zu vermitteln. Man kann davon ausgehen, dass die Bevölkerung durch Zeitungen, Radio und Fernsehen bereits von der Niederlage erfahren hatte, dadurch hatte die *AW* die Option, ihren eigenen Bericht weniger der Information als der Unterhaltung und nicht zuletzt auch der Schadensbegrenzung für die österreichische Sport-Seele zu widmen. Der Inszenierung der fußballerischen Leistung visuell übergeordnet war die Inszenierung der Besucher_innen. Hier definierte die Kamera der *AW* in beiden Beiträgen das Zuschauertum klar als männlich, im zweiten Beitrag, der nur mit Bildern aus den Besucherrängen des Stadions bebildert war, wurde das besonders deutlich. Vor allem im Vergleich zu der Berichterstattung über Skisport – im Rahmen dessen explizit Frauen als Zuschauerinnen inszeniert wurden – ist dies bemerkenswert. In dem Beitrag über das Wiener Derby sind 16 verschiedene Kameraeinstellungen zu sehen, alle zeigten Besucher_innen des Matches. Zuerst lag der Fokus auf der Darstellung der Masse der Menschen und man arbeitete mit Total- und Halbtotal-Aufnahmen, danach versuchte die Kamera Emotionen – oder besser: gelangweilte Nicht-Emotionen – der Zuschauer_innen mittels Nahaufnahmen/amerikanischen Einstellungen einzufangen. Dieses Zuschauertum der Stadiontribüne wurde in beiden Beiträgen von der Kamera der *Austria Wochenschau* deutlich als männlich definiert. Denn in den 16 Einstellungen waren lediglich drei Frauen zu sehen, davon waren zwei Teil einer männlich dominierten

¹⁷⁹ Vgl. Connell, Konstruktion Männlichkeiten, 74.

¹⁸⁰ Vgl. Eva Kreisky/Georg Spitaler (Hg.), *Arena der Männlichkeit. Über das Verhältnis von Fußball und Geschlecht*, Frankfurt/Main/New York 2006, 8f.

Gruppe und nur eine war im Zentrum einer Darstellung zu sehen. Bildkompositionen ganz ohne Männer gibt es nicht, hingegen werden in immerhin vier Einstellungen Nahaufnahmen von einzelnen Männern präsentiert. In dem Beitrag zum 0:6 Desaster gegen die Tschechoslowakei wurden zwei Nahaufnahmen von Männern, die durch ein Fernglas blicken, präsentiert. Das spricht für ein hohes Interesse am Fußballsport und genau hier liegt ein Grund für die Überrepräsentation des männlichen Blicks auf die sportliche Leistung anderer Männer: Fußballfankultur definiert sich nämlich über Expertentum, das männlich geprägt ist, und aus dem Frauen ausgeschlossen wurden und werden.

Ein weiterer Grund für die männliche Dominanz bei der Inszenierung der Tribüne liegt in der Geschichte des Sports. Dieser wurde in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg rein männlich codiert und erfasste zunehmend alle sozialen Schichten der männlichen Bevölkerung. Damit maskulinisierten sich die Wertigkeiten und die sozialen Realitäten des Fußballs wurden von Männlichkeiten strukturiert. Um den Fußball als Spektakel zu inszenieren, bedurfte es spielender, aber eben auch schauender Männlichkeiten.¹⁸¹ Der Fußball, seine Geschichte, die kulturelle Wertigkeit und der Mythos, der ihn umgibt, machen das Stadium insgesamt zu einem Ort von *echter* (aber nicht unbedingt hegemonialer) Männlichkeit.¹⁸² Die Tendenz individueller Männer sich anderen Männlichkeitsmustern, die am Rasen präsentiert werden, auszurichten, wird durch die Verbündung mit anderen Männern (beispielsweise in Fanclubs) verstärkt.¹⁸³ Aufschlussreich ist auch die Sprache des Sportkommentators. Es ist in dem ersten Beitrag die Rede davon, das Tor „rein zu halten“, was im Kontext der Fußballkultur als Gleichnis zur Wahrung der *Jungfräulichkeit* von Mädchen gewertet werden kann, hängen doch (männliche) Sexualität und Fußball eng zusammen: Innerhalb eines Matches wird versucht, in das gegnerische Tor „einzudringen“ und die andere Mannschaft zu unterwerfen, während der männliche Körper in einer „sexuellen Parade“¹⁸⁴ betrachtet und verherrlicht wird. Durch die sexuelle Abwertung der Anderen wird die eigene Männlichkeit auf die Probe gestellt und bestätigt.¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. Eva Kreisky, Fußball als männliche Weltsicht – Thesen aus Sicht der Geschlechterforschung, in: Eva Kreisky/Georg Spitaler (Hg.), *Arena der Männlichkeit. Über das Verhältnis von Fußball und Geschlecht*, Frankfurt/Main/New York 2006, 21-40, hier 23f.

¹⁸² Vgl. Almut Sülzle, Männerbund Fußball – Spielraum für Geschlechter im Stadion. Ethnographische Anmerkungen in sieben Thesen, in: Martin Dinges (Hg.), *Männer-Macht-Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt/Main 2005, 173-191, hier 173.

¹⁸³ Vgl. Kreisky, *Fußball Geschlechterforschung*, 28.

¹⁸⁴ Christian Bromberger, Ein ethnologischer Blick auf Sport, in: Eva Kreisky/Georg Spitaler (Hg.), *Arena der Männlichkeit. Über das Verhältnis von Fußball und Geschlecht*, Frankfurt/Main/New York 2006, 41-52, hier 50.

¹⁸⁵ Vgl. Bromberger, *Blick Sport*, 50f.

Zu dem tatsächlichen Frauenanteil in den Fußballstadien fehlen genaue Untersuchungen, Befragungen von Zuschauer_innen lassen jedoch einen ungefähren Anteil von 20-30 % vermuten, der sich seit den zwanziger Jahren nicht mehr verändert hat.¹⁸⁶ Die Fankultur ist bis heute geprägt von traditionell männlich konnotierten Idealen wie ritterliche/militärische Kodizes von Treue, Kameradschaft, Konkurrenz und Kämpfen.¹⁸⁷ So dienten audiovisuelle Strategien der AW der Konstruktion von zuschauenden Frauen als *Bewunderinnen*, nicht aber als *Expertinnen*, wie auch bereits in der Analyse zu den Abfahrtsläufen der Olympischen Winterspiele 1964 in Innsbruck dargelegt wurde.

6.3 Kategorie: Industrie

Bei den nachfolgenden Analysen von Beiträgen innerhalb der Kategorie Industrie wird ein Schwerpunkt auf Wasserkraft beziehungsweise Kraftwerke gelegt, da diese zum nationalen Symbol des Fortschritts wurden und „*in ihrer Gesamtheit die ideale Mischung zwischen der Naturbasis der österreichischen Identität und der sich abzeichnenden wirtschaftlichen und sozialen Erfolgsgeschichte*“¹⁸⁸ repräsentieren. Zur Analyse herangezogen werden zwei kurze Beiträge über den Bau beziehungsweise die Teileröffnung des Kraftwerks Ybbs-Persenbeug. Anschließend werden noch zwei Beiträge über die Voest Alpine (damals: VÖEST) analysiert, da es sich hierbei um ein großes verstaatlichtes Unternehmen im Untersuchungszeitraum handelt. Gemeinsamkeit aller Sujets ist, dass ihre Themen nicht nur zum Symbol der Fortschrittsgläubigkeit, sondern auch zum Symbol der Verdrängung werden, wie im Rahmen der Analysen argumentiert werden wird.

Wesentlich für die Abbildung der Geschlechterinszenierungen auf Basis identitätsstiftender Beiträge der AW ist es jedoch auch, nicht nur die dort thematisierten Felder zu betrachten, sondern ebenso jene, die *nicht* dargestellt wurden. Denn in vielfältigen Arbeiten zum Thema Identität und Geschlecht und zur Identitätsbildung in der Zweiten Republik wird der *Mythos Kaprun* als relevantes, wenn nicht sogar dominierendes Thema angeführt. Demnach galt das 1955, also im Jahr des Staatsvertrages, fertig gestellte Tauernkraftwerk über mehrere Jahrzehnte hinweg als Symbol für den Wiederaufbau im wirtschaftlichen und politischen Sinne

¹⁸⁶ Vgl. Sülze, Männerbund Fußball, 173.

¹⁸⁷ Vgl. Sülze, Männerbund Fußball, 178.

¹⁸⁸ Oliver Rathkolb, Mythos Wasserkraft 1938-1945 und danach. Am Beispiel des Kraftwerkbaus Ybbs-Persenbeug und der Nachkriegselektrizitätswirtschaft in Österreich, in: Florian Freund (Hg.)/Oliver Rathkolb, NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der Ostmark 1938-1945. Ennskraftwerke – Kaprun – Draukraftwerke – Ybbs-Persenbeug – Ernstshofen, Wien/Köln/Weimar 2002, 273-290, hier 285.

und mauserte sich zum Symbol für den Sieg der Technik gegenüber der Natur. Trotz massiver finanzieller Unterstützung durch die USA wurde der Kraftwerkbau nahtlos in die österreichische Wiederaufbaubilanz integriert und von Nachkriegspolitikern wie Karl Renner als „*Leistung des gesamten Bundesvolkes, Sinnbild der österreichischen Volkswirtschaft und Wunderwerk der Naturbeherrschung*“¹⁸⁹ bezeichnet.¹⁹⁰ Tatsächlich wurde der *Mythos Kaprun* nicht zuletzt durch die Thematisierung in Spielfilmen (*Weißes Gold*, *Die Männer von Kaprun*) konstituiert. Hier fand man die perfekte Vorlage für die Konzeption einer harten Männerwelt, die militärisch organisiert war und in der Männer unter schwierigen Bedingungen für den Wiederaufbau und damit für das österreichische Volk arbeiteten.¹⁹¹ Weibliche Beteiligungen – so war beispielsweise die Architektin des Kraftwerkes Edith Lassmann eine Frau – wurden ausgeklammert, propagiert wurden Alltagsheldentum und Opfermut.¹⁹² Die Annahme, dass auch die AW als Leitmedium der Identitätsstiftung diesen Mythos forcierte, ist naheliegend. Recherchen im Wiener Filmarchiv belegen jedoch das Gegenteil: Tatsächlich gibt es lediglich einen Beitrag über den Seilbahnbau aus dem Jahr 1964 sowie einen über den Bau eines Drehstromgenerators für das Kraftwerk, über die Arbeiten am Kraftwerk, die Eröffnung des Kraftwerkes oder sonstige Meilensteine schwieg die AW allerdings. Über die Gründe hierfür kann nur spekuliert werden, denn bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Thema greifen kaum Leerstellen in der Berichterstattung auf. Dennoch ist es im Sinne einer möglichst breiten Beschäftigung mit dem Thema in diesem Rahmen erwähnenswert. Obwohl also der *Mythos Kaprun* allen anderslautenden Vorannahmen zum Trotz nicht innerhalb der AW konstruiert wurde, so wurde doch der für die Selbstsicht Österreichs so relevante *Mythos Wasserkraft* auf Basis des Kraftwerkes Ybbs-Persenbeug abgearbeitet.

6.3.1 Sujet Mythos Wasserkraft

Nachfolgend werden zwei Berichte über das Kraftwerk Ybbs-Persenbeug zunächst beschrieben und dann kombiniert analysiert.

¹⁸⁹ Margit Reiter, Das Tauernkraftwerk Kaprun, in: Florian Freund (Hg.)/Oliver Rathkolb, NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der Ostmark 1938-1945. Ennskraftwerke – Kaprun – Draukraftwerke – Ybbs-Persenbeug – Ernsthofen, Wien/Köln/Weimar 2002, 127-198, hier 187 zitiert nach Wolfgang Kos, Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945, Wien 1995.

¹⁹⁰ Reiter, Tauernkraftwerk Kaprun, 138.

¹⁹¹ Vgl. Reiter, Tauernkraftwerk Kaprun, 188.

¹⁹² Vgl. Thurner, Identität Geschlecht, 46-51.

Beschreibung: Letzte Bauetappe (1957)

Länge: 42''

Der Beitrag beginnt mit einer Nahaufnahme auf die Greifarme einer Baumaschine, die gerade einen großen Stein umfasst.¹⁹³ „Wie die Klauen eines Sauriers greifen die Glieder einer neuen Baumaschine in Fels und Erde. Maschinen, die wie urweltliche Tiere aussehen, in einer Umwelt wie aus dem Pliozän“, kommentiert der Sprecher. Während des gesamten Beitrags ist eine heroisch-bedrohliche Musikuntermalung zu hören. Die Kameraeinstellung wechselt, gezeigt wird jetzt mittels Halbtotalaufnahme, wie die Gesteinsbrocken in einen LKW verladen werden. In einer halbnahen Einstellung ist ein Arbeiter zu sehen, der im LKW sitzend den Fortschritt bei der Verladung beobachtet. Der Sprecher pausiert, die Musik läuft aber weiter, während zwei Arbeiter, die auf einem Felsvorsprung stehen, präsentiert werden. Die Kamera, ebenfalls auf einer Anhöhe stehend, schwenkt nach unten und inszeniert die Arbeiten im Graben der Baustelle aus der Vogelperspektive. Das nächste Bild ist eine Nahaufnahme eines Arbeiters von hinten, der gerade in den Felsen bohrt, gefolgt von einer amerikanischen Aufnahme zweier Arbeiter, die gebückt stehen und Arbeiten am Boden verrichten. „Aber bei Ybbs-Persenbeug bewirkt der Mensch geologische Veränderungen, nicht die Natur.“ Ein kurzer Zwischenschnitt zeigt einen Mann aus der Froschperspektive, der eine Fahne schwenkt, ein weiteres Bild stellt auf Augenhöhe einen sich in der Hocke befindenden Mann dar, der seine Hände auf ein Kästchen gelegt hat. „Das Schwalleck wird zugunsten des neuen Stauwerks gesprengt. Die Natur hätte zu einer solchen Veränderung Jahrtausende gebraucht.“ Im Schlussbild wird die Sprengung des Felsens in einer Totalaufnahme inszeniert.

Beschreibung: Die Turbinen laufen an (1957)

Länge: 37''

„Österreich 1957“, eröffnet der Sprecher den Beitrag.¹⁹⁴ Fröhliche Musik ertönt. Dazu wird als Establishing Shot eine Panoramaeinstellung auf das Kraftwerk in der linken Bildhälfte und

¹⁹³ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: Die letzte Bau-Etappe bei Ybbs-Persenbeug, Ausgabe 39 im Jahr 1957, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL:

<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Die+letzte+BauEtappe+bei+YbbsPersenbeug/video:YjKxMDJkZGltZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlhNdlVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWIZSNWNHVT06OmF2Q3JlYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GUffYXZDcmVhdGlvbl83MzM2/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLTetNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTetNC10ZXh0LTetNA==> [zuletzt abgerufen am 23. März 2015]

¹⁹⁴ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: Die Turbinen laufen an, Ausgabe 43 im Jahr 1957, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL:

<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Die+Turbinen+laufen+an/video:YjKxMDJkZGltZjM3Mi00>

6.3.2 Analyse: Sujet Mythos Wasserkraft

OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWtmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlhNdIvVtVndiM05wZEc5eWVWtmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWIZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmls- bWfyY2hpdii5hdC9GUffYXZDcmVhdGlvb183Mzg5/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLEtNC10ZXh0LEtNA== [zuletzt abgerufen am 23. März 2015]

stelle gefunden werden, wahrscheinlich ist aber, dass Frauen zumindest in versorgenden und zuarbeitenden Positionen vertreten waren und damit auch einen Anteil an der Errichtung des Kraftwerks hatten. Keine Erwähnung fanden Frauen auch auf der Sprachebene. Der Sprecher lobte die Arbeiterschaft, die durch die Verwendung der Phrase „wir Österreicher,“ die zum Sinnbild der Nation und des nationalen Wiederaufbaus wurde, und das darauffolgende „tüchtige Burschen“ setzte dann die Nation beziehungsweise den Fortschritt der Nation mit Männlichkeit gleich. Eine Nichtrepräsentation von Frauen ist hier ganz im Sinne der feministischen Filmtheorie und ihrer Kritik an den fehlenden Möglichkeiten zur filmischen Inszenierung des genuin Weiblichen geschehen. Inszeniert wurde in den beiden Beiträgen also hauptsächlich Männlichkeit. Konkret vermittelt wurde das Bild des braven Arbeiters beziehungsweise jenes des Staatsmannes. Der brave Arbeiter war nicht nur „mit Freude“ dabei, sondern auch ein „tüchtiger Bursche“, der überdies die Natur besiegt. Der Kampf Mensch gegen Natur ist der zentrale Topos im Beitrag „Letzte Bauetappe“ aus dem Jahr 1957. Für den Sprecher der *Austria Wochenschau* war der Kampf entschieden: Während die Natur „Jahrmillionen“ für das Abtragen eines Felsens gebraucht hätte, erfüllt der Mensch, respektive der Mann, diese Aufgabe locker mit Muskelkraft und Dynamit. Damit reiht sich der Beitrag nahtlos in jene von Oliver Rathkolb für die Nachkriegszeit festgestellte „*offensive Fortschrittsgläubigkeit des unbeschränkten Wachstums*“¹⁹⁵ ein, die stark auf Kosten der Natur ging und erst mit der Anti-Atom-Strom-Bewegung der späten 70er-Jahre ein Ende fand. Gelesen werden kann der Kampf Mensch gegen Natur auch als Kampf Mann gegen Frau. Die Geschlechterforschung geht von einem vermittelten Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Natur sowie Männlichkeit und Kultur aus. Damit würde dann dieser Beitrag darauf abzielen, dass der Mann den Kampf gegen die Frau gewinnt. Diese Art der Inszenierung weist eine hohe Kontinuität zu den Propagandafilmen des NS-Regimes, aber auch zu jenen der amerikanischen Besatzer auf. Letztere Filme wurden zwischen 1948-1955 produziert, um der Bevölkerung den Marshallplan schmackhaft zu machen. Hierbei inszenierte man im dokumentarischen Stil die weibliche Landjugend als naturbezogen, emotional und der Hausarbeit zugetan. Ihnen gegenüber stellte man junge Männer, die sich durch eine hohe Technikaffinität und damit auch durch eine höhere Produktivität hervortun.¹⁹⁶ Relevant ist auch die Art und Weise, wie der Typ des „braven

¹⁹⁵ Oliver Rathkolb, Mythos Wasserkraft 1938-1945 und danach. Am Beispiel des Kraftwerkbaus Ybbs-Persenbeug und der Nachkriegselektrizitätswirtschaft in Österreich, in: Florian Freund (Hg.)/Oliver Rathkolb, NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der Ostmark 1938-1945. Ennskraftwerke – Kaprun – Draukraftwerke – Ybbs-Persenbeug – Ernsthofen, Wien/Köln/Weimar 2002, 273-290, hier 284.

¹⁹⁶ Vgl. Ramón Reichert, Culture and Identity Politics. Narrative Strategies in Austrian Marshall Plan Movies, in: Günter Bischof/Dieter Stiefel (Hg.), Images of the Marshall Plan in Europe Films. Photographs, Exhibits, Posters, Innsbruck 2009, 129-138, hier 134-137.

Arbeiters“ inszeniert wurde. Beobachten lässt sich eine gewisse Heroisierung: Im Zuge der Sprengung des Felsens wurden zwei Arbeiter aus der Ferne gezeigt, die gerade auf dem höchsten Punkt der Anhöhe den Sprengsatz anbringen. Die Kamera wies hier leichte Untersicht auf, dadurch wirken die Arbeiter höher gestellt und damit den Zusehern des Beitrags übergeordnet. Das Bild weckt Assoziationen mit Heimatfilmen der 50er- und 60er-Jahren, in denen vor allem die Inszenierung von alpinen Landschaften als potentieller Erholungsort im Mittelpunkt steht. Im weiteren Verlauf des Beitrages wurden noch die anderen mit der Sprengung verantworteten Männer vorgestellt. Auch hier gab es eine Aufnahme aus der Froschperspektive und damit mit heroisierendem Ergebnis: nämlich jene des Fahnen schwenkenden und damit die Freigabe zur Sprengung gebenden Arbeiters. In Punkto Hierarchisierung lässt sich allerdings nicht nur eine Erhöhung des Arbeiters feststellen, tatsächlich wurde die Belegschaft des Kraftwerkes bei der (Teil-)Eröffnung durch Verkehrsminister Karl Waldbrunner diesem visuell untergeordnet. Während die Rede des Politikers aus der Froschperspektive beziehungsweise mit Untersicht aufgenommen wurde, wurden die Arbeiter mit einer leichten Aufsicht dargestellt. In der direkten Schnittfolge mit Waldbrunner findet damit eine klar vermittelte Hierarchisierung zwischen ihm und der Belegschaft statt. Nach Connell wäre die inszenierte Form der hegemonialen Männlichkeit damit der Politiker Waldbrunner, während die Arbeiterschaft als Komplize fungiert.

Die Integration der Leistungen beim Bau des Kraftwerkes Ybbs-Persenbeug in die eigene Wiederaufbaubilanz und die Ikonisierung der Wasserkraft die zur zentralen Metapher für die Fortschrittsgläubigkeit der Zweiten Republik wurde, können auch als Symbol der Verdrängung gelesen werden. Denn anders als die zeitgenössische Berichterstattung vermuten lässt, musste man beim Kraftwerkbau nicht bei Null anfangen, sondern konnte auf bereits erbrachten Leistungen von Zwangsarbeiter_innen aufbauen. Dass diese Tatsache nicht thematisiert wurde, lässt sich dem damals gültigen Mythen von der *Stunde Null* und der *Opferrolle* zuordnen.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Vgl. Rathkolb, *Mythos Wasserkraft*, 273f.

6.3.3 Sujet VÖEST

Anzumerken ist, dass die heutige Voest Alpine AG 1973 mit der ÖMAG fusionierte und damit ihre Schreibweise änderte. Da es sich im Untersuchungszeitraum noch um die VÖEST handelt, wird in der folgenden Beschreibung des Beitrags die alte Schreibweise verwendet.

Beschreibung: Die VÖEST und ein Hochhaus in Linz (1958)

Länge: 44''

Der Beitrag ist einer Ausgabe der AW entnommen, in der mit einem Kleinflugzeug über Teile Österreich gekreist wurde und die Beiträge jeweils mit überflogenen Gebieten korrespondieren. Daher eröffnet der Bericht mit einer aus dem Flugzeug gefilmten Panoramaaufnahme von Linz.¹⁹⁸ „Linz. Auf dem VÖEST-Gelände wird ein gewaltiges neues LD-Stahlwerk gebaut“, kündigt der Sprecher an. „Das bedeutet um 300.000 Tonnen mehr Rohstahl im Jahr als bisher.“ Auf der visuellen Ebene sind Totalaufnahmen von der Baustelle und schweren Maschinen abgebildet. Kameraschwenks nach links und nach rechts geben einen Eindruck von der Größe der Baustelle. „Durch's VÖEST-Gelände fährt ein neuartiger Sanitätswagen. Ein Sanitätswagen? Eigentlich ist das fast schon ein kleiner Operationssaal auf Rädern.“ Dazu wird zunächst das Fahrzeug beim Zufahren in Totalaufnahme gezeigt, das Auto bleibt stehen und der Fahrer sowie der Beifahrer steigen aus und begeben sich zu den Türen auf der Rückseite. Nach einem Schnitt ist das Innere des Wagens zu sehen, zwei uniformierte Sanitäter sowie ein Arzt im weißen Kittel betreuen einen offensichtlich Verletzten, der auf der Trage im Autoinneren aufgebahrt ist. Dem Patienten wird eine Sauerstoffmaske angelegt, er ist jetzt in Nahaufnahme im Bild. Gefolgt wird diese Einstellung von einer Nahaufnahme des Arztes. „Mit seiner Ausstattung kann einem Verunglückten gleich am Ort des Arbeitsunfalls Erste Hilfe gewährt werden. Die VÖEST-Arbeiter werden mit diesem Wagen sehr einverstanden sein.“ Gezeigt wird eine Krankenschwester in der Nahaufnahme, auch sie ist durch ihre Kleidung zu erkennen. Hinter ihr steht ein uniformierter Sanitäter, der ihr über die Schulter schaut. Die Krankenpflegerin steht in der nächsten Einstellung gemeinsam mit zwei Sanitätern/Ärzten neben einem Infusionstropf, die beiden Männer übernehmen die Versorgung des Patienten und einer der Männer setzt die Nadel für die Infusion an.

¹⁹⁸ Vgl. für die folgende Analyse und Beschreibung: Die VÖEST und ein Hochhaus in Linz, in den Kinos ab 04. April 1958, auf: Filmarchiv Austria. *Austria Wochenschau* 1958, DVD, Wien 2004.

Beschreibung: Das neue Kaltwalzwerk der VÖEST (1963)

Länge: 43''

Establishing Shot des zu analysierenden Beitrages ist das Innere der Fabrikshalle, wo eine sitzende Zuschauermenge in Vogelperspektive dargestellt wird.¹⁹⁹ Die Kamera blickt in dieselbe Richtung wie der Großteil der Zuschauer_innen und offenbart in einer Neigebewegung nach oben drei österreichische Flaggen, wobei die mittlere das Logo der VÖEST trägt. Die Zuschauer befinden sich in einem fast geschlossenen Kreis rund um einen sitzenden Mann. Die Musikuntermalung ist auffallend dezent und feierlich. Der Duktus des Sprechers ist langsam und unaufgeregt: „Die letzte Amtshandlung in seiner alten Amtsperiode ist für Bundespräsident Dr. Schärff die Inbetriebnahme des neuen Kalt-Walzwerkes der VÖEST.“ Diese Worte sind untermalt mit einer Großaufnahme von Adolf Schärff. Die Kamera blickt auf die Zuschauermenge aus der Perspektive des Rednerpults. „Die Fabrikshalle wird zur Festhalle“, kündigt der Sprecher an. Eine Gruppe männlicher Zuhörer in Anzügen ist zu sehen, danach ein weiterer Redner in Nahaufnahme. „Das größte Stahlwerk Österreichs kann nunmehr mit den großen europäischen Stahlwerken im Konkurrenzkampf bestehen.“ Die Zuhörer_innen werden in einem Zwischenschnitt gezeigt. Danach wird in einer halbtotalen Aufnahme ein Redner am Pult, das vorne das Logo der VÖEST trägt, präsentiert. Eine Detailaufnahme der Hand des Mannes offenbart, dass dieser seine Hand auf einen großen Knopf gelegt hat. „Die VÖEST verfügt über Anlagen, die den modernsten technischen Erfordernissen entsprechen.“ Ein applaudierender Zuschauer ist in Nahaufnahme zu sehen, danach darf eine Gruppe stehender Arbeiter in Helmen und Overalls jubeln. Die Bildebene verlegt sich jetzt auf die Darstellung technischer Innovationen, so ist eine Walze in Nahaufnahme zu sehen. „Das neue zweite Kalt-Walzwerk der VÖEST erzeugt Bleche von international erster Qualität. Praktisch alle Einrichtungen des neuen Walzwerkes, von einigen Spezialanlagen abgesehen, sind in den eigenen Betrieben der VÖEST erzeugt worden.“ Es folgt eine Kombination von Aufnahmen, die die technische Potenz des Unternehmens belegen sollen. So ist ein Arbeiter vor der Maschine zu sehen, ein Schwenk nach rechts offenbart zwei weitere Arbeiter, die routiniert ein Stück Stahl von einer Walze in die nächste legen. Aufnahmen von arbeitenden Maschinen,

¹⁹⁹ Vgl. für die folgende Beschreibung und Analyse: Das neue Kaltwalzwerk der VÖEST, Ausgabe 22 im Jahr 1963, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL: <http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Das+neue+Kaltwalzwerk+der+VÖEST/video:YjkxMDJkZGIzZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlhNdIvVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWIZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GUffYXZDcmVhdGlvbl8xNjY1OA==/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtENC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtNC10ZXh0LTEtNA==> [zuletzt abgerufen am 23. März 2015]

der neuen Walze, einer dazu gehörigen Kontrolleinheit und der schließlich fertig gewalzten Stahlrolle belegen den hohen technischen Anspruch. Das Schlussbild ist eine Halbtotale von vielen übereinander gestapelten Stahlrollen, die das neue Kaltwalzwerk offenbar produziert hat.

6.3.4 Analyse: Sujet VÖEST

In den Ausstrahlungsjahren der Beiträge zur VÖEST, also 1958 und 1963, war man noch weit von einer Aufarbeitung der nationalsozialistischen Geschichte des 1938 als Hermann Göring Werke gegründeten Unternehmens entfernt. Solch eine Ausblendung des Beschämenden war eine wesentliche Funktion der *Austria Wochenschau* und daraus ergibt sich auch die Positionierung des Stahlwerks als österreichische Leistung. Historisch aufgearbeitet wurde die Geschichte der Zwangsarbeiterschaft in den Hermann Göring Werken erst Ende der Neunziger Jahre, als eine Historikerkommission unter der Leitung von Oliver Rathkolb von der Geschäftsführung der Voest Alpine eingesetzt wird. Gabriella Hauch stellt hier das Geschlecht der Zwangsarbeiterschaft und die Spezifika für Frauen in den Mittelpunkt. Denn von den im Mai 1944 registrierten Ostarbeiter_innen – also jene Zwangsarbeiter_innen aus Russland, Ukraine und Weißrussland – waren 51 % weiblich; von allen ausländischen Beschäftigten waren insgesamt 10 % weiblich.²⁰⁰ Die AW konstruierte in ihrer Darstellung damit einen doppelten Mythos: einerseits jenen des genuin österreichischen Unternehmens, auf das man ob seiner technischen Leistungsfähigkeit stolz sein kann, und das sich ebenso einfach wie das Kraftwerk Ybbs-Persenbeug in die Wiederaufbaubilanz integrieren lässt, und andererseits den der männlichen Verantwortung für den Erfolg des Unternehmens.

Diese männliche Dominanz ist nicht zufällig, sondern unterliegt einer kontinuierlichen Definition von Männern als das staatsschaffende und -tragende Geschlecht. Genau wie im Beitrag zu Ybbs-Persenbeug war die Darstellung von Männlichkeit auch hier einer Hierarchisierung ausgesetzt, die vor allem visuell getragen wurde: So sind im Beitrag zur neuen Kaltwalze die Arbeiter – gut zu erkennen an ihren Overalls – stehend zu sehen, während die Funktionäre sitzen durften. Die hegemoniale Männlichkeit in Form von Politikern ist an ihrer Kleidung gut zu erkennen, es sind Anzugträger, die den körperlich arbeitenden Männern bildstrategisch

²⁰⁰ Vgl. Gabriella Hauch, Zwangsarbeiterinnen und ihre Kinder. Zum Geschlecht der Zwangsarbeit, in: Christian Gonsa et. al, Zwangsarbeit – Sklavenarbeit. Politik-, sozial- und wirtschaftshistorische Studien, Wien/Köln/Weimar 2001, 355-448, hier 355f.

übergeordnet wurden. Auch hier wurde das Weibliche ausgeklammert und der Bereich der Technik sowohl auf den leitenden als auch auf den ausführenden Ebenen als männlicher Bereich definiert.

Einen anderen Bedeutungszusammenhang konstituiert die Figur der Krankenschwester im ersten Beitrag. Das Auftauchen der Frau als Krankenpflegerin an solch einem ansonsten durch und durch männlich codierten Ort zeugt von einer Kontinuität zu den Kriegszeiten. Auch an der Front waren Frauen als Krankenschwestern in dieser männlichen Sphäre akzeptiert. Dies begann im Ersten Weltkrieg und hatte Auswirkungen auf das bis dato gesellschaftlich eher verschmähte Berufsbild der Krankenpflegerin: Denn zuvor gerieten die *Wärterinnen* (so nannte man die Pflegerinnen, die nicht geistlichen Orden zugehörig waren) unter den Generalverdacht der charakterlichen Fehlbarkeit und auch die Ausbildungssituation war für österreichisches Pflegepersonal vergleichsweise schlecht. Mit dem Einsatz von Krankenschwestern an der Front änderte sich das, denn damit leisteten Frauen Dienst für das Vaterland und waren denselben Risiken wie Soldaten ausgesetzt. Gewissermaßen beförderte das die Krankenschwestern zu Kameradinnen der Soldaten. Die Inszenierung einer Krankenschwester in einer männlichen Sphäre innerhalb der AW ist für diese Analysen auch ob der ihr zugeschriebenen Eigenschaften ertragreich: Gesellschaftlich wurde und wird das Berufsbild der Krankenschwester als idealtypischer Frauenberuf konstituiert, *weibliche* innerfamiliäre Rollenzuweisungen wie Mütterlichkeit, Nächstenliebe, aber auch Haushaltskompetenz können hier auf eine berufliche Ebene verlagert werden.²⁰¹ Genau wie die Krankenschwester im Krieg durch Heilung der Soldaten einen patriotischen Dienst geleistet hatte, sorgte die Krankenschwester auf dem Gelände der VÖEST durch die Versorgung der verunfallten Arbeiter für einen reibungslosen Wiederaufbau, lautete die im Beitrag enthaltene Analogie der AW. Das ist insofern nicht überraschend, als dass in den Jahren zwischen Wiederaufbau und Wirtschaftswunder *echtes* Frauentum zu einem grundlegenden Wert für die Neuordnung beziehungsweise Restauration der österreichischen Gesellschaft erklärt wurde. Eigenschaften wie Güte, Mütterlichkeit, Opferbereitschaft, Verzicht und Liebe wurden als ureigenste weibliche Fähigkeiten betitelt und damit die Frauen einer spezifischen Sphäre zugeordnet: nämlich jene als Mutter innerhalb einer Familienstruktur, die ihre Fähigkeiten zum Wohle der Nation einsetzt.²⁰² Be-

²⁰¹ Vgl. Birgit Bolognese-Leuchtenmüller, Imagination Schwester. Zur Entwicklung des Berufsbildes Krankenschwester in Österreich seit dem 19. Jahrhundert, in: L'Homme 8/1, Wien 1997, 155-177, hier 164-170.

²⁰² Vgl. Erika Thurner, Die stabile Innenseite der Politik. Geschlechterbeziehungen und Rollenverhalten, in: Thomas Albrich/Klaus Eisterer/Michael Gehler/Rolf Steininger (Hg.), Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995, 53-66, hier 53.

merkwürdig ist auch, dass selbst im Kontext des Pflegens und des Heilens der Frau – eine auch im Sinne der feministischen Filmtheorie definierte und kritisierte – passive Rolle zukommt. Es waren Männer, die das neue Fahrzeug lenkten und es waren Männer, die aktiv agierten – die Türen zum Krankenwagen öffneten und die Spritze setzten. Die Krankenpflegerin beobachtete die Männer und auch sie wurde beobachtet. In einer Kameraeinstellung ist sie in Nahaufnahme zu sehen, während ihr ein Sanitäter „über die Schulter“ schaut. Darin enthalten ist die visuelle Umsetzung der Annahme, dass das weibliche berufliche Handeln eine männliche Aufsicht benötigt.

Wie bereits in der Analyse zur Kategorie Politik erwähnt, bildet hier die Arbeitskleidung in ihren verschiedenen Ausprägungen den zentralen Kleidungscode: Zum einen ist die Figur des Arbeiters mittels Overall und Helm gekennzeichnet, ihm visuell übergeordnet findet sich die Figur des Politikers im Anzug. Weiters ist der Arzt durch seinen weißen Kittel klar als solcher definiert, die beiden Fahrer des Sanitätswagens tragen eine farbige Uniform, während sich die Krankenschwester durch ein in Weiß gehaltenes Kleid erkenntlich macht. Visuell fand eine Hierarchisierung zwischen den männlichen Sanitätern und der Krankenschwester statt, solch eine Bildstrategie findet sich in der Inszenierung der Wertigkeit zwischen Arzt und Sanitäter nicht. Die Trennlinie wurde hier also nicht zwischen den beruflichen Hierarchien, sondern den Geschlechtern gezogen.

6.4 Kategorie: Kultur/Gesellschaft

Die Berichterstattung über kulturelle Ereignisse nahm innerhalb der AW einen eher untergeordneten Stellenwert ein, daher wird sich auch das Analysevorhaben für diese Kategorie auf zwei Sujets beschränken. Wie bereits anhand der bisherigen Forschungsergebnisse zur identitätsstiftenden Rolle der AW aufgezeigt, wurde die Staatsoper und damit auch der Opernball, zu einem wichtigen audiovisualisierten Symbol für die Zweite Republik. Vor allem der erste Opernball nach dem Zweiten Weltkrieg war ein Ereignis von großem kulturellen und gesellschaftlichen Impact auf die österreichische Seele. Das lässt sich daran aufzeigen, dass dieser bis heute regelmäßig von der inländischen Presse rezipiert wird.²⁰³ Das Sujet Staatsoper konstituiert sich daher aus der Berichterstattung über die Wiedereröffnung der Oper, die auch als Metapher für die Restauration des Staates gelesen werden kann, denn die Oper wurde im

²⁰³ Zuletzt 2013, Vgl. Thomas Chorherr, 1956. Bis fünf Uhr wurde das Parkett nicht leer, DiePresse.com, erschienen am 28.06.2013, URL: http://diepresse.com/home/165jahre/1424471/1956_Bis-funf-Uhr-wurde-das-Parkett-nicht-leer, [zuletzt abgerufen am 3. April 2015]

Zweiten Weltkrieg durch Bomben beschädigt. Zum anderen ist die Berichterstattung über den ersten Opernball in der Zweiten Republik relevant, da hier im Narrativ der AW die Fortsetzung einer Tradition gefeiert wurde. Der dritte Beitrag innerhalb dieser Kategorie, ein Bericht über eine Hippie-Bar in München, steht stellvertretend für die Abgrenzung zum *Anderen*, wie auch für die Sexualisierung des weiblichen Körpers. Die hier übermäßig zur Schau gestellte nackte Weiblichkeit kommt nicht innerhalb von in Österreich gedrehten Beiträgen vor. Daran lässt sich aufzeigen, dass Veränderungen in der Gesellschaft (hier: Zunahme von sexuellen Freiheiten, Freizügigkeit) nur anhand von Beiträgen aus dem Ausland abgearbeitet wurden. Innerhalb der eigenen Landesgrenzen suggerierte man nach wie vor eine gesellschaftliche Beständigkeit. Das belegt auch das Fehlen etwaiger Berichte über die Einführung der Pille in Österreich Anfang der 60er-Jahre.²⁰⁴

6.4.1 Sujet Staatsoper

Beschreibung: Eröffnung der Wiener Staatsoper (1955)

Länge: 3'16''

Der Beitrag beginnt mit einer Außenaufnahme der Wiener Staatsoper bei Nacht, darüber ist als grafisches Element der verschnörkelte Schriftzug „Opernfest 1955“ gelegt.²⁰⁵ Im Hintergrund ertönt die Bundeshymne Österreichs. Nach einem Schnitt wird die gut besuchte Staatsoper in Totalaufnahme von innen dargestellt. Der Schriftzug ist immer noch zu sehen, bewegt sich nach oben und verschwindet im oberen Drittel des Bildes. „Die Staatsoper ist wieder eröffnet“, verkündet der Sprecher. In einer Halbtotale sind sitzende Zuschauer_innen zu sehen, danach fängt die Kamera von der Seite Besucher_innen ein, die sich gerade zu einer stehenden Ovation erheben. Anschließend neigt sie sich nach oben zu den Logen. „In einem Staatsakt, der durch die Anwesenheit des Bundespräsidenten ausgezeichnet wird, findet die feierliche Schlüsselübergabe statt.“ Der damalige Bundespräsident Theodor Körner steht in einer Loge und verbeugt sich, es folgen Bilder von der Regierungsloge und anderen Logenbesucher_innen. Auch die Bühne ist bestuhlt und gut besucht, wie sich später herausstellt, handelt es sich hierbei um das Staatsopernensemble. An dieser Stelle verändert sich die Musik, sie ist schwungvoll und positiv. „Vor der gesamten Bundesregierung, den Spitzen des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens und dem versammelten Staatsopernensemble

²⁰⁴ Ergebnis von eigenen Recherchen im Katalog des Filmarchivs Austria im Herbst 2014

²⁰⁵ Vgl. für die folgende Beschreibung Eröffnung der Wiener Staatsoper, in den Kinos ab 11. November 1955, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1955, DVD, Neuauflage Wien 2011.

übergibt Unterrichtsminister Dr. Drimmel dem Operndirektor Dr. Karl Böhm den Schlüssel und damit die Verantwortung für das wiederaufgebaute Haus am Ring“, erklärt der Kommentator. In einem Zwischenschnitt sind Zuschauerinnen in nobler Bekleidung zu sehen. Anschließend wird der Schlüssel in Nahaufnahme gezeigt, gefolgt von der angekündigten Schlüsselübergabe zuerst in einer halbtotalen Einstellung und danach in Nahaufnahme. Die bereits präsentierte noble weibliche Zuschauergruppe applaudiert jetzt ebenso wie eine männliche Zuschauergruppe, die im nächsten Bild dargestellt wird. Es folgt eine Darstellung der beflaggten Oper von außen. Der Sprecher erzählt: „Am Abend des selben Tages erlebt Wien eine Prominentenauffahrt ohne Gleichen. Nacheinander treffen Paula Wessely, der britische Botschafter, Lotte Lehmann, Bruno Walter und Henry Ford in der Oper ein.“ Dazu sind alle vom Kommentator erwähnten Prominenten zu sehen, wie sie aus dem Auto steigen und bei der Oper ankommen. Bei ihrer Ankunft werden alle Prominenten mit einer leichten Übersicht dargestellt, die männliche Prominenz hat immer weibliche Begleitung, während die Frauen alleine kommen. In einer Halbtotale wird der Besucherandrang in der Oper dargestellt, eine Kameraneigung nach oben zu den Lustern der Oper zeigt die renovierte Dekadenz. „Bundespräsident Körner und Bundeskanzler Raab, beide in Frack und Dekorationen, machen die Honours im Foyer.“ Hier werden Körner und Raab im Gespräch mit einer Gruppe in Nahaufnahme gezeigt, jemand gibt ein Autogramm. „Ebenso schöne wie elegante Frauen sind die Zielscheibe hunderter Kameras und tausender bewundernder Blicke.“ In einer Großaufnahme wird eine Frau gezeigt, es folgt eine Kameraneigung von der Kuppel der Oper bis hin zur Ehrenloge in der Mitte. „Mrs. Boothe Luce, die amerikanische Botschafterin in Rom und Außenminister Dalles erwecken im festlichen Zuschauerraum großes Interesse.“ Mrs. Boothe Loose wird dazu in Großaufnahme präsentiert, Dalles in einer Loge gemeinsam mit zwei Frauen. Der Luster wird beim Erlöschen in Nahaufnahme gezeigt. „Dann verlöschen die Lichter und die erste Aufführung der neuen alten Staatsoper beginnt. Fidelio von Ludwig van Beethoven“, stellt der Sprecher klar. Es folgt eine Nahaufnahme der Zuschauerreihe, eine Frau greift zum Operngucker und schaut durch. Gezeigt werden anschließend Ausschnitte der Oper, gegengeschnitten mit Bildern aus dem Zuschauerbereich. Das Schlussbild des Beitrages ist die finale Position der Operndarsteller_innen und der sich schließende Vorhang in einer totalen Einstellung.

Beschreibung: Glanzvoller Opernball (1956)

Länge: 1'47''

Dieser Beitrag beginnt genau wie jener über die Wiedereröffnung der Staatsoper mit einer Außenaufnahme der Staatsoper bei Nacht, darüber ist ein verschnörkelter Schriftzug „Opernball 1956“ zu sehen, der umrahmt von weiteren Verzierungen ist.²⁰⁶ Fanfaren untermalen die Szene musikalisch. Nach einem Schnitt wird die Oper von innen gezeigt, mittels Kameraneigung wird vom Tanzparkett auf die Logen gefilmt. Anschließend ist die Ehrenloge zu sehen, Bundespräsident Körner, präsentiert in einer amerikanischen Einstellung, schreitet langsam zu seinem Platz. „Zum ersten Mal wieder seit 17 Jahren Opernball. Der Bundespräsident gibt in seiner Festloge das Zeichen zum Beginn und die Damen und Herren des Komitees eröffnen den Ball mit der traditionellen Polonaise.“ Dargestellt werden hier andere Logen mit stehenden Besucherinnen in der ersten Reihe und Besuchern in der zweiten. Körner nimmt Platz und der Einzug der Debütant_innen wird zunächst mittels Totalaufnahme in Vogelperspektive und dann von vorne mit leichter Übersicht gezeigt. Die Kamera wechselt in dieser Szenerie des Einzugs ihre Einstellung einige Male von Totale auf Halbtotale, von Vogelperspektive auf Übersicht. Die Einzugsmusik ist die „Fächerpolonaise“ von Carl Michael Ziehrer. Präsentiert wird die Ehrenloge mit zuschauenden Gästen, gefolgt von einer Nahaufnahme einer Debütantin, die mit einem sie anblickenden Mitglied der Bundesregierung gegengeschnitten wird. Dieses Schnittmuster wiederholt sich anschließend noch einmal. „Dann kommt das Ballett der Wiener Oper“, verrät der Sprecher und zu sehen ist eine Totalaufnahme des zum *Donauwalzer* tanzenden Balletts aus der Vogelperspektive. In den folgenden Momenten wird die Inszenierung der Ballettaufführung immer wieder von Aufnahmen des Publikums unterbrochen, zu sehen ist Körner in Nahaufnahme, ein weiblicher Ballgast in Nahaufnahme und einige Logen mit hochdekorierten Männern werden von innen gefilmt. Kommentiert wird, dass „die graziösen Bewegungen der Ballerinen und der Solotänzer auch die auf die Galerie verbannten Zuschauer der erschwinglichen Karten [entzücken]“. Dazu ist eine Aufnahme der Galerie in der Halbtotale zu sehen, gefolgt von drei Nahaufnahmen weiblicher Gäste auf der Galerie. Eine der Damen fährt sich gerade mit der Zunge über die Lippe. Die Balletttänzer_innen nehmen

²⁰⁶ Vgl. für die folgende Beschreibung Glanzvoller Opernball, Ausgabe 8 im Jahr 1956, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL: <http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Glanzvoller+Opernball+1956/video:YjkxMDJkZGIzjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlhNdIvVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmls-bWFyY2hpdj5hdC9GQUFfYXZDcmVhdGlvlb1Nzg1/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLTEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtNC10ZXh0LTEtNA==> [zuletzt abgerufen am 3. April 2015]

die Schlusspose ein, Körner applaudiert und der Sprecher kündigt den Höhepunkt eines jeden Opernballs an: „Und dann kommt der erste Walzer.“ Die Debütant_innen werden mit leichter Übersicht der Kamera beim Tanzen präsentiert, Zuschauerinnen beobachten sie in Zwischenschnitten. „Und dann der zweite und der dritte und plötzlich kommt es allen so vor, als hätten wir jedes Jahr einen Opernball gehabt.“ Präsentiert werden die Linkswalzer tanzenden Debütant_innen abwechselnd auf Augenhöhe und mit Übersicht in der Totalen. Schlussbild ist eine Kameraneigung nach unten auf die Tänzer_innen in der Halbtotale.

6.4.2 Analyse: Sujet Staatsoper

Den Stellenwert der Staatsoper als nationale Symbolik zeigt bereits der graphische Titel, der beiden Beiträgen vorangestellt ist. Solch eine aufwändige Gestaltung war keineswegs üblich und wurde nur für anderen Themen übergeordnete Beiträge gewählt. Inszeniert wurde bei der Eröffnung auch der Nationaltanz der Österreicher_innen: Der Walzer, der hier als Ausdruck von *Nationbuilding* im $\frac{3}{4}$ -Takt verstanden wird. Der Walzer eignet sich als nationaler Tanzstil für das Land ideal: Er ist aufgrund seines Ursprungs im 19. Jahrhundert ein Rückgriff auf die Kaiserzeit, genau wie bereits schon der Blick während der Tanzhaltung zurückgewandt verläuft. Zusätzlich spiegelt er wie auch andere übliche Ballrituale das Patriarchat und die hierarchischen Rollenverteilungen wider. Der Mann führt und die Frau lässt sich führen, so die klaren Spielregeln dieses Paartanzes. Dadurch werden die Geschlechterhierarchien auch im performativen Akt des Tanzens zementiert. Dem Walzer vorangestellt ist im traditionellen Fahrplan der Opernball-Eröffnung eine Balletteinlage, so auch bereits im ersten Opernball der Zweiten Republik 1956. Hier war auch ein Solotänzer zu sehen, was nach den gendertheoretischen Diskussionen zu Thema *Tanz* nicht selbstverständlich ist. Denn das bürgerliche Konzept des idealtypischen männlichen Körpers verlangte nach einer sachlichen, klaren, im Gegensatz zum Frauenkörper nicht von Emotionen durchdrungenen Oberfläche, was sich an der bürgerlichen Männermode – allen voran am Anzug – zeigt. Der Tanz ist eine Leerstelle innerhalb der Männlichkeitskonstruktionen, da hier der männliche Körper stark in die Nähe von Weiblichkeit und Natürlichkeit gerückt wird. Außerdem laufen Tänzer vor Publikum immer Gefahr, begehrenden Blicken ausgesetzt zu werden, die in einer patriarchalischen Ordnung Frauen vorbehalten sein sollten.²⁰⁷ Allerdings gilt speziell Ballett mit seinen spezifischen Ausprägungen und Choreographien als Repräsentation von konservativen Geschlechtsdarstellungen, weshalb sich die gezeigte Ballettaufführung nahtlos in die Inszenierung klarer Ge-

²⁰⁷ Vgl. Janine Schulze, *Dancing Bodies Dancing Gender*, Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund 1999, 155f.

schlechterhierarchien einreichte.²⁰⁸ Zusätzlich dazu bestrafte die AW den begehrenden Blick einer Frau auf einen Mann visuell: Denn gegengeschnitten mit der Ballettaufführung wurde eine Zuschauerin, die sich in Nahaufnahme besonders unvorteilhaft mit der Zunge über die Lippen fährt.

In der Position der hegemonialen Männlichkeit wurden hier wie gehabt Politiker – allen voran Theodor Körner und Julius Raab – präsentiert. Mit ihnen visuell auf eine Ebene gestellt wurden jedoch die prominenten Herren, die an der Wiedereröffnung der Staatsoper teilnehmen. Auffallend ist hier die unterschiedliche Darstellung zwischen der männlichen und der weiblichen Prominenz: Während die Männer immer in Begleitung einer Dame präsentiert wurden, waren die Frauen nur allein zu sehen. Das könnte an den geschlechtsspezifischen Funktionen der Stars liegen. Männer sind Vorbilder; andere Männer wollen so sein wie sie und die Frauen wollen an ihrer Seite stehen, ihnen wurde mit den weiblichen Begleiterinnen eine Identifikationsfigur gegeben. Die prominenten Frauen hingegen wurden nicht nur als begehrenswert, sondern auch als (sexuell) verfügbar dargestellt. Das ist wieder ein Hinweis für die am männlichen Blick orientierte Art und Weise der Inszenierungen innerhalb der AW, denn der begehrende Blick wurde hier nicht durch etwaige männliche Konkurrenz gestört. Auch die Tatsache, dass lediglich ein Mann beim Schreiben eines Autogramms gezeigt wurde, deutet auf eine höhere Wertigkeit seines Prominentenstatus hin. Tatsächlich wurde die Funktionalisierung weiblicher Körper als Objekte des männlichen Blickes sogar durch den Sprecher verbalisiert, die „ebenso schönen wie eleganten Frauen“ seien die Zielscheibe von Blicken und Kameras. Der konstruierte Fokus auf den weiblichen Körper ist evident, waren doch die Männer ebenso mit Blicken und Kameraobjektiven konfrontiert.

6.4.3 Beschreibung: Ein Hippie-Lokal in München (1967)

Länge: 24’’

Dieser kurze, schnell geschnittene Beitrag eröffnet mit einer amerikanischen Aufnahme mit leichter Untersicht auf einen Schlagzeuger.²⁰⁹ Es folgt ein Close-Up auf den Sänger und dann ein Schwenk auf den neben ihm stehenden zweiten Sänger. Dann ist eine Nahaufnahme einer tanzenden Frau und eine weitere Nahaufnahme auf ihren bauchfrei gekleideten Oberkörper zu sehen. „Nacht für Nacht tanzen sich hier die Hippies müde. Wobei die Prominenz natürlich

²⁰⁸ Vgl. Schulze, *Dancing Bodes*, 207.

²⁰⁹ Vgl. für die folgende Beschreibung *Ein Hippie-Lokal in München*, in den Kinos ab 17. November 1967, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1967, DVD, Wien 2005.

nicht fehlen darf“, erklärt die Sprecherin. Eine Nahaufnahme eines Tanzpaares wird gezeigt, danach eine Großaufnahme eines stehenden Paares. Der Mann ist mit einem Anzug mit einer Blume im Knopfloch gekleidet. „Blumen im Haar sind der Ausweis, der hier verlangt wird.“ Präsentiert wird eine tanzende Frau in Nahaufnahme, es folgt ein Schwenk auf den Oberkörper, sie ist also von Hals bis Hüfte dargestellt. Abgelöst wird diese Einstellung von der Inszenierung eines tanzenden Mannes. „Fasching, zu jeder Zeit.“ Zu sehen sind anschließend zwei Nahaufnahmen der Gesäße zweier tanzender Frauen. Gefolgt sind diese Einstellungen von dem Close-Up eines geschminkten Mannes sowie eine Nahaufnahme einer Frau beim Schauen. Letzte Einstellung in diesem Beitrag ist eine Nahaufnahme von einer Gruppe von Frauen beim Tanzen.

6.4.4 Analyse: Ein Hippie-Lokal in München

Der Bericht über die Bar in München ist der wohl sexuell expliziteste Beitrag, den die AW innerhalb des Untersuchungsraums produzierte. Hier wurden die voyeuristischen Gelüste der Zuschauer_innen vollends befriedigt und der weibliche Körper in einem besonders hohen Ausmaß sexualisiert und zum Objekt degradiert. Genau diese Praktiken von Filmemachern kritisiert die feministische Filmtheorie:

„For it is precisely the massive reading, writing, filming of the female body which constructs and maintains a hierarchy along the lines of a sexual difference assumed as natural. The ideological complicity of the concept of the natural dictates the impossibility of a nostalgic return to an unwritten body.“²¹⁰

Demnach ist es also nicht möglich, einen unbelasteten weiblichen Körper filmisch zu inszenieren, Doane plädiert aber für die Option, die herrschenden Codes zu entschlüsseln und die Bilder zu dekonstruieren.²¹¹ Dieser konkrete Beitrag der AW lässt sich als plakative filmische Inszenierung der beiden Freud'schen Konzepte von Fetischismus und Voyeurismus lesen. Dadurch wurde das unbewusste Begehren der männlichen Zuschauer gestillt.²¹² Der weibliche Körper wird laut der feministischen Filmtheorie durch diesen männlichen Blick in einem hohen Ausmaß sexualisiert. Das sexuelle Begehren wird auf den Körper zentriert und (sexuelle)

²¹⁰ Mary Ann Doane, Woman's Stake. Filming the Female Body, in: E. Ann Kaplan (Hg.), Feminism and Film, Oxford 2000, 86-99, hier 87.

²¹¹ Vgl. Doane, Filming Body, 86.

²¹² Vgl. E. Ann Kaplan, Is the Gaze Male?, in: E. Ann Kaplan (Hg.), Feminism and Film, Oxford 2000, 119-138, hier 120.

Fantasien werden darauf projiziert.²¹³ Durch den häufigen Einsatz von Nahaufnahmen innerhalb dieses Beitrags wird eine Nähe zur Weiblichkeit und in diesem Kontext auch eine sexuelle Verfügbarkeit der Frauen suggeriert. Die spezifische Beschaffenheit des Kinos mit der Kamera als Auge und der Leinwand als Beschränkung des Sichtfeldes ist ein Äquivalent zum Schlüsselloch, durch das sexuelle Aktivitäten anderer beobachtet werden können. Dabei muss es sich nicht zwangsläufig um Sex-Szenen handeln, so reicht bereits der inszenierte weibliche Körper aus, um diese voyeuristischen Bedürfnisse zufrieden zu stellen. Und es ist nicht nur die Objektifizierung und Sexualisierung von Frauen, die zum Problem wird: Männer sind mit der Fähigkeit des Handelns und des Besitzes ausgestattet, Frauen nicht. Sie können angeschaut werden und diesen Blick erwidern, aber sie können keine Handlung setzen.²¹⁴

Der hier besonders plakativ demonstrierte männliche Blick dominiert weibliche Sexualität, das Kino mit seiner Reflexion des patriarchalen Unbewussten gilt als Strategie, die Geschlechterhierarchien aufrecht zu erhalten.²¹⁵ Die Forderung einer feministischen Theorie ist es daher, den männlichen Blick zu durchbrechen und weibliche Körper nicht bewusst durch eine voyeuristische Kameraführung sondern gewissermaßen zufällig und für Momente zu zeigen.²¹⁶ Davon ist die Inszenierung des weiblichen Körpers innerhalb dieses Beitrags wie bereits erwähnt noch weit entfernt: Die Kamera beutet den Körper der Frau visuell aus. Besonders oft werden nämlich sogenannte *offene Achsen* verwendet, dadurch wird Raum für einen unbekannten Dritten gelassen. Das ist ein Indiz dafür, dass der/die Zuschauer_in eingeladen wird, diese Position einzunehmen und damit dem nackten Frauenkörper ganz nah zu sein.

Besonderheit dieses Beitrags ist auch, dass er von der ersten weiblichen Sprecherin der *Austria Wochenschau* eingesprochen wurde. Dabei handelt es sich um Annemarie Berthé, die seit 1966 den Beiträgen ihre Stimme gab. Die feministische Filmtheorie kritisiert bezogen auf das Erzählkino, dass Frauen keine narrative Autorität verliehen wird²¹⁷, auch in der AW dauerte es seit der Gründung 1949 immerhin stolze 17 Jahre, bis eine Frau sprechen und damit die narrative Leitinstanz einnehmen durfte.

²¹³ Vgl. Doane, *Filming Body*, 96.

²¹⁴ Vgl. Kaplan, *Gaze Male*, 120f.

²¹⁵ Vgl. Kaplan, *Gaze Male*, 135.

²¹⁶ Vgl. Doane, *Filming Body*, 97.

²¹⁷ Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 45.

7 Fazit und Ausblick

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Annahme, dass die *Austria Wochenschau* bestimmte Geschlechterbilder und -hierarchien inszeniert und damit die Einzementierung dieser in der Gesellschaft der Zweiten Republik gefördert und unterstützt hat, konnte nach der methodischen Auswertung des Analysematerials bestätigt werden. Hinsichtlich der Ausprägung dieser Geschlechterinszenierungen müssen die Ergebnisse differenziert betrachtet werden: Tatsächlich wurden innerhalb der AW Vertreter des männlichen Geschlechts als aktive Gestalter dargestellt, allerdings gibt es auch hinsichtlich der Inszenierung von Männlichkeiten Unterschiede. Als Vertreter der *hegemonialen Männlichkeit* wurde die Figur des Politikers dargestellt. Diese konstituierte sich nicht zuletzt durch das Kleiderzeichen des Anzugs und durch audiovisuelle Strategien: So wurden Politiker häufig mit Untersicht durch die Kamera (= von unten gefilmt) gezeigt, was ihnen zusätzliche Autorität verlieh. Auch sind es ausschließlich männliche Politiker (Leopold Figl und Bruno Kreisky), denen die AW im Untersuchungszeitraum ihre eigene Stimme und damit Macht gab. Denn Tonaufnahmen waren technisch schwierig umzusetzen und teuer, weshalb die meisten Aufnahmen ohne Ton erfolgten und erst in der Nachbearbeitung ein Musikteppich und eine Kommentatorenstimme hinzugefügt wurden. Hegemoniale Männlichkeit bedarf allerdings einer Komplizenschaft durch andere gesellschaftliche Gruppen, die ebenfalls von der patriarchalen Dividende profitieren. Als diese Gruppe wurden vor allem im Bereich der Industrie die Arbeiter definiert. Sie wurden heroisiert und ihnen wurde der Kampf und der Sieg gegen die Natur zugeschrieben. Visuell übergeordnet sind ihnen nur Politiker. In den Bereichen der Politik und der Industrie fand generell ein *Ausschluss von Weiblichkeit* statt. Frauen kam nur eine passive, schauende oder der Männlichkeit zujubelnde Rolle zu. Auffällig sind die Kontinuitäten zur Kriegszeit: So ist die einzige akzeptierte (und visuell der Männlichkeit untergeordnete) Vertreterin von Weiblichkeit auf dem männlich konnotierten Gebiet der Industrie die Figur der Krankenschwester auf dem VÖEST-Gelände, genau wie die Frau als Krankenschwester an der Front akzeptiert wurde. Auch die Tatsache, dass die erste Ministerin der Zweiten Republik ab 1966 im Amt war, änderte nichts an diesen Rollenzuweisungen. Über sie gibt es lediglich einen kürzeren Beitrag, der nicht mehr im Filmarchiv erhalten ist.

Auch auf sprachlicher Ebene ist ein Rückgriff auf die traditionellen Geschlechtscharaktere zu bemerken, Männer wurden als aktiv und tollkühn präsentiert, während Frauen vornehmlich als elegant und schön beschrieben wurden. Diese Erkenntnis überschneidet sich mit den Er-

gebnissen von Hausens Arbeiten über die Geschlechtscharaktere des 18. bis 20. Jahrhunderts, es ist hier eine Kontinuität festzustellen. Die Physiognomie der Männer wird von den Sprecher_innen der AW kaum kommentiert, jenes der Frauen nahm immer wieder einen wichtigen Stellenwert in der Berichterstattung ein

Besonders gut sichtbar werden die Geschlechterinszenierungen innerhalb der AW, wenn eine direkte Vergleichsmöglichkeit gegeben ist. Dazu eignet sich die Betrachtung der Berichterstattung über die jeweiligen Abfahrtsläufe der Damen und Herren bei den Olympischen Winterspielen 1964 in Innsbruck ideal. Hier wurden zwei grundsätzlich idente Sportveranstaltungen auf Basis des Geschlechts der Sportler_innen völlig unterschiedlich inszeniert. Der Grund hierfür liegt in der zunehmenden Popularität des Männersports. Dieser wurde immer mehr zum Anziehungspunkt für ein Massenpublikum, was eine Verschiebung der geschlechtsspezifischen Blick- und Handlungsbeziehungen mit sich brachte. Männer wurden zu Blickobjekten und es waren auch Männer, die vermehrt die bisher weiblich konnotierte Position des passiven Zuschauens einnahmen. Auf diese Verwischung der Geschlechterdifferenzen reagierte die Wochenschau mit filmischen Strategien zur Neutralisierung des weiblichen Blickes. So wurde der Beitrag über die Herren-Abfahrt im hohen Ausmaß mit Bildern (häufig Nahaufnahmen) von schauendem Publikum zwischengeschnitten, was hohes Interesse symbolisierte und damit den Männern erlaubte, sich als sportliche Akteure zu positionieren und zu einer Popularität zu gelangen. Beim Abfahrtslauf der Frauen gibt es keinen einzigen Zwischenschnitt von Zuschauer_innen, was dazu beitrug, die Popularisierung des Damensports zu verhindern.

Auch hinsichtlich der Konstruktion des Zuschauertums bei Sportveranstaltungen setzte man innerhalb der AW auf stereotypisierende Inszenierungen: Während Männer vor allem in Fußballstadien als Experten dargestellt wurden, blieben Frauen das schmückende Beiwerk, das kaum echtes Interesse am Sport zeigt, sondern vor allem selbst angesehen wird.

Die Tatsache, dass Frauen vor allem bei Berichten mit hohem Wert für die österreichische Identität (Unterzeichnung des Staatsvertrages) in beinahe allen Einstellungen gemeinsam mit Kindern präsentiert wurden, weist auf einen Fokus auf Familie und die Mutterrolle hin. Aufschlussreich sind jedoch nicht nur die Inszenierungen, sondern auch die Nicht-Inszenierungen und die Leerstellen in der Berichterstattung. In der Kategorie Industrie ist vor allem das Fehlen von umfangreichen Berichten zum Kraftwerk Kaprun überraschend, gilt dieses doch in der Literatur als Symbol für den österreichischen Wiederaufbau und Fortschritt. Auch gesell-

schaftliche Entwicklungen, die Veränderungen der sexuellen Norm mit sich brachten, wurden von der AW nicht aufgegriffen. Die Einführung der Pille in Österreich 1962 fällt beispielsweise in den Untersuchungszeitraum, allerdings finden sich hierzu keinerlei Beiträge darüber im Filmarchiv. Lediglich die Berichterstattung über eine Hippie-Bar in München zeugt von einem gewissen gesellschaftlichen Wandel und einem offeneren Umgang mit Sexualität. Die Tatsache, dass hierfür allerdings nicht die Darstellung österreichischer, sondern deutscher Frauen gewählt wurde, zeigt die Hartnäckigkeit, mit der die AW auf traditionelle Rollenverteilungen in Österreich pochte. Die Art und Weise, wie der weibliche Körper inszeniert wurde, zeigt exemplarisch auf, dass der *männliche Blick* – ganz wie die feministischen Filmtheorie kritisiert – bedient wurde. Zusätzlich zu der Dominanz des männlichen Blickes strafte es die AW ab, wenn diese Position von Frauen eingenommen wurde. Das ist bei der Berichterstattung zum ersten Opernball nach dem Zweiten Weltkrieg zu beobachten, hier warf eine Frau einen begehrenden Blick auf einen männlichen Balletttänzer und wurde daraufhin auffällig unvorteilhaft in Szene gesetzt.

Wie bereits anhand der Berichterstattung zum Abfahrtslauf der Olympischen Winterspiele 1964 in Innsbruck dargestellt, verhinderte die AW die Popularisierung von Weiblichkeit: Das wird in jenen Beiträgen, die weibliche und männliche Prominenz beinhaltet, weitergetragen. So erfüllten ausschließlich die Männer aktiv Autogrammwünsche, während die prominenten Frauen nur Objekte des männlichen Blicks blieben.

Diese Arbeit wurde durchaus in dem Bewusstsein verfasst, nur einen Beitrag zur Schließung der bestehenden Forschungslücke leisten zu können. Zukünftige Forschungsbestrebungen könnten daher noch wichtige Aspekte ergänzen, so wäre beispielsweise eine quantitative Herangehensweise an das Quellenmaterial ertragreich, ebenso könnte ein Vergleich mit westdeutschen oder anderen europäischen Wochenschauen aufschlussreiche Erkenntnisse liefern.

8 Literatur- und Quellenverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

Thomas Albrich/Klaus Eisterer/Michael Gehler/Rolf Steininger (Hg.), Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995.

Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift. Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Thomas Ballhausen/Renate Maragh-Ablinger, Das audiovisuelle Gedächtnis einer Nation. Zur Geschichte der *Austria Wochenschau*, in: Bundesministerium für Bildung und Frauen (Hg.), Heft Nr. 59, Wien 2007, 69-71.

Irene Bandhauer-Schöffmann/Ela Hornung, Vom „Dritten Reich“ zur Zweiten Republik. Frauen im Wien der Nachkriegszeit, in: David F. Good/Margarete Grandner/Mary Jo Maynes (Hg.), Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 1994, 225-247.

Ingrid Bauer, Von den Tugenden der Weiblichkeit. Zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung in der politischen Kultur, in: Thomas Albrich/Klaus Eisterer/Michael Gehler/Rolf Steininger (Hg.), Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995, 35-52.

Ingrid Bauer, Die „Ami-Braut“ - Platzhalterin für das Abgespaltene? Zur (De)-Konstruktion eines Stereotyps der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945-1955, in: L'Homme, 7. Jg./H1 1996, 107-121.

Peter Baeclin/Maurice Muller-Strauss, Newsreels across the World, Paris 1952.

Nina Baur/Jens Luedtke (Hg.), Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland, Opladen/Farmington Hills 2008.

Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 1949.

Regina Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli Knapp, Feministische Theorien zur Einführung, Hamburg 2000.

Pierre van den Berghe, Human Family Systems. An Evolutionary View, New York 1979.

Birgit Bolognese-Leuchtenmüller, Imagination Schwester. Zur Entwicklung des Berufsbildes Krankenschwester in Österreich seit dem 19. Jahrhundert, in: L'Homme 8/1, Wien 1997, 155-177.

Christian Bromberger, Ein ethnologischer Blick auf Sport, in: Eva Kreisky/Georg Spitaler (Hg.), Arena der Männlichkeit. Über das Verhältnis von Fußball und Geschlecht, Frankfurt/Main/New York 2006, 41-52.

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/Main 1991.

Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, London/New York 2006.

Thomas Chorherr, 1956. Bis fünf Uhr wurde das Parkett nicht leer, *DiePresse.com*, erschienen am 28.06.2013, URL: http://diepresse.com/home/165jahre/1424471/1956_Bis-funf-Uhr-wurde-das-Parkett-nicht-leer, [zuletzt abgerufen am 3. April 2015]

Robert W. Connell, *Der gemachte Mann, Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 2. Auflage, Opladen 2000.

Raewyn Connell, *Gender*, Wiesbaden 2013.

Elizabeth Cowie, *Woman as a Sign*, in: E. Ann Kaplan (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford 2000, 48-65.

Mary Ann Doane, *Woman's Stake. Filming the Female Body*, in: E. Ann Kaplan (Hg.), *Feminism and Film*, Oxford 2000, 86-99.

Johannes Ehrat, *Cinema and Semiotic. Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto/Buffalo/London 2005.

Marie-Theres Egyed, *Die Austria Wochenschau und ihre Rolle im Identitätsbildungsprozess der Zweiten Republik 1955-1965*, Diplomarbeit Wien 2009.

Ute Frevert, *Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade, Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 2003, 277-295.

Wolfgang Friedl/Bertl Neumann, *Offizieller Bericht der 9. Olympischen Winterspiele Innsbruck 1964*, Wien 1967.

Maria Fritsche, *Homemade Men in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, Genre and Masculinity*, New York 2013.

Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*, Wien 1984.

Susanne Frölich-Steffen, *Die österreichische Identität im Wandel*, Wien 2003.

Jane Gaines, *White Privilege and Looking Relations. Race and Gender in Feminist Film Theory*, in: Sue Thornham, *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, 293-306.

Annette Geiger/Stefanie Rinke/Stevie Schmiedel/Hedwig Wagner (Hg.), *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*, Weimar 2006.

Antonella Giannone, *Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung*, Berlin 2005.

David F. Good/Margarete Grandner/Mary Jo Maynes (Hrsg.), *Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 1994.

Dennis Gräf et al., Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate, Marburg 2011.

Gabriella Hauch, Zwangsarbeiterinnen und ihre Kinder. Zum Geschlecht der Zwangsarbeit, in: Christian Gonsa et al., Zwangsarbeit – Sklavenarbeit. Politik-, sozial- und wirtschaftshistorische Studien, Wien/Köln/Weimar 2001, 355-448.

Herberg Hayduck, Die Organisationsstruktur der Austria-Wochenschau. Das Weltgeschehen in der Kinowelt, in: Hans Petschar/Georg Schmid, Erinnerung & Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Ein semiohistorische Analyse der *Austria Wochenschau* 1949-1960, Graz 1990, 157-172.

Kay Hoffmann, Zwischen Kontinuität und Neuanfang. Ein Resumée der Wochenschautagung „Zwischen Aktualität und Unterhaltung“, Stuttgart 2011, abrufbar unter: <http://dokumentarfilmforschung.de/dff/cms/?p=540#more-540>

Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Die Gegenwart als Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, 8-23.

Gabriella Hauch, Gender in Wissenschaft und Gesellschaft: Von der Nützlichkeit einer Kategorie und ihrer nachhaltigen Wirkung, in: Michael Pammer (Hg.), Festschrift für Roman Sandgruber zum 60. Geburtstag, Stuttgart 2007, 491-508.

Karin Hausen, Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen/Oakville 2012.

Doris Janshen (Hg.), Blickwechsel. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung, Frankfurt/Main 2000.

E. Ann Kaplan, Is the Gaze Male?, in: E. Ann Kaplan (Hg.), Feminism and Film, Oxford 2000, 119-138.

Frank Kessler, Filmsemiotik, in: Jürgen Felix (Hg.), Moderne Filmtheorie, 2. Auflage, Mainz 2003, 104-126.

Bernd Kleinhans, Der schärfste Einsatz für die Wirklichkeit. Die Geschichte der Kinowochenschau, St. Ingbert 2013.

Florian Labitsch, Die Narrischen. Sportereignisse in Österreich als Kristallisationspunkte kollektiver Identitäten, Berlin/Wien 2009.

Heike Klippel, Feministische Filmtheorie, in: Jürgen Felix (Hg.), Moderne Filmtheorie, 2. Auflage, Mainz 2003, 168-186.

Siegfried Kracauer, Theorie des Films, ORT 1985.

Eva Kreisky/Georg Spitaler (Hg.), Arena der Männlichkeit. Über das Verhältnis von Fußball und Geschlecht, Frankfurt/Main/New York 2006.

Eva Kreisky, Fußball als männliche Weltsicht – Thesen aus Sicht der Geschlechterforschung, in: Eva Kreisky/Georg Spitaler (Hg.), *Arena der Männlichkeit. Über das Verhältnis von Fußball und Geschlecht*, Frankfurt/Main/New York 2006, 21-40.

Thomas Kühne (Hg.), *Männergeschichte als Geschlechtergeschichte*, in: Thomas Kühne, *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt/New York 1996, 7-30.

Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke-Hampshire, 2. Auflage 2009.

George L. Mosse, *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, Hamburg 1987.

George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York/Oxford 1996.

Christine Oertel, *Das Donaukraftwerk Ybbs-Persenbeug*, in: Florian Freund (Hg.)/Oliver Rathkolb, *NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der Ostmark 1938-1945. Ennskraftwerke – Kaprun – Draukraftwerke – Ybbs-Persenbeug – Ernsthofen*, Wien/Köln/Weimar 2002, 231-272.

Claudia Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt/Main 2010.

Hans Petschar/Georg Schmid, *Erinnerung & Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Ein semiohistorische Analyse der Austria Wochenschau 1949-1960*, Graz 1990.

Eugen Pfister, *Europa im Bild. Imaginationen Europas in Wochenschauen in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Österreich 1948-1959*, Göttingen 2014.

Markus Pletschko, *Die Austria Wochenschau 1949-1966. Produktion und Organisation des österreichischen Medienunternehmens im Spannungsfeld der Koalitionsparteien ÖVP und SPÖ*, Diplomarbeit Wien 1991.

Christian Puluj, „... und neues Leben blüht aus den Ruinen“. Die Stimme Österreichs im Vorprogramm der Kinos 1945-1955. Bewusstseinsbilder und Bewusstseinsbildung der Zweiten Republik in *Austria Wochenschau* und Kulturfilm, Diplomarbeit Wien 1992.

Oliver Rathkolb, *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2010*, Wien 2011.

Oliver Rathkolb, *Mythos Wasserkraft 1938-1945 und danach. Am Beispiel des Kraftwerks Ybbs-Persenbeug und der Nachkriegselektrizitätswirtschaft in Österreich*, in: Florian Freund (Hg.)/Oliver Rathkolb, *NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der Ostmark 1938-1945. Ennskraftwerke – Kaprun – Draukraftwerke – Ybbs-Persenbeug – Ernsthofen*, Wien/Köln/Weimar 2002, 273-290.

Ramón Reichert, Culture and Identity Politics. Narrative Strategies in Austrian Marshall Plan Movies, in: Günter Bischof/Dieter Stiefel (Hg.), Images of the Marshall Plan in Europe Films. Photographs, Exhibits, Posters, Innsbruck 2009, 129-138.

Margit Reiter, Das Tauernkraftwerk Kaprun, in: Florian Freund (Hg.)/Oliver Rathkolb, NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der Ostmark 1938-1945. Ennskraftwerke – Kaprun – Draukraftwerke – Ybbs-Persenbeug – Ernsthofen, Wien/Köln/Weimar 2002, 127-198.

Olympic.org, Ergebnisse der Olympischen Winterspiele Innsbruck 1964, URL: <http://www.olympic.org/content/results-and-medalists/gamesandsportsummary/?sport=58171&games=1964%2F2&event=>, abgerufen am 06. Februar 2015.

Janine Schulze, Dancing Bodies Dancing Gender, Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund 1999.

Uta Schwarz, Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren, Frankfurt/Main 2002.

Georg Seeßlen, Haut-Ich und Körper-Bild. Über die Repräsentanz eines rechten Männerkörpers im Kino, in: Margrit Frölich/Reinhard Middel/Karsten Visarius, No Body is Perfect. Körperbilder im Kino, Marburg 2001, 97-109.

Statistik Austria, Marktanteile der erstaufgeführten Kinofilme 2013 nach Herkunftsländern, abrufbar unter http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/021246.html [zuletzt abgerufen am 03.03.2015]

Gertrude Steiner, Die Heimatmacher. Kino in Österreich 1946-1966, Wien 1987.

Almut Sülzle, Männerbund Fußball – Spielraum für Geschlechter im Stadion. Ethnographische Anmerkungen in sieben Thesen, in: Martin Dinges (Hg.), Männer–Macht–Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute, Frankfurt/Main 2005, 173-191.

Sue Thornham, Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory, London/New York 1997.

Sue Thornham, Feminist Film Theory. A Reader, Edinburgh 1999.

Erika Thurner, Die stabile Innenseite der Politik. Geschlechterbeziehungen und Rollenverhalten, in: Thomas Albrich/Klaus Eisterer/Michael Gehler/Rolf Steininger (Hg.), Österreich in den Fünfzigern, Innsbruck 1995, 53-66.

Erika Thurner, Nationale Identität und Geschlecht in Österreich nach 1945, Innsbruck/Wien/München 2000.

Christopher Treiblmayer, „Ein Mann ist ein Mann und ein Loch ist ein Loch“. Männlichkeit, Homosexualität und Migration in Kutlug Atamanns „Lola und Bilidikid“, in: Elke Frietsch/Bettina Dennerlein (Hg.): Identitäten in Bewegung. Migration im Film, Bielefeld 2011, 191-225.

Karl Vocelka, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, 7. Auflage, Graz/Wien/Köln 2013.

Nira Yuval-Davis, Geschlecht und Nation, Emmendingen, 2001.

8.2 Quellenverzeichnis

Filmarchiv Austria, Geschichte im Überblick, auf: *Austria Wochenschau* 1960, DVD, Wien 2004, 1-8.

8.2.1 Kategorie Politik

40 Jahre Republik, in den Kinos ab 14.11.1958, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1958, DVD, Wien 2004.

Kreisky spricht über Südtirol-Problem, in den Kinos ab 28.10.1960, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1960, DVD, Wien 2004.

Österreich ist frei, in den Kinos ab 20. Mai 1955, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1955, DVD, Neuauflage Wien 2011.

8.2.2 Kategorie Sport

Abfahrtslauf der Damen, in den Kinos ab 14. Februar 1964, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1964, DVD, Wien 2004.

Abfahrtslauf der Herren, in den Kinos ab 21. Februar 1964, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1964, DVD, Wien 2004.

27. Fußball-Länderkampf, in den Kinos ab 21. September 1962, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1962, DVD, Wien 2005.

Austria – Rapid im Wiener Stadion, in den Kinos ab 14. Dezember 1962, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1962, DVD, Wien 2005.

15. Internationales Hahnenkammrennen, in den Kinos ab 21. Jänner 1955, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1955, DVD, Neuauflage Wien 2011.

8.2.3 Kategorie Industrie

Die VÖEST und ein Hochhaus in Linz, in den Kinos ab 04. April 1958, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1958, DVD, Wien 2004.

Die letzte Bau-Etappe bei Ybbs-Persenbeug, Ausgabe 39 im Jahr 1957, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL:

<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Die+letzte+BauEtappe+bei+YbbsPersenbeug/video:YjkxMDJkZGIhZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndi>

[M05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlHNdIVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GQUFfYXZDcmVhdGlubl83Mzg5/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtEtNC10ZXh0LTEtEtNA==](http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Das+neue+Kaltwalzwerk+der+VÖEST/video:YjkkMDJkZGltZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlHNdIVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GQUFfYXZDcmVhdGlubl83Mzg5/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtEtNC10ZXh0LTEtEtNA==) [zuletzt abgerufen am 23. März 2015]

Das neue Kaltwalzwerk der VÖEST, Ausgabe 22 im Jahr 1963, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL:
<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Das+neue+Kaltwalzwerk+der+VÖEST/video:YjkkMDJkZGltZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlHNdIVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GQUFfYXZDcmVhdGlubl8xNjY1OA==/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtEtNC10ZXh0LTEtEtNA==> [zuletzt abgerufen am 23. März 2015]

Die Turbinen laufen an, Ausgabe 43 im Jahr 1957, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL:
<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Die+Turbinen+laufen+an/video:YjkkMDJkZGltZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlHNdIVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GQUFfYXZDcmVhdGlubl83Mzg5/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtEtNC10ZXh0LTEtEtNA==> [zuletzt abgerufen am 23. März 2015]

8.2.4 Kategorie Kultur

Glanzvoller Opernball, Ausgabe 8 im Jahr 1956, European Film Gateway, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria, URL:
<http://www.europeanfilmgateway.eu/node/33/detail/Glanzvoller+Opernball+1956/video:YjkkMDJkZGltZjM3Mi00OTRjLTk4M2MtOGMyOWNINDQ3YWQ1X1VtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlHNdIVtVndiM05wZEc5eWVWTmxjblpwWTJWU1pYTnZkWEpqWlZSNWNHVT06OmF2Q3JIYXRpb24uZmlsbWFyY2hpdj5hdC9GQUFfYXZDcmVhdGlubl81Nzg1/paging:dmlkZW8tMS00LWltYWdlLEtEtNC1zb3VuZC0xLTQtcGVyc29uLTEtEtNC10ZXh0LTEtEtNA==> [zuletzt abgerufen am 3. April 2015]

Ein Hippie-Lokal in München, in den Kinos ab 17. November 1967, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1967, DVD, Wien 2005.

Eröffnung der Wiener Staatsoper, in den Kinos ab 11. November 1955, auf: Filmarchiv Austria, *Austria Wochenschau* 1955, DVD, Neuauflage Wien 2011.

9 Anhang

9.1 Kurzzusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die von 1949 bis 1982 produzierte *Austria Wochenschau* als Quelle nutzbar zu machen und die Berichterstattung aus einer geschlechtergeschichtlichen Perspektive zu betrachten. Dadurch können Aussagen über die während der Anfangsphase der Zweiten Republik vermittelten Geschlechterbilder getroffen werden, die dabei helfen können, die bis in die Gegenwart herrschenden Geschlechterhierarchien zu verstehen und sichtbar zu machen. Zweck der AW war nicht nur die Informationsvermittlung: Sie sollte ebenso unterhalten und den nationalen Identitätsbildungsprozess fördern. Daher fokussierten sich die Untersuchungen auf Beiträge, die diesem Prozess besonders dienlich waren und in einer übergeordneten Art und Weise die Schaffung einer österreichischen Identität prägten. Der Untersuchungszeitraum wurde mit der Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 sowie mit der Festlegung des Nationalfeiertags als offiziellen Feiertag 1967 eingegrenzt. Für die Auswahl jener Beiträge, die anschließend einer semiotischen Filmanalyse unterzogen wurden, wurden induktiv bei Sichtungen im Wiener Filmarchiv vier Kategorien – Politik, Sport, Industrie, Kultur/Gesellschaft – gebildet. Theoretische Impulse lieferte die feministische Filmtheorie, die sich kritisch mit filmischem Material auseinandersetzt und sich damit für dieses Forschungsvorhaben gut eignete. Die Ergebnisse der Untersuchungen zeugen von einer Inszenierungsstrategie der AW, welche die Geschlechter in deutliche Sphären verwies: Aktiv handelnd, das waren die Männer, während Frauen passiv blieben und für ihre Schönheit und Eleganz bewundert wurden. Für die Aufschlüsselung der Inszenierungen von Männlichkeit erwies sich das Konzept der hegemonialen Männlichkeit nach Connell als hilfreich. Hier konnte der Typus des Politikers als audiovisuell präsentierter Vertreter dieser hegemonialen Männlichkeit identifiziert werden, während die Arbeiterschaft als Komplize fungiert. Der Fokus auf politische Akteure war der Organisationsstruktur der AW geschuldet. Denn das Unternehmen war streng nach Proporz geregelt und damit von Anfang an politischer Kontrolle unterworfen. Als allgemeine Strategien der Geschlechterinszenierungen konnte im Rahmen dieser Arbeit Montage, Zuweisung beziehungsweise Entzug der Sprache, hierarchische Ordnungen durch Kameraperspektiven und Zuteilung von Geschlechtscharakteren durch die Kommentator_innenstimme festgemacht werden.

9.2 Abstract

This thesis focuses on gender representation within the Austrian Newsreel (*Austria Wochenschau*) which was produced from 1949 to 1982 in order to convey a sense of national identity to the Austrian people. The aim was to determine how gender was constructed within the news pieces during the Nation building process of the 2nd republic. To narrow down the topic two political events were chosen: the signing of the Austrian Independence Treaty 1955 as well as the definition of the Austrian National Day as a national holiday 1967. The analysis has been done with a focus on four categories: Politics, Sports, Industry and Culture. The chosen pieces, which are strongly related to the establishment of a national identity, were being examined using the method of semiotic film analysis. Inputs for the analysis came from the feminist film theory, which reads film from a highly gender-sensitive standpoint. The results of the analysis show that, by their way of representing people, the AW did in fact construct gender and offer certain gender-roles for the audience to identify with. These roles were highly related to the political agenda of the time and manifested the social hierarchies between the sexes.

9.3 Lebenslauf

Berufliche Erfahrung

seit Okt. 2011	freiberufliche Journalistin
Okt. 2013 – Feb. 2014	Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes Wissenschaftliche Archivrecherche
Feb. 2012 – Mai 2012	Österreichischer Rundfunk Redaktionspraktikum ZiB 2
Feb. 2011 – Feb. 2012	Media Markt Simmering Fachberatung Fotografie/Video, geringfügige Anstellung
Juli 2011	Österreichischer Rundfunk Redaktionspraktikum ZiB 2
Juli 2010 – Aug. 2010	derStandard.at Redaktionspraktikum Innenpolitik/Chronik
Sept. 2009	Österreichischer Rundfunk Redaktionspraktikum Kultur
Aug. 2009	Tageszeitung Kurier Redaktionspraktikum Niederösterreich-Chronik,
Juli 2008	Seniorenzentrum Schwechat Betreuung und Bürotätigkeit

Ausbildung

seit Okt. 2012	Masterstudium Zeitgeschichte Universität Wien
Sept. 2010 – Jan. 2011	Auslandssemester Dublin Griffith College, Studiengang Journalism & Visual Media
Okt. 2009 – Juni 2012	Bachelorstudium Journalismus und Medienmanagement Vertiefung: Journalismus
2004 – 2009	Handelsakademie Wien 10 Zweig: Informationstechnologie, Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
2000 – 2005	Bundesrealgymnasium Schwechat