



04 | 2007

MEDIENwissenschaft

007

ISSN 1431-5262

04

MEDIEN*wissenschaft*

Rezensionen | Reviews

u.a.
Media mainstreaming?
Zur Debatte um das Papier des Wissenschaftsrats
zur Forschung und Lehre in den Kommunikations-
und Medienwissenschaften

43. Solothurner Filmtage

21. – 27.01.2008

solothurn

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Sylvie Lindeperg: *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*

Paris: Odile Jacob 2007, 288 S., ISBN 978-2-7381-1864-4, € 29,-

Nuit et brouillard (*Nacht und Nebel*), der Film von Alain Resnais aus dem Jahr 1955 über das nationalsozialistische KZ-System, hat die „Bilder der Tat“ (Habbo Knoch) erstmals nach der unmittelbaren Nachkriegszeit in Frankreich und Deutschland sowie in zahlreichen anderen Ländern einem großen Publikum vermittelt. Seine Anschauungsbilder haben die Ikonografie der NS-Repräsentation und damit die Vorstellungsbilder vom Nationalsozialismus und der Judenvernichtung nachhaltig geprägt. Als Meilenstein des Dokumentarfilms und ‚Klassiker‘ der Filmgeschichte ebenso wie als „lieu de mémoire portatif“ (tragbarer Erinnerungsort, S.201), handelt es sich um ein facettenreiches, in vielfacher Hinsicht aufschlussreiches Phänomen, wie die Studie von Sylvie Lindeperg deutlich macht. Das Verdienst der Historikerin ist es, neben einer beeindruckenden Archivrecherche und zahlreichen neuen Erkenntnissen zu *Nuit et brouillard*, die Spannbreite der unterschiedlichen Dimensionen – mediale, film-/historische, ästhetische, politische, inter-/nationale und erinnerungskulturelle – methodisch fruchtbar zu machen. In ihrer „microhistoire en mouvement“ (Mikrogeschichte in Bewegung, S.10) greift sie auf Ansätze zurück, die sie in ihren vorherigen Publikationen (*Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français [1944-1969]*, Paris 1997; *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, Paris 2000, vgl. *MEDIENwissenschaft* 4/2002, S.468ff.) an umfangreichen Korpora entwickelt hat und nun beispielhaft auf einen Film anwendet. Grob lässt sich ihr Vorgehen als ‚doppelte Palimpsestanalyse‘ beschreiben: Filme werden als Palimpsest einerseits auf der Ebene der Produktion und andererseits auf der Ebene der Distribution/Rezeption betrachtet. Das mediale Produkt ist also keine fest gefügte Entität, sondern erschließt sich erst in den verschiedenen Schichten seiner Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte. Dieses Muster bestimmt gleichzeitig die Struktur des Buches: Zunächst vollzieht Lindeperg die einzelnen Etappen der Filmherstellung von der Idee über verschiedene Drehbuchversionen bis zum Dreh und Schnitt anhand von Produktionsunterlagen, Zeitzuginterviews und einer detaillierten Analyse des filmischen Texts nach. Als zweiten Schritt untersucht sie die Veröffentlichung mit ihren Zensurskandalen und die internationale Auswertung des Films bis in die Gegenwart. Den fehlenden, 66-seitigen Fußnotenapparat – in der Publikation wird nur auf zentrale verwendete Werke und Quellen verwiesen – hat der Verlag aus ökonomischen Erwägungen als pdf-Datei auf seiner Homepage

veröffentlicht (www.odilejacob.fr/NuitBrouillardNotes.pdf), was die Benutzerfreundlichkeit nicht gerade steigert.

Eine Besonderheit der Studie ist, dass die Untersuchung des Films in die Biografie der französischen Historikerin Olga Wormser eingebettet wird. Was zunächst überrascht, rechtfertigt sich durch die Rolle, die Wormser als Spezialistin der Deportationsgeschichte sowie Mitarbeiterin des von Henri Michel geleiteten ‚Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale‘ für das Filmprojekt spielte: Am Ausgangspunkt standen nämlich Wormser und Michel, die die Idee, einen „wirklich historischen Film“ mit „ausschließlich rein historischen Dokumenten“ (S.43) zu realisieren, bei den Vorbereitungen zu einer Ausstellung 1954 entwickelten. Beide waren weitaus mehr als nur Initiatoren und die im Abspann genannten historischen Berater: Ohne Michels gute Kontakte zur Regierung wäre die Finanzierung kaum zustande gekommen und Wormser begleitete den Herstellungsprozess aktiv und kreativ in allen Phasen bis in den Schneiderraum hinein. Lindeperg erschließt so eine bisher vollkommen vernachlässigte Dimension des Films und den seltenen Fall, wie historische Erkenntnisbildung und künstlerisches Schaffen produktiv ineinander greifen: Neue Dokumentfunde, wie z.B. die Bilder vom Himmelerbesuch in Auschwitz 1942, die ein differenzierteres Verständnis des Prozesses der Vernichtung durch Arbeit ermöglichten, führten noch während der Dreharbeiten zu entscheidenden Änderungen der Filmstruktur. Die Entstehungsgeschichte von *Nuit et brouillard* wird damit gleichzeitig zur Wissenschaftsgeschichte der Forschung zum Nationalsozialismus und seiner Verbrechen.

Der Abschnitt zum Herstellungsprozess von *Nuit et brouillard* ist eine spannende Lektüre, die unbekanntes Details enthüllt, wie z.B., dass Resnais beim Dreh in Auschwitz auch Schwarzweißfilm dabei hatte und damit filmte. Mehrere dieser Einstellungen fanden in den Film Eingang, zur Ergänzung des auf die Vergangenheit verweisenden, schwarzweißen Archivmaterials, das im Kontrast zu den farbigen Sequenzen der Gegenwart von 1955 steht. Lindeperg hat es nicht nötig, diese Entdeckung werbewirksam zu vermarkten und etwa mit medienkritischem Impetus den Filmemachern ‚Fälschung‘ nachzuweisen. – Da es den Archibilddiskurs mit dem Authentizitätsmythos des Originaldokuments zur Entstehungszeit des Films noch nicht gab, wäre dies auch kaum sinnvoll. – Vorwürfe von der Warte heutigen Wissens aus, wie z.B., dass die Spezifik der Judenvernichtung nicht thematisiert wird, begleiten nach wie vor häufig unreflektiert die Auseinandersetzung mit *Nuit et brouillard*.

Beeindruckend ist Lindepergs akribische Recherche zu den einzelnen im Film verwendeten Dokumenten, deren Herkunft bestimmt und deren Inhalte problematisiert werden – etwa ein Foto, das nicht wie damals angenommen 1943 Juden im Sammellager Vél d'Hiv zeigt, sondern nach der Befreiung 1944 im gleichen Lager als Kollaborateure Inhaftierte. Darüber hinaus zeichnet die Autorin auch die weitere Verwendung der von *Nuit et brouillard* in Umlauf gebrachten Bilder

nach, die zu „Ikonen der Vernichtung“ (Cornelia Brink) geronnen sind – bspw. das Bild des kleinen Jungen mit erhobenen Händen im Warschauer Ghetto, der zumeist in reduziertem Bildausschnitt in keiner Dokumentation fehlen darf. In den 1970er Jahren wurde ihm aus Gründen der Eindeutigkeit noch ein Stern auf die Jacke retuschiert und in den 1990ern fand er sich sogar auf dem CD-Cover der französischen Rock-Band Trust wieder ...

Lindeperg charakterisiert die Herstellung des Films als schmerzhaften Prozess, dessen Gelingen fragwürdig war: Die Dokumente der Verbrechen und grausamen Bilder auch nach formalen Kriterien zu bewerten, war für Alain Resnais oft jenseits des Erträglichen. Der Schriftsteller Jean Cayrol konnte die Bilder, die ihn an die eigene KZ-Haft erinnerten, nicht aushalten und verfasste den Kommentartext ohne den Film vor Augen zu haben – die bildgenaue Abstimmung ist vor allem Chris Marker zu verdanken. Der für die Musik gewonnene Hanns Eisler hatte extreme Schwierigkeiten beim Komponieren und nur mit viel Cognac soll die Musik schließlich rechtzeitig fertig geworden sein. Aber nicht nur aufgrund der ständigen Bedrohung des Scheiterns im Produktionsprozess durch die psychische Belastung aller Beteiligten charakterisiert Lindeperg *Nuit et brouillard* als „fragilen Film“, der „trotz allem“ (S.139) existiert: Auch inhaltlich ist er fragil, misstraut Erinnerungsbildern und Blickstrukturen sowie den eigenen narrativen und formgebenden Möglichkeiten. Diese im Film reflektierte ‚Schwäche‘ macht zugleich seine Stärke und Aktualität aus, wie Lindepergs versierte Analyse der filmästhetischen Gestaltung verdeutlicht.

Angesichts des selbstreflexiven, zweifelnden Charakters des Films ist es um so erstaunlicher, wie die Verwendungsgeschichte zum Teil gegen den Inhalt von *Nuit et brouillard* gearbeitet und bizarre Blüten getrieben hat: Nach den bekannten Zensurskandalen in Frankreich und vorsichtiger Begutachtung in Deutschland – der Film wurde sogar dem Bundestag vorgeführt –, entwickelte er sich in beiden Ländern relativ schnell zum nationalen Erinnerungsort. Als ‚pädagogische Allzweckwaffe‘ kam der Film in Frankreichs Schulen an Gedenktagen und nach rassistischen oder antisemitischen Vorfällen regelmäßig zum Einsatz. Dabei wurde *Nuit et brouillard* aufgrund seines Archivmaterials als Beweis für die Judenvernichtung eingesetzt, auch wenn er deren Spezifik, entsprechend dem Stand der damaligen historischen Forschung, nicht thematisiert. Die pädagogische Zweck-orientierung überforderte oft die Kinder, denen der Film ohne entsprechende Einführung gezeigt wurde und auf den künstlerischen Aspekt wurde kaum Rücksicht genommen. Aus Kostengründen wurden sogar viele der 16mm-Kopien für die Schule schwarzweiß gezogen, obwohl die teilweise Farbigkeit zur Markierung der Zeitebenen eine zentrale ästhetische und diskursive Funktion erfüllt.

In der Bundesrepublik schrieb sich der Film ein in die Diskussion um den Umgang mit der Vergangenheit und in die Auseinandersetzung der Eltern- mit

der sogenannten 68er-Generation, wie ihn das Kino selbst thematisierte: In Margarethe von Trottas an die Biografien der Ensslin Schwestern angelehnten Film *Die Bleierne Zeit* (1981) wird *Nacht und Nebel* für die jugendlichen Protagonistinnen zum Schockerlebnis. Resnais' Film steht hier für das Beschweigen der Vergangenheit durch die Elterngeneration, was den RAF-Terrorismus motiviert. Ein diesbezüglich ironisch gebrochener Kommentar findet sich in *Die innere Sicherheit* (2000) von Christian Petzold. Darin sieht die Tochter eines sich auf der Flucht befindenden Terroristenpaares *Nacht und Nebel* in der Schule, ohne dass der Film bei den Kindern eine Reaktion hervorruft. *Die innere Sicherheit* zeigt die letzte Sequenz von *Nacht und Nebel* mit dem Wort „ENDE“, womit eine Epoche der Bundesrepublik abgeschlossen scheint, in der der Film ein geschichtspolitisches Argument war.

Neben der erinnerungskulturellen Rolle und den intertextuellen Verweisen des Films im deutschen Kontext, ist Lindepergs Studie für ein deutsches Publikum zudem von besonderem Interesse, weil sie sich ausführlich mit den verschiedenen Sprachfassungen beschäftigt: Das bezieht sich nicht nur auf die heute bekannte westdeutsche Version von Paul Celan mit ihren signifikanten Unterschieden zum französischen Original, die detailliert beschrieben werden. Aufgrund des Kalten Krieges sollte es auch noch drei ostdeutsche Fassungen geben, da der Celan-Kommentar den Verantwortlichen in der DDR missfiel. Zudem befürchtete Ost-Berlin, dass die am Filmende erwähnte Kontinuität der Lager – die sich im französischen Original gegen den Algerienkrieg wandte – auf die UdSSR und die eigene Geschichte bezogen werden könnte. Eine erste DDR-Sprachfassung lehnte der französische Produzent wegen Kaltem Kriegs-Vokabular ab. Darauf erstellte die DEFA eine zweite Version in nahezu wörtlicher Übersetzung des Originals, die aber viel zu lang war, so dass der Sprecher den Bildern hinterher stolpert. Ohne sich um die Rechte zu kümmern produzierte in den 1960er Jahren das DDR-Fernsehen eine eigene Kommentarfassung, die nicht überliefert ist.

Anhand des internationalen Vertriebs und der Schnittauflagen, die zum Teil ein Drittel des Films betrafen, ließe sich auch eine Sittengeschichte der betroffenen Länder schreiben: So passierte *Nuit et brouillard* den japanischen Zoll wegen „Verletzung des öffentlichen Schamgefühls“ (S.201) erst gar nicht. Obwohl durch Polen mitfinanziert, das ca. 50 Prozent (!) des Budgets beisteuerte, kam der Film dort nicht in den Verleih, weil er laut den Erinnerungen des polnischen Koproduzenten nicht „ausreichend antideutsch“ (S.205) war. Nachdem der Film in den USA zunächst keinen Verleih gefunden hatte, erwarb ein amerikanischer Fernsehsender die Rechte, um Ausschnitte in der Sendung *Remember Us* (18.7.1960) gemischt mit Zeitzeugeninterviews zu zeigen. Diese und andere in der Publikation genannte Beispiele verweisen auch auf den kulturellen Umgang mit bewegten Bildern und deren je nach medialem, nationalem und historischem Kontext differierende Funktion. Indem Lindeperg die verschiedenen Funktionen diachron nachvollzieht, löst

sie das Versprechen des Buchtitels ein, nicht nur zu zeigen, wie *Nuit et brouillard* ‚zur‘ Geschichte, sondern auch ‚in‘ der Geschichte steht.

Alain Resnais hat sich zu seinem Werk nicht mehr geäußert und es seinen Weg mit den hier angedeuteten Um- und Abwegen gehen lassen. Lindepergs Analyse gelingt es mit dem Werkzeug der Historikerin beispielhaft, das Monument *Nuit et brouillard* in ein ebenso vielschichtiges wie aussagekräftiges Dokument zu verwandeln, gleichzeitig aber auch dem Film und den für seine Realisierung Verantwortlichen ein einfühlsames Denkmal zu setzen.

Matthias Steinle (Marburg)

Medien / Kultur

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker

Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007 (Studienbibliothek, Bd. 1), 254 S., ISBN 978-3-518-27001-1, € 9,-

1963 erschien in der im selben Jahr ins Leben gerufenen Reihe „Edition Suhrkamp“ ein Büchlein eines Autors, dessen verstreute Arbeiten bis dahin nicht gerade im Zentrum theoretischer Reflexionen standen. Walter Benjamin sollte erst knapp 25 Jahre nach seinem Tod – und eben nicht zuletzt mit dieser Publikation, die inzwischen bereits in der 30. Auflage vorliegt – nachhaltig ‚Anschlusskommunikation‘ im geisteswissenschaftlichen Milieu verursachen. Vor allem in Diskussionen um das Verhältnis von Kunst und (Massen-)Medien, den Auseinandersetzungen mit den jeweils neuen medientechnischen Entwicklungen und dem damit möglicherweise in Zusammenhang stehenden Wandel der Wahrnehmungsmodalitäten oder gleich als Gründungsmanifest der Medientheorie ist diese Publikation bis dato virulent. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist zum Klassiker avanciert. Deshalb ist es auch nicht allzu verwunderlich, dass der Suhrkamp-Verlag den ‚Kunstwerk-Aufsatz‘, wie Benjamins Text in der Forschungsliteratur kurz und bündig genannt wird, in der neuen Reihe „Studienbibliothek“ (stb) wieder auflegt. Benjamin ist damit nicht nur in einen illustren Kreis von Klassikern wie Kant oder Marx aufgenommen, die in dieser Reihe ebenfalls mit Texten vertreten sind (vgl. Immanuel Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*; Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*). Dadurch, dass der Kunstwerk-Aufsatz überdies die Grundlage für den *Eröffnungsband* dieser Reihe darstellt, scheint sich auch der Suhrkamp-Verlag einer Überzeugung anzunähern, die Friedrich Kittler in den 1980er Jahren zumindest in der deutschsprachigen Forschungslandschaft hoffähig gemacht hat, nämlich, dass zuvorderst ‚Medien‘, noch vor der vermeintlich reinen Vernunft oder den Produktionsverhältnissen, unsere heutige Lage bestimmen. Ist doch bereits in Benjamins Text nicht allein von Veränderungen der traditionellen Kunstbetrachtung die Rede, die mit der Etablierung der technisch-reproduktiven Medien Fotografie und Film einhergehen sollen, wie der Titel suggeriert. Vielmehr ist dort auch schon der Überzeugung Ausdruck verliehen (oder doch zumindest passagenweise nahegelegt), dass diese technischen Medien, wie es im Kunstwerk-Aufsatz explizit heißt, „über den Bereich der Kunst hinaus“ (S.14; Herv. von mir) unsere Wahrnehmungsmodalitäten grundlegend ändern werden.

Das Konzept der ‚Studienbibliothek‘ besteht indes nicht nur darin, ein paar