

bietet, die oft in banalen Feststellungen enden wie: »Folglich trifft ein Filmemacher, der ein Adaptionsprojekt realisiert, Umsetzungsentscheidungen, die den Spielfilm gegenüber dem Roman geändert erscheinen lassen.« (S. 39) Wer hätte das aber nicht schon vorher gewusst!

Michael Wetzel, Bonn

Sylvie Lindeperg

Nuit et Brouillard.

Un film dans l'histoire

Paris: Odile Jacob 2007, 288 Seiten.

»Nacht und Nebel« von Alain Resnais ist einer der frühesten Filme über die Konzentrationslager. Obwohl er inzwischen mehr als 50 Jahre alt ist, ist seine Wirkungsmacht geblieben. Sie verdankt sich einem ästhetischen Konzept der Reduktion, das jeder Generation ihre eigenen Erfahrungen gestattet, aller unserer Kenntnis der Archiv-Bilder zum Trotz. Das Kind im Warschauer Ghetto, die Züge der im Lager Ankommenden, die Haufen von Brillen und Haaren, die Aufnahmen der Alliierten nach der Befreiung, die Öfen von Topf & Söhne und die Bagger in Bergen-Belsen – wir wissen alles, wir haben alles schon in anderen Filmen und im Fernsehen gesehen. Trotzdem bleibt »Nacht und Nebel« ein Film, an den man sich »nicht gewöhnt, weil der Filmemacher das was er zeigt, beurteilt, und weil er durch die Art, wie er es zeigt, selbst beurteilt wird«¹. Und der französische Filmkritiker Serge Daney schrieb, »Nacht und Nebel« sei kein »schöner«, sondern ein »richtiger« Film. (S. 240)

Über diesen »richtigen« Film ist in diesem Frühjahr in Frankreich ein Buch erschienen, eine Film-Biografie. Es erzählt zum einen die Genese des Films und zum anderen von seiner Rezeption. Gerahmt aber wird es von der Geschichte und dem Gedenken an eine Historikerin, die zur Entstehung des Films unendlich viel beigetragen hat, die aber auch das Pech hatte, über die Thematik ihres Lebens gestolpert zu sein. In ihrer 1968 eingereichten Dissertation über das System der Konzentrationslager hat sie sich getäuscht, weil sie glaubte, Gaskammern habe es nur in den Lagern im Osten gegeben und nicht im Westen; danach hat sie sich ausgerechnet mit Robert Faurisson eingelassen, einem bekannten französischen »Negationisten«, der die Gaskammern leugnete. Das hat sie Sympathien gekostet und ihre wissenschaftliche Arbeit angreifbar gemacht. Sie war eine Frau, die es immer mit den Opfern gehalten und dennoch ein Machtspiel verloren hat. Sie bestimmt das Buch wie eine melodramatische Figur: die Historikerin Olga Wormser, mit deren Geschichte es beginnt und endet.

Dass Olga manches zu spät erkannt hat, verbindet sie mit Clio, jener Göttin der Geschichte, der die Autorin, Historikerin und Filmwissenschaftlerin an der Universität Paris 3 schon einmal ein Buch gewidmet hat². Ja, auch die Geschichtsschreibung kommt immer zu spät, und die Melancholie, die manche Historiker deshalb ergreift und die auch dieses Buch durchzieht, prägt ebenso den Film von Resnais. Eigentlich war »Nacht und Nebel« ein Auftragsfilm, mit dem die Kämpfer der Resistance, die in deutschen Lagern waren, geehrt werden sollten. Doch nach gründlicher Recherche musste diese Perspektive einer anderen weichen. Unter der Regie von Alain Resnais wurde das nationale Anliegen zu einer Bestandsaufnahme der *conditio humana*. Als hätte er den berühmten Satz von Primo Levi gekannt: Es ist passiert, es kann jederzeit wieder passieren. Machen wir uns nichts vor. Der Schluss des Films zeigt Aufnahmen der Briten aus Bergen-Belsen: Die Leichen werden verscharrt, die Schädel aufgereiht, dann sieht man wieder kurz in Farbe das Gelände von Auschwitz und hört jenen Text, der uns daran erinnert, dass die Täter noch unter uns sind, dass »wir« zwar glauben möchten, der Rassismus sei überwunden, dass sich aber, nur weil die Wiese wieder wächst, vielleicht doch nichts verändert hat: Es kann wieder geschehen.

Dass wir uns aber genau deshalb immer wieder erinnern müssen, war für Alain Resnais ebenso zentrales Anliegen wie für alle seine Mitarbeiter; neben den Historikern wie eben Olga Wormser waren dies vor allem Hans Eisler, der die Musik komponierte, und Jean Cayrol, der den Kommentar verfasste. Beide waren, so schreibt Lindeperg, vom Archivmaterial so überwältigt, dass sie bei der Adaption ihrer Beiträge an die filmische Form Hilfe benötigten. Cayrol erhielt die Hilfe von Chris Marker, der den Text an die Montage anpasste, bevor Cayrol ihn erneut überarbeitete, Eisler suchte Trost im Cognac und nahm Zuflucht zum eigenen Werk. Für eine deutsche Übersetzung des Kommentars schlug er noch Brecht und Weigel vor. Jean Cayrol dagegen, französischer Schriftsteller, präferierte einen Dichter, Paul Celan, und setzte sich durch.

Mit der Analyse der Übersetzung dieses Kommentartextes ist der Leser schon mitten in der Geschichte der Rezeption des Films. Sie wird bestimmt von zahlreichen, divergenten Lesarten und Fragestellungen zwischen Politik, Geschichtsschreibung, nationalhistorischer Didaktik und Cinephilie und

1 Jacques Rivette, zitiert nach Lindeperg, S. 239.

2 Sylvie Lindeperg: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Liberation*. Paris 2000.

erstreckt sich über den Einsatz des Films im Eichmann-Prozess bis zu seiner exploitativen Umarbeitung etwa im amerikanischen Fernsehen. Dass die nationalen Wahrnehmungen des Films abhängig sind von den jeweils gültigen Formen staatlicher Geschichtspolitik zeigt sich im internationalen Vergleich, wie er hier in der Kontrastierung von Japan, Polen, USA und natürlich vor allem der zwei deutschen Staaten möglich wird. Nach einer Intervention westdeutscher Vertreter wird »Nacht und Nebel« im April 1956 aus dem Wettbewerbsprogramm in Cannes zurückgezogen, dann aber doch in einer Sondervorführung gezeigt. Der Film wird im Bundestag debattiert und bei der Berlinale, ebenfalls in einer Sondervorführung gezeigt. Umfragen bei Zuschauern in München und Westberlin führen schließlich zur Freigabe und der Celan'schen Übersetzung des Kommentars. Die Vorführungen im Westen bleiben allerdings Filmclubs und Organisationen vorbehalten, eine größere kommerzielle Auswertung findet vorerst nicht statt.

Auch in der DDR interessiert man sich für »Nacht und Nebel«, nicht aber für den vorliegenden deutschen Text. Mit der Begründung, dieser sei nicht »werkgetreu«, lässt die DEFA eine andere Übersetzung anfertigen, die zwar dem Rhythmus der Montage kaum angepasst ist, sich aber in das staatliche Antifaschismus-Programm besser fügt.

Von den 50er Jahren bis heute zeichnet das Buch die historische Karriere von »Nacht und Nebel« exemplarisch nach. Dass der Film großartig ist, bleibt dabei immer vorausgesetzt. Sogar historische Ungenauigkeiten verzeiht die Historikerin; sie seien dem Erkenntnisstand der Entstehungszeit geschuldet und minderten nicht den Wert des Films. Wie aber genau seine Produktion sich abgespielt hat, wie die beiden deutschen Fassungen entstanden sind, wie die französische Filmkritik sich geäußert hat, wie »Nacht und Nebel« schließlich zum »tragbaren Erinnerungsort« wurde, den der sozialistische Kulturminister Jacques Lang jeder französischen Schule in Kopie verordnete, das interessiert sie. Und trotz Kenntnis aller zugänglichen Quellen (der entsprechende Anhang wurde dem Leser zuliebe ausschließlich im Internet veröffentlicht) hat Lindeperg einen lesbaren, ja, einen poetischen Text geschrieben, der in der Person von Olga Wormser einfühlbar macht, welche Bedeutung und zugleich Vergeblichkeit hinter jedem historisch-memorativen Anliegen steckt. Zugleich hat sie eine historische Studie vorgelegt, die die Filmbiografie exemplarisch als Methode film- und zeithistorischer Forschung etabliert und somit darauf aufmerksam macht, wie untrennbar der Zusammenhang von Medien und Geschichte für die Neuzeit ist.

Eva Hohenberger, Bochum

Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hrsg.)

Filmische Mittel, industrielle Zwecke.

Das Werk des Industriefilms

Berlin: Vorwerk 8 2007, 350 Seiten.

In diesem Buch finden Sie weit mehr, als der sachliche Titel verspricht. Es bietet Erkundungen auf kaum erforschem Terrain, Einblicke in unbekannte Bildwelten und unglaubliche Geschichten – von Männern »mit Hirn, Hemdsärmeligkeit und Nerven; ehrliche Männer, die große Dinge in großem Stil tun« (S.322), so der Industriefilmproduzent George L. Cox, dessen Zeitungsbeitrag von 1914 zur Rolle des Industriefilms dem Band als trefflicher Epilog angehängt ist. Ein Hersteller von Industriefilmen hatte es damals, laut Cox, mit fünf Faktoren zu tun, den fünf »M«: mit finanziellen Mitteln, Materialien, Maschinerie, Märkten und Menschen – »von den Fünf das, was am schwierigsten zu bekommen ist, am aufwendigsten zu handhaben und am wertvollsten« (S. 322). Ob Cox auch für die drei »A«, an denen sich die Autoren des Buches fast durchgängig abarbeiten, Pate stand, bleibt offen. Sie fragen, in wessen Auftrag, aus welchem Anlass und für welche Adressaten ein Film umgesetzt wurde. Der Medienwissenschaftler Thomas Elsässer hat diese Untersuchungsmethode für den Gebrauchsfilm definiert, um »den Horizont der herkömmlichen Textanalyse einzelner Filme zu erweitern« (S. 23). Anhand dieses Gerüsts lassen sich aufschlussreiche Mikroanalysen entwickeln. Dazu bedarf es jedoch eines Archivbestands, der zum einen zugänglich ist, zum anderen Akten oder Vermerke über Auftragserteilung und Aufführungskontexte enthält. Da firmeninterne Archive eher selten kontinuierlich gepflegt und nach wissenschaftlichen Standards betreut werden, mangelt es häufig an aussagekräftigen Dokumenten. Es bleibt oft nur der Film selbst als Untersuchungsgegenstand und nicht immer lässt sich an ihm ablesen, ob es sich um einen Messe-, Schulungs- oder Imagefilm handelt. Obwohl die Archivlage für die Analyse evident ist, verweisen leider nicht alle Autoren auf den jeweiligen Stand der Überlieferung. Notizen darüber, wo, in welcher Form und welchem Zustand die Filme und dazugehörige Materialien archiviert sind, wären durchgängig für die weiterführende Forschung nützlich gewesen. Es darf spekuliert werden, ob der eine oder andere Autor sein Wissen darüber vielleicht gar nicht preisgeben wollte.

Die Herausgeber betonen in der Einleitung, dass sie mit ihrer Publikation von den »bekannten filmwissenschaftlichen Pfaden zunächst einmal abweichen und statt nach Kunstwert und Autorenschaft nach dem Gebrauchswert und den Zielen des filmischen Auftrages fragen« (S. 9). Lange blieb der Industriefilm von der Wissenschaft so gut wie unbeachtet;