

Das Jahr null der Wochenschau in Frankreich

Vertraute Stimmen

Vor der „Echtzeit“ des Fernsehens vermittelten die Wochenschauen die audiovisuelle Realität. Vom Ereignis wußte man schon aus Presse und Radio, aber man wollte es nun auch sehen: die Posen de Gaulles beim „Te Deum“ in Notre Dame, die Heimkehr der Verschleppten oder die Anklagebänke bei den Prozessen gegen die Kollaborateure. Für die französische Wochenschau nach der Befreiung von den deutschen Besatzern hat Sylvie Lindeperg mit Hilfe einer computergestützten Datenbank am Pariser „Institut National de l'Audiovisuel“ eine Untersuchung der Rhetorik der wöchentlichen Ausgaben von „France-Libre-Actualités“ vom September 1944 bis Dezember 1945 vorgelegt (Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*, CNRS Editions, Paris 2001).

Für ihre Untersuchung führte die Autorin eine Reihe von Interviews mit Zeitzeugen, etwa mit Gilbert Larriaga, der 1944 die Befreiung von Paris mit einer „Bell & Howell“-Kamera begleitete, oder mit Anne-Lise Stern, die 1945 aus Birkenau nach Pau zurückkehrte. Außerdem holte Lindeperg Stellungnahmen von Historikern und Rechtswissenschaftlern ein, unter anderem von Lawrence Douglas, der die Filmaufnahme als juristisches Beweismittel zwischen „justesse“ und „justice“, „Wirklichkeitstreu“ und „Wahrheitsgerecht“, diskutiert.

Im Sommer 1945 kam es während der Berichterstattung über die Reisen de Gaulles in die Provinz zu einem markanten Wechsel der audiovisuellen Rhetorik. Während seine Reden vom Balkon der Präfekturen anfangs für das Kinopublikum ohne synchronen Ton zu sehen waren, wodurch die Suggestivität der Szenen erheblich litt, kam

es Monate später zur Verschmelzung von Bild und Ton, von Körper und Wort. Wie ein im Innenministerium gefundenes Dokument belegt, waren die überwiegend aus der „Résistance intérieure“ stammenden Wochenschaujournalisten gehalten, das „Image“ de Gaulles im Kino an das damals schon historische Bild von ihm anzupassen, das durch seine Stimme in den Radioansprachen aus dem Londoner Exil geprägt worden war.

Schon vorher hatte ein Wechsel der Kommentarsprecher stattgefunden. Ihre Namen wurden zwar in keinem Abspann genannt, aber in dem scharfen, leicht näselnden Vorstadtakzent der neuen Stimme will Lindeperg die charakteristische „Zeitstimme“ erkennen, die während der deutschen Besatzung Okkupation so viele Dokumentarstreifen begleitet hatte. Offenbar hatte nach einer kurzen Abwesenheit, ein Vierteljahr nur nach der Befreiung, das Personal aus den Zeiten Vichys im Nachkriegsfrankreich wieder Einzug gehalten.

Kontinuität ist auch das Thema des einzigen Bildes des Buches. Es zeigt eine Schnitttechnikerin, umgeben von blechernen Filmdosen und halbtransparenten Streifen, und veranschaulicht, was das öffentliche Bild vom Zeitgeschehen immer schon gewesen ist: das Produkt einer medienvermittelten Montage. Das Photogramm, das sich seinerzeit vermutlich als Hommage an Dziga Vertovs emblematische Szenen der Filmherstellung verstand, die wie viele Bezüge aus der Geschichte des Dokumentarfilms meist unerkannt bleiben, stammt aus keiner Wochenschau aus Lindepergs Korpus, sondern aus einem Film von 1943. Sein Titel war und bleibt Programm: „La machine à écrire l'histoire“. HENDRIK FEINDT