



Kunsthaus Bregenz Kunstvermittlung
ARBEITSMAPPE zur Ausstellung

Susan Philippsz

Night and Fog

30.1. – 03.04.2016

Kontaktperson für Kunstvermittlung am Kunsthhaus Bregenz
Kirsten Helfrich, 05574 / 485 94- 417, k.helfrich@kunsthhaus-bregenz.at

Anmeldung von Gruppen und Terminplanung

Lidiya Anastasova, 05574 / 485 94- 415
l.anastasova@kunsthhaus-bregenz.at
Kunsthhaus Bregenz, Karl-Tizian-Platz, A-6900 Bregenz

Die **Kunstvermittlung** am Kunsthhaus Bregenz stellt das Fundament und den Raum für den Diskurs mit zeitgenössischer Kunst. Wir laden ein, sich auf das Fremde, Widersprüchliche oder gar Unangenehme einzulassen und Berührungängste abzubauen. Kunst kann als besonderer Ausdruck unserer Lebenswirklichkeit erlebt oder verstanden werden. Sie führt zu außergewöhnlichen Qualitäten der Wahrnehmung, fasziniert, polarisiert und provoziert zu eigenständigem Denken. Für eine spannende Auseinandersetzung mit Kunst sind Vorkenntnisse weniger notwendig als Neugierde und Mut. Unter Berücksichtigung der Bedürfnisse und des Wissensstandes unterschiedlichster Besucher bemühen wir uns, im Dialog für diese Begegnung da zu sein.

Billboards	Anna-Sophie Berger, 26.2. – 17.5.2016
Mappe	Die <i>Mappe zur Kunst</i> fungiert als Unterrichts- und Führungshilfe für LehrerInnen
Regal	Für Interessierte, denen die Mappe zur Vorbereitung selbst zu wenig Informationen bietet, steht in der Bibliothek des Verwaltungsgebäudes ein kleiner Handapparat mit Literatur zur Ausstellung zur Verfügung. Kopieren ist ausdrücklich erwünscht
Bibliothek	Für jedermann zugängliche Fachbibliothek (Präsenzbibliothek ohne Leihmöglichkeit)
@	KUB Homepage www.kunsthhaus-bregenz.at mit allen Informationen
Presse	Pressemappe erhältlich in der Pressestelle bei Martina Feurstein (485 94-410)

In der **Arbeit mit Schüler/innen** legen wir den Schwerpunkt auf den authentischen Charakter des Ausstellungsorts, dessen Wirksamkeit anderswo, z. B. in Schulen, nicht erfahrbar ist. Gemeint ist damit, dass wir unser Kapital zum einen in der preisgekrönten und unverwechselbaren Architektur des Hauses und zum anderen in den einzigartigen Ausstellungen selbst sehen. Im Sinne effizienter Kunstvermittlung fordern unterschiedliche Grade schulseitiger Vorbereitung ein flexibles Reagieren unsererseits. Erwünscht sind weder reines Basteln, Beschäftigungstherapie oder Frontalvorträge. Intendiert ist der Diskurs (oder die Werkanalyse) vor dem Kunstwerk in Werkstattform, der die Besucher/innen angepasst an das Alter und die Vorkenntnisse auf einer Ebene abholt, die ihrer Erfahrung und Fähigkeit zur Rezeption entspricht.

Diese **Mappe zur Ausstellung** enthält sowohl Basisinformationen zu den Ausstellenden als auch Anregungen fächerübergreifender Verknüpfungspunkte. Die Impulse sollen als Ansätze für die Vor- und Nachbehandlung eines Besuches im Kunsthaus verstanden werden. Dadurch besteht für Lehrer/innen die Möglichkeit, mit genügend Hintergrundinformation eigene Führungen ohne Anleitung einer zusätzlichen Vermittlungskraft zu realisieren. Ebenso kann aber jederzeit eine qualifizierte Führung des Hauses gebucht werden.

Kosten für Schulklassen

Eintritt pro Schüler (bis 19 Jahre)	kostenlos
plus Führungsbeitrag pro Schüler	2,50 €
gesamt mit Führung	2,50 €
führt LehrerIn selbst	kostenlos
Workshops mit Möglichkeit der Arbeit im Kunsthaus, je nach Materialkosten, Richtpreis pro Person, inkl. Eintritt:	5,00 €

Zuschuss und VVV Kooperation

Für einen KUB-Ausflug in Projektform bietet der <u>Vorarlberger Kultur - Service</u> (VKS) einen Zuschuss, der vom KUB beantragt wird. Ein Workshop gilt bereits als Projekt! Eine Führung bedarf der Vor- oder Nacharbeit in der Schule.	Workshop mit vks Förderung: € 4,00
Seit April 2012 besteht eine Kooperation mit dem VVV. Bei Buchung eines Workshops ist die An- und Rückreise zum Kunsthaus innerhalb des Vorarlberger Verkehrsverbundes kostenlos. Wenn eine An- und/oder Rückreise mit dem VVV geplant ist, kann dies bei der Buchung im KUB unter Angabe von Name + Adresse der Institution, Kontaktperson, Datum des Workshops, genaue Schüleranzahl, Schulstufe, Anzahl der Begleitpersonen bekannt gegeben werden. Sie erhalten von uns eine Bestätigung per Mail. Es gilt: Bestätigung = Fahrschein.	

Biografische Daten

Susan Philipsz wurde 1965 in Glasgow geboren. Sie schloss das Kunststudium mit einem BA in Fine Art am Duncan of Jordanstone College of Art, Dundee (1989–1993), und einem MA in Fine Art an der University of Ulster, Belfast (1993/1994), ab. 2000 wurde sie vom PS1 Studio Residency Program zu einem Künstleraufenthalt in New York eingeladen. 2001 nahm sie am Studioprogramm KW Residencies der Kunst-Werke Berlin e.V. teil und lebt seitdem in Berlin.

Im Jahr 2010 gewann sie den Turner Prize, 2014 wurde ihr der britische Verdienstorden OBE (Order of the British Empire) verliehen.

Einzelausstellungen in jüngster Zeit waren unter anderem *War Damaged Musical Instruments*, Duveen Galleries, Tate Britain, London (2015/2016); *Follow Me* an unterschiedlichen Ausstellungsorten in Genua und im Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genua (2015); *War Damaged Musical Instruments (Pair)*, Theseustempel, Kunsthistorisches Museum, Wien (2015); *The Distant Sound* an unterschiedlichen Ausstellungsorten in Dänemark, Schweden, Norwegen (2014); *Part File Score*, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin (2014); *It Means Nothing To Me*, Mizuma & One Gallery, Peking (2012); *Seven Tears*, Ludwig Forum, Aachen (2011), *You Are Not Alone*, Haus des Rundfunks, Berlin (2011); *We Shall Be All*, MCA Museum of Contemporary Art, Chicago (2011).

Susan Philipsz hat zudem an zahlreichen Gruppenausstellungen teilgenommen, darunter *Saltwater*, 14. Istanbul Biennial (2015); *Soundscapes*, The National Gallery, London (2015); *Parasophia*, Kyoto International Festival of Contemporary Culture, Kyoto (2015); Manifesta 10, St. Petersburg (2014); *Soundings, A Contemporary Score*, MoMA – The Museum of Modern Art, New York (2013); dOCUMENTA (13), Kassel (2012); *Haunted*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2010); Turner Prize, Tate Britain, London (2010); 29. Biennale von São Paulo, São Paulo (2010).

Ihre Werke sind in zahlreichen öffentlichen Sammlungen vertreten, wie z. B. Tate Britain, London; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Walker Art Center, Minneapolis; MCA Chicago; Museum Ludwig, Köln; Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid; Moderna Museet, Stockholm; Palazzo Reale, Mailand.

Ausgewählte Werke

Lowlands, 2010

Bekannt wurde Philipsz 1999 mit a cappella gesungenen Liedern, für das Glasgow International Festival 2010 entwickelte sie nach einer Ballade aus dem 16. Jahrhundert das Werk *Lowlands*. Sie singt darin parallel drei verschiedene Versionen des traditionellen schottischen Seefahrerlieds *Lowlands Away*. Erst im Refrain verschmelzen die Versionen zu einem einheitlichen Klangerlebnis. Das Liebeslied in drei Versionen gesungen, um unter drei Brücken in Glasgow übertragen zu werden, wurde später an der Tate Britain in London zur Aufführung gebracht. 2010 erhielt sie dafür den renommierten Turner Prize (https://de.wikipedia.org/wiki/Susan_Philipsz).

The Shallow Sea, 2010

The Solomon R. Guggenheim Museum commissioned Philipsz to make a new piece for the 2010 exhibition *Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance*. Philipsz responded both to the theme of the exhibition, which focused on art made with new technologies that embodies a melancholic longing for the past, as well as the Guggenheim Museum's iconic building designed by Frank Lloyd Wright. She sang a version of the traditional folk song "Willow Waly," which had been sung by a child for the 1961 film *The Innocents*, which in turn was based on Henry James's *The Turn of the Screw*. Both the book and the film address the notion of childhood innocence and its possible corruption when exposed to adult emotions such as desire or fear. The opening lyric reinforces the story's tragic theme: "We lay my love and I beneath the weeping willow. But now alone I lie and weep beside the tree." The song played every ten minutes in the Guggenheim Museum's rotunda, echoing throughout the space. The mournful, folk like melody resonated within the modern interior, evoking a pastoral setting that could be seen as incongruous with Wright's sinuous white design. Philipsz specializes in triggering these kinds of uncanny juxtapositions: Using only her voice, she manages to hark back to a distant and elusive past while simultaneously making listeners profoundly aware of their present surroundings. (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/24744>)

Study For Strings, 2012, dOCUMENTA (13), Bahnhofsgelände in Kassel

The Missing String, 2013, Kunstsammlung K12, Düsseldorf

Part File Score, 2014, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin

Part File Score im Hamburger Bahnhof ist der Abschluss einer Trilogie. Die ersten beiden Stücke, *Study for Strings* und *The Missing String*, schuf Philipsz 2012 für die Documenta und 2013 für die Kunstsammlung K21 in Düsseldorf. Alle drei Werke thematisieren das Leben im Nationalsozialismus und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

In *Study for Strings* spielt Philipsz ein Streichorchester ein, das der tschechische Komponist Pavel Haas 1941 in Theresienstadt gründete. Philipsz lässt nur Viola und Cello erklingen, der Rest des Orchesters verharrt in Stille. Zu hören waren die Klänge über den Gleisen des Kasseler Stadtbahnhofs. Auch *The Missing String* arbeitet mit Auslassungen. Philipsz spielte Richard Strauss' *Metamorphosen* auf einem Cello ein, dem eine Saite fehlt. „Das kaputte Instrument wird zum Symbol für Zwist und Uneinigkeit“, sagt Philipsz.

Auch die dritte Arbeit *Part File Score* lebt von den Lücken in der Musik. Mit jedem Ton aus den Kompositionen Hanns Eislers entstehen Szenen in der historischen Halle des Hamburger Bahnhofs. Sie wirkt umso leerer, wenn ein Ton ausbleibt. „Ein Gefühl der Deplatziertheit entsteht“, sagt Philipsz. Die Wahl, bestimmter zeittypischer historischer Musikstücke und Orte ist Susan Philipsz' Art, sich mit ihrer Wahlheimat Berlin auseinanderzusetzen. (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/klangkuenstlerin-susan-philipsz-die-luecken-und-die-stille/9410008.html>)

Aus: Infofolder, *Study For Strings*

(<http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Studyforstrings.pdf>)

(...) Die drei größten Deportationen, die vom Hauptbahnhof in Kassel ausgingen, führten am 9. Dezember 1941 in das Rigaer Ghetto, am 1. Juni 1942 zum KZ Majdanek und ins Vernichtungslager Sobibor und am 7. September 1942 in das Ghetto Theresienstadt. Die Deportation nach Theresienstadt wurde in der gleichen Weise wie die beiden vorherigen Transporte behandelt: Etwa 755 jüdische Männer und Frauen wurden ein bis zwei Tage

vorher gezwungen, ihre Häuser und Wohnungen zu verlassen, und mit speziellen Zügen nach Kassel gebracht. Im Walter-Hecker-Schulkomplex in der Schillerstraße mussten sich die Menschen registrieren lassen, und anschließend wurden sie vom Hauptbahnhof aus deportiert. Der Zug „Da 511“ reiste über Bebra, Erfurt, Weimar und schließlich Chemnitz, wo weitere 63 bis 90 jüdische Bewohner der Region zum Einstieg gezwungen wurden. Am nächsten Tag traf der Zug in Theresienstadt ein, wo er als Transport „XVII“ verzeichnet wurde. Es handelte sich hier um den eindeutig größten Transport von Kassel nach Theresienstadt. Nur 70 Menschen überlebten die Befreiung des Lagers.

(...)

Der Komponist Pavel Haas wurde von Brno nach Theresienstadt deportiert, wo er 1943 die Komposition *Studie für Streichorchester* verfasste. Nachdem das Ghetto in Vorbereitung auf einen Besuch durch das Rote Kreuz äußerlich verschönert worden war, beschloss die Lagerleitung im Jahre 1944, den Propagandafilm *Theresienstadt – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* zu produzieren. Dieser Dokumentarfilm sollte die wohlwollende Behandlung demonstrieren, die die jüdischen Einwohner von Theresienstadt angeblich genossen. In dem Film wurde Haas *Studie für Streichorchester* vom Tereziner Streichorchester unter der Leitung von Karl Ancerl aufgeführt. Haas befand sich in der Szene im Publikum, und es wurde gezeigt, wie er nach der Aufführung zur Bühne geht, um dem Dirigenten zu gratulieren und den verdienten Applaus entgegenzunehmen. Nach den Dreharbeiten des Films wurden Haas und ein Großteil der Orchestermusiker nach Auschwitz deportiert, wo sie ermordet wurden. Obwohl die Noten der Komposition im Lager verloren gegangen waren, gelang es dem Dirigenten und Überlebenden Karl Ancerl nach Ende des Krieges, die Orchester-Partitur zu finden und wieder zusammensetzen.

(...)

Susan Philipsz: „Ich habe einen Viola-Spieler und einen Cellisten gebeten, ihre Stimmen aus Pavel Haas *Studie für Streichorchester* zu spielen. Allerdings habe ich sie bei der Aufnahme jede Note separat einspielen lassen, sodass jeder der Notenwerte jeweils aus einem einzelnen Lautsprecher kommt, den ich an den Gleisen installiert habe. Dadurch wird die Komposition fragmentiert und lückenhaft. . Da die Aufnahmen in den Raum hinein gedehnt und erweitert werden, findet eine Abstraktion der einzelnen Noten und der Komposition als Ganzes statt. Der Anfang erinnert an Industriegerausche oder an den Klang der Züge, die sich auf den Gleisen bewegen. Der mittlere Abschnitt ist melancholischer, mit einzelnen Noten, die sich scheinbar einander zurufen. Das Pizzicato schließlich scheint die Kabel über den Gleisen zu animieren und in Bewegung zu versetzen.“

Die speziell für die Kunstsammlung geschaffene Arbeit *The Missing String* beruht auf umfassenden Recherchen der Künstlerin zum Thema kriegsbeschädigter Musikinstrumente, die sich heute in zahlreichen Sammlungen in ganz Deutschland befinden. Sie sind eindrucksvolles Sinnbild der Zerstörungswut des Krieges und spiegeln das oft tragische Schicksal von Künstlern während der NS-Diktatur. Die Suche nach diesen heute vielfach in Archiven und Depots verschwundenen Zeugnissen der Kriegszeit lässt Susan Philipsz' Arbeit zu einem Akt der Sichtbarmachung werden.

Für die Produktion von *The Missing String* konnte die Künstlerin eine Reihe kriegsbeschädigter Instrumente nutzen und für die Tonaufnahmen wieder ihrem ursprünglichen Zweck, dem Musizieren, zuführen. Verbeult, durchschossen oder verbogen erzählen sie jeweils bewegte Geschichten: Es sind historische Objekte und Instrumente zugleich, deren Klang unweigerlich von dem Eindruck und Auswirkungen des Krieges geprägt ist. (<http://www.kunstsammlung.de/entdecken/ausstellungsarchiv/ausstellungen-2013.html>)



Hans Holbein, Die Gesandten

→ Philipsz sah die Laute im Vordergrund des Bildes, der eine Saite fehlt → Titel übersetzt *Die fehlende Saite*

Die Arbeit in Düsseldorf bestand aus zwei Teilen:

- *The Natural History of Deconstruction*: Musiker spielen auf alten, zerquetschten, durchlöchernten Blasinstrumenten. Die Töne entweichen Löchern, die im Krieg entstanden sind, als hätten die Instrumente ihre Stimme verloren. Auch eine Metapher für die vielen im Krieg gestorbenen Künstler.
- *Metamorphosen für 23 Solostreicher*: Stück von Richard Strauss aus dem Jahr 1945. Die Welt von Richard Strauss war in Schutt und Asche untergegangen. Ohne großes Orchester komponierte er eine Trauerklage auf München, die Klangmotive sind aufgefächert auf die Stimmen von 23 Solostreichern. Philipsz fand einen Cellospieler auf der Straße und bat ihn, eine Saite zu lösen und so das Stück von Strauss zu spielen. Schließlich durfte er nur einen Ton spielen. Jedes Mal, wenn in der Partitur dieser Ton erschien, spielte er ihn. Dazwischen lagen viele Pausen. Es wurden 23 verschiedene Töne.

Mit *Part File Score*, bespielte Susan Philipsz 2014 die mit zwölf Stahlbögen versehene historische Halle des ehemaligen Hamburger Bahnhofs in Berlin. Ausgehend von drei filmmusikalischen Kompositionen Hanns Eislers entwickelte Susan Philipsz eine 24-Kanal-Sound-Installation. Aus je zwölf Lautsprechern an den Bögen erklingen die Töne. Philipsz hat die Stücke von Musikern live einspielen lassen: reduziert auf eine Violine, ein Cello, eine Trompete und ein Klavier. Bestimmte Noten wurden ausgelassen worden. Jeder Ton ist einem Lautsprecher zugeordnet. Ertönt ein Stück, wandert sein Klang durch die gesamte Halle. Mal wirkt es wie Frage und Antwort, mal erwecken Pausen den Anschein, als würde sich die Musik im Raum verlieren. 12 großformatige Grafiken an den Wänden zeigen Partituren von Eisler (1898–1962), überlagert von Auszügen aus FBI-Akten. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft und seiner kommunistischen Überzeugung ging Eisler zwischen 1930 und 1940 unter anderem ins amerikanische Exil. Ein Leben zwischen Abreise und Ankunft. Protokolliert wurde in den FBI-Akten sein Alltag. Sein Reisepass ist zu sehen und auch wann er New York besuchte. Viele Passagen sind geschwärzt. Diese Lücken korrespondieren visuell mit den ausgelassenen Noten der Komposition.
(https://de.wikipedia.org/wiki/Susan_Philipsz)

War Damaged Musical Instruments (Pair), 2015, Theseustempel, Kunsthistorisches Museum, Wien

Aus den Lautsprechern erklingen gebrochene Trompetenklänge, die auf eigene Weise von Krieg, Tod und Zerstörung erzählen. *War Damaged Musical Instruments (Pair)*, nennt Philipsz ihre Klanginstallation, mit der sie eine Reihe fortsetzt, ein Archiv von Aufnahmen, für die auf im Krieg beschädigten Instrumenten gespielt wird. Sie habe auf die martialische Geschichte des Ortes Bezug nehmen wollen, erzählte die Künstlerin beim Pressegespräch: Der spätklassizistische Tempel wurde 1819 bis 1823 auf Trümmern der von Napoleons Truppen 1809 zerstörten alten Stadtbefestigung errichtet und beherbergte lange die Canova-Skulptur *Theseus erschlägt den Kentauren*. Auch der im Heeresgeschichtlichen Museum ausgestellte blutige Uniformrock Franz Ferdinands habe sie beeindruckt. In der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums (KHM), das seit 2012 den Theseustempel mit einer von Jasper Sharp kuratierten Ausstellungsreihe zeitgenössischer Kunst bespielt, habe man keine im Krieg beschädigten Instrumente gefunden, erzählte Sharp. Fündig wurde man dagegen im Münchner Stadtmuseum. Dort werden zwei Trompeten aus dem 19. Jahrhundert aufbewahrt, die einst von einem Trompeter eines Kavallerieregiments von Erzherzog Franz Ferdinand verwendet und im Kampf beschädigt wurden. Für die Arbeit der Turner-Preisträgerin durften die beiden Instrumente erstmals seit hundert Jahren wieder gespielt werden. Gespielt wurde das militärische Signal *The Last Post*, das im Feld das Ende der Schlacht kündigt und eine Orientierung für den Rückzug bietet, aber auch bei von militärischen Ehren begleiteten Begräbnissen gespielt wird. Die Melodie ist jedoch kaum erkennbar: Während manche Töne nahezu rein klängen, seien andere durch die Schäden im Klang stark beeinträchtigt, und bei anderen sei kaum mehr als ein Atemgeräusch zu vernehmen, erläuterte Sharp. Genau diese Kombination lässt aufhorchen und innehalten. „Klang ist zwar im materiellen Sinn unsichtbar, hat aber etwas sehr Intuitives und Gefühlvolles. Klang kann gleichzeitig einen Raum abstecken und die Erinnerung in Gang setzen“, so Philipsz. (...) (<http://wien.orf.at/news/stories/2707894/>)

Ausstellung KUB & Jüdischer Friedhof Hohenems

Für ihr aktuelles Projekt für das Kunsthaus Bregenz bildet Peter Zumthors Architektur, konzipiert als Leuchtkörper zwischen Berg und See im Wechselspiel unterschiedlicher Lichtverhältnisse und in dem für die Stadt charakteristischen Nebel, den Ausgangspunkt. Nebel als Metapher war titelgebend für den französischen Dokumentarfilm *Nuit et brouillard* (1955) von Alain Resnais, der die Deportationen in die Lager Auschwitz und Majdanek rekonstruiert und die Erinnerung an diesen Orten selbst zum Thema macht. Philipsz zerlegt die von Hanns Eisler für den Kurzfilm komponierte Musik in die einzelnen Stimmen der Instrumente. Voneinander isoliert und aus der Gesamtkomposition gelöst, füllen deren Timbres die archaisch wirkenden Räume des Kunsthauses mit fast skulpturaler Präsenz. In einer Kooperation mit dem Jüdischen Museum Hohenems hat Philipsz eine zweite Soundinstallation erarbeitet, die parallel zur Laufzeit im KUB auf dem Jüdischen Friedhof in Hohenems zu hören ist.

„I see the voice as a means to infiltrate spaces, like a ghost in the machine, and return experience to a human scale. I also see the voice as a means to address people both individually and as a collective. Experiencing a lone, disembodied voice in a public setting can produce a strange experience among an unsuspecting audience, like feeling alone in a crowd.“ Susan Philipsz

(...) Als ausgebildete Bildhauerin ist Philipsz vor allem an der Wechselwirkung von Klang und Raum interessiert. „Es geht mir darum, wie die emotionalen und psychologischen Effekte des Klangs die Achtsamkeit gegenüber dem Raum erhöhen können, in dem man sich aufhält“, sagte die Künstlerin 2010 in einem Zeitungsinterview.

Mit der Dekonstruktion und Neuordnung von Klang und dessen Lokalisierung im Raum bewirkt Philipsz eine ständige Neudefinition beider Medien. Ihr Umgang mit historischem Material offenbart ein fast archäologisches Interesse am Verborgenen, dessen vielfältiges Potenzial sich eindrucksvoll durch ihre Werke überträgt, Empfindungen wie Erinnerungen wachruft. So nutzt sie Rockmusik der 1970er Jahre ebenso wie schottische Seemannslieder oder die „*Internationale*“ für ihre Audioarbeiten. (...)

(<http://www.kunstsammlung.de/entdecken/ausstellungsarchiv/ausstellungen-2013.html>)

Über die beiden Ausstellungen (KUB & Jüdischer Friedhof Hohenems) schreibt die Künstlerin:

„Das Kunsthaus Bregenz hat eine ganz besondere Atmosphäre. Irgendwo las ich, dass die Architektur des am dunstverhangenen Ufer des Bodensees gelegenen Gebäudes von dem gefilterten Licht inspiriert wurde, das vom See reflektiert wird. Das Licht im Januar stelle ich mir durch den Nebel gefiltert vor, der weite Raum des Bodensees nur schemenhaft durch den Dunstschleier erkennbar. Ich habe mich in meinem Projekt von der natürlichen Atmosphäre der Örtlichkeit inspirieren lassen und möchte darüber hinaus auch die Geschichte der Region erforschen. Im Kunsthaus Bregenz möchte ich Aspekte wie Verschwinden, Undeutlichkeit und Abwesenheit thematisieren und das Ambiente des Ortes mit einer tieferen geschichtlichen Perspektive verbinden.“

Nachdem der Österreicher Hanns Eisler aus dem Exil in den Vereinigten Staaten zurückgekehrt war, komponierte er die Filmmusik für *Nuit et brouillard* (Nacht und Nebel). Das war der erste Dokumentarfilm über die Konzentrationslager der Nazis. Die Regie führte Alain Resnais, und der Film ist mit einem Kommentar unterlegt, der von Jean Cayrol, einem ehemaligen Häftling des österreichischen Konzentrationslagers Mauthausen/Gusen, verfasst worden war. Der Titel des Films leitet sich vom sogenannten „Nacht-und-Nebel-Erlass“ ab, einer frühen Form der politisch motivierten heimlichen Verschleppung von Menschen. Das spurlose Verschwinden politischer Aktivisten bedeutete, dass die Familien über das Schicksal des Opfers im Unklaren blieben. Es existierte sogar ein Begriff für Menschen, die auf dieser Verfügung basierend verschwanden: Sie waren „vernebelt“ – in Nebel verwandelt – worden. Auf die verschwundenen politischen Gefangenen, den Genozid in Auschwitz und später die Zensur des Films verweisen die Lücken sowie die fehlenden und versteckten Teile der Installation.

Das Kunsthaus Bregenz hat vier Geschosse, die durch ein steil ansteigendes Treppenhaus miteinander verbunden sind. Obwohl jeder Raum eine in sich abgeschlossene Einheit ist, weist die Akustik die Besonderheit auf, dass das, was man auf dem oberen Stockwerk hören kann, auch auf der mittleren Ebene vernehmbar ist. Ich möchte mit diesem besonderen architektonischen Merkmal arbeiten und schlage vor, vier separate Teile derselben Komposition, *Nuit et brouillard*, aufzunehmen, dann jeden Teil auf einem anderen Stockwerk zu installieren und die Teilstücke auf allen vier Ebenen synchron abzuspielen. Ich habe mich entschieden, hauptsächlich mit Blas- und insbesondere Blechblasinstrumenten zu arbeiten, um damit den Aspekt der Luft zu betonen, die sowohl durch die Instrumente strömt als auch den Raum durchfließt. Jeder Ton wird separiert, sodass Lücken und Pausen an den Stellen

entstehen, an denen die anderen Instrumente einsetzen sollten. Auf jeder Ebene ist das Werk anders, aber die Komposition wiederholt sich, und es entsteht im gesamten Gebäude ein Gefühl der Wiederholung, wenn sich die von unterschiedlichen Ebenen ertönenden Klänge an unerwarteten Stellen miteinander verbinden.

Der Jüdische Friedhof in Hohenems wird ein wesentlicher Bestandteil meines Projekts im Kunsthaus sein. Der Friedhof liegt an einem steilen Hang, und die Stufen, die durch den Friedhof führen, lassen an das steile Treppenhaus im Kunsthaus denken. Während die Besucher die Stufen des Friedhofs erklimmen, können sie einen fünften Teil der Komposition *Nuit et brouillard* vernehmen – den Part der Flöte, der aus dem den Friedhof umgebenden Wald dringen wird. Die Töne des Holzblasinstruments in den Bäumen um den Friedhof herum können durchaus ein eigenständiges Erlebnis sein, sind aber dennoch als Echo der vorherigen Teile im Kunsthaus zu verstehen. Durch die Platzierung eines instrumentalen Teils in einer Entfernung von zwanzig Kilometern von Bregenz werden Aspekte wie Trennung und Distanz betont, es entsteht aber auch eine unmittelbare Verbindung des Friedhofs mit der Ausstellung im Kunsthaus.

Ich schlage vor, auf jeder Etage des Kunsthauses eine Anzahl von Drucken zu integrieren: fotografische Abzüge von beschädigten Instrumenten und anderen Motiven, zusammen mit Siebdrucken der originalen handschriftlichen Partitur Eislers, die mit Anmerkungen wie den Szenenbeschreibungen des Regisseurs versehen ist.“

Jüdischer Friedhof Hohenems

1955 versuchte Alain Resnais in seinem Dokumentarfilm *Nacht und Nebel*, die Deportationen in die Lager Auschwitz und Majdanek zu rekonstruieren. Susan Philipsz zerlegt für das Kunsthaus Bregenz die von Hanns Eisler komponierte Filmmusik in die einzelnen Stimmen der Instrumente. Eine der Stimmen erklingt auf dem Jüdischen Friedhof in Hohenems, der bald 400 Jahre ein „Ort des Lebens“ und der Erinnerung ist.

1938 fand hier für den in Dachau ermordeten Louis Weil die letzte Beerdigung bis 1945 statt, bevor die letzten noch hier lebenden Mitglieder der Gemeinde deportiert wurden. Doch auch heute ist der Friedhof ein „Ort des Lebens“ und noch immer finden Beerdigungen statt. Getragen wird der Friedhof vom Verein zum Erhalt des Jüdischen Friedhofs Hohenems.

Night and Fog

2016, Toninstallation, 12 Lautsprecher, installiert in den Bäumen um den Jüdischen Friedhof, Hohenems, Flöte, 47 Min., Loop

Musikstück nach Hanns Eislers Filmmusik *Nuit et brouillard*, 1955, neu arrangiert und eingespielt von Susan Philipsz

„Als ich mir den Friedhof anschauen ging – er liegt an einem sehr steilen Hang, auf den eine Treppe hinaufführt, und dieser Anstieg erinnerte mich an die Treppe im Kunsthaus. Ich sah sofort eine Verbindung zwischen dem jüdischen Friedhof und dem Film *Nacht und Nebel*. Da kam mir der Gedanke, nur eine Stimme zu nehmen, eine einzelne Stimme aus der gesamten Komposition herauszulösen. Ich habe die Flöte gewählt, weil ein Holzblasinstrument dazu passt, dass man sich im Freien befindet. (...) Auf dem Friedhof entsteht ein Klangraum, der Klang scheint durch die Baumwipfel zu schnellen. Es gibt melancholische, kontemplative Sequenzen, aber auch fröhlichere, lebensbejahende. Ich glaube, darum ging es Eisler – er wollte nicht nur Trauer um diese Menschen ausdrücken, sondern auch die Freude darüber, dass sie am Leben waren.

(...)

Ich fand es wichtig, das Kunsthaus und den Friedhof zu verbinden, zugleich aber auch diese Stimme von den anderen zu trennen, um diese Themen zu betonen.“
Susan Philipsz, Interview Kunsthaus, 28.1.2016

Werkliste KUB

EG, 1., 2., 3.OG

Night and Fog, 2016, Toninstallation,
12 Lautsprecher pro Stockwerk, insgesamt 48 Lautsprecher
Kunsthaus Bregenz (EG: Bass-Klarinette, 1. OG: Klarinette, 2. OG: Trompete/Horn,
3. OG: Violine)
Jüdischer Friedhof Hohenems (Flöte)
47 Min., Loop
Musikstück nach Hanns Eislers Filmmusik *Nuit et brouillard*, 1955, neu arrangiert und
eingespielt von Susan Philipsz.

„Als Thomas Trummer mich nach Bregenz eingeladen hat, ins Kunsthaus, hat mich zum einen die Architektur, zum anderen aber auch das Licht auf Anhieb fasziniert. Dieses unglaubliche Licht, das durch das Gebäude zu wandern scheint. Ich habe gehört, dass der Architekt, Peter Zumthor, sich von dem Nebel inspirieren ließ, der um diese Jahreszeit oft aufzieht. Ich fand das spannend, und so wurde dieser weiche Nebel, dieser Dunst zu einer Art Leitthema der Ausstellung. Außerdem hat das Gebäude eine ganz besondere Akustik – die Nachhallzeit ist sehr lang, es gibt ein starkes Echo. Auch das hat mich sofort fasziniert. Also habe ich beschlossen, mit dieser Akustik zu arbeiten, gerade weil sie eine solche Herausforderung darstellt: Wenn ich dort eine Klanginstallation mache, dann muss ich auf die Akustik eingehen und ihre Eigentümlichkeiten für mich nutzen.“

„Ich hatte die Idee, alle vier Ebenen zu benutzen, die ja weitgehend gleich geschnitten sind. Auf jedem Stockwerk sollte ein anderes Instrument aus einer Komposition von Hanns Eisler erklingen, aus seiner unglaublichen Filmmusik zu Alain Resnais' Film *Nacht und Nebel*. Die habe ich verarbeitet, aber ich habe nur vier Stimmen aus der gesamten Komposition verwendet. Genauer gesagt fünf, denn auf dem Friedhof erklingt eine fünfte, aber im Kunsthaus habe ich vier Stimmen verwendet. Im Erdgeschoss die Bassklarinetten, im ersten Obergeschoss die Klarinette, im zweiten die Trompeten und Hörner und im dritten die Violine. Alle diese Instrumente erklingen gleichzeitig. Die Idee war, dass man alle Stimmen zusammen hört, weil der Nachhall im Gebäude so stark ist.“

„Ich beschloss, jeden der zwölf Töne einzeln aufzunehmen. Hanns Eisler hat ja in Zwölftontechnik komponiert. Ich habe die Partien in die zwölf Töne zerlegt, und aus jedem Lautsprecher kommt ein anderer Ton.“

„Es hat sehr lange gedauert, das Ganze aufzunehmen. Wenn man jeden Ton getrennt aufnimmt, muss man sehr methodisch vorgehen. Sobald ein Ton auf dem Notenblatt erscheint, nimmt man ihn auf. Zum Beispiel bei der Geige: Wenn Leila, die Violinistin, die Geigenstimme einspielt, ist der erste Ton in den Noten das A. Da spielt sie nur das A und macht eine Pause bis zum nächsten A.“

„Jeder Ton hat seinen eigenen Lautsprecher. [...] Weil jeder Ton getrennt erklingt, wandert er unaufhörlich im Raum hin und her, er ruft Bewegung hervor. Das sind im Grunde die Themen in dieser Arbeit: Bewegung, Trennung, Distanz. Sie sind schon rein physisch im Werk angelegt – jeder Ton wird herausgetrennt, versetzt und durch

den Raum bewegt. Und die fünfte Stimme draußen auf dem Friedhof betont die Aspekte Trennung und Distanz noch zusätzlich.“
Susan Philipsz, Interview Kunsthaus, 28.1.2016

Treppenhaus

Vernebelt I, II, III

2016, Fotoabzug auf Aludibond hinter Glas

50 x 33 cm

Edition of 3 +2 A.P.

„*Vernebelt* entstand in der Auseinandersetzung mit Alain Resnais' Dokumentarfilm. Dabei habe ich erfahren, dass es den sogenannten „Nacht-und-Nebel-Erlass“ gab, der verfügte, dass man Menschen im Schutz der Dunkelheit – bei „Nacht und Nebel“ eben – verschwinden lassen durfte, heimlich und spurlos. Die Sache wurde ‚vernebelt‘ [...] Ich habe also das Glas angehaucht [...] mit meinem Atem. Das erzeugt einen sehr intimen Eindruck. Man sieht meinen Atem auf der Scheibe, aber es ist kein Mensch da. Das evoziert die Themen der Ausstellung – Atem und Nebel, aber auch Trennung, Distanz und Vertreibung.“

„Ich wollte die Bilder, die Serie *Vernebelt* mit dem vom Atem beschlagenen Glas, im Treppenhaus zeigen. Es ist für mich ein herausragendes Merkmal der Architektur des Museums [...] und ein wichtiger Bereich, denn hier fließen die Instrumente am deutlichsten ineinander, und man wird sich des Atems am stärksten bewusst.“
Susan Philipsz, Interview Kunsthaus, 28.1.2016

1 OG

Nuit et brouillard I – VI

2016, Digitaldruck auf Leinwand

Manuskript, Hanns Eisler, *Nuit et brouillard*, 1955

192 x 144 cm

„Die Bilder zeigen die Originalnoten zu *Nuit et brouillard*, aber nur die Titelseiten und die Widmung an Jean Cayrol, der im Konzentrationslager interniert war und den Kommentar für den Dokumentarfilm schrieb. Es ist im Grunde ganz einfach – ich habe ein Bild von Nebel darüber gelegt. Es gibt zwei Bilder: Das Erste überdeckt drei dieser großen Drucke, aber das erkennt man nur, wenn man ein Stück zurücktritt. Man nimmt es als eine Art Nebel wahr. [...] Und ebenso bei den anderen drei Bildern. Es ist wie ein Triptychon ein Bild, das alle drei Bilder überdeckt.“
Susan Philipsz, Interview Kunsthaus, 28.1.2016

2 OG

War Damaged Musical Instruments

2015, C-Type-Fotoabzug

fotografiert im Musikinstrumenten-Museum Berlin

Fundort: Alte Münze Berlin, 1945

Edition of 3 +2 A.P.

„Blasinstrumente brauchen den menschlichen Atem, um zu klingen“, sagt Susan Philipsz. In ihrer Ausstellung *War Damaged Musical Instruments* 2015/16 in der Tate Gallery in London zeigt sie, dass der Atem des Spielers bisweilen der einzige Ton ist, der überhaupt noch entsteht. Durch das erneute spielen der Instrumente werden ihre

Klänge und ihre Geschichte wieder in die Gegenwart gebracht. Alle spielen *The Last Post* – ein militärisches Signal, das ertönte, um das Ende der Schlacht anzukündigen und um die Soldaten akustisch zu leiten.

„Die Bilder mit den im Krieg beschädigten Instrumenten, die im zweiten Obergeschoss zu sehen sind, zeigen Instrumente aus dem Zweiten Weltkrieg, die in Berlin gefunden wurden. [...] Mir gefallen diese Fundstücke aus Berlin besonders, weil sie nicht nur von der Armee stammen, sondern auch von Zivilisten. Es sind zivile Instrumente, die in einem zerstörten Bunker gefunden wurden. Es gibt ein Saxofon und Bruchstücke einer Klarinette. Es sind alles Blasinstrumente – Instrumente, die mit dem Atem gespielt werden. Sie sind schwer beschädigt, und sie stammen alle aus derselben Zeit. Die Bilder hängen auf dem Stockwerk, auf dem die Hörner und Trompeten erklingen. So rückt der Atem in den Mittelpunkt, und man denkt an diese besondere geschichtliche Periode zurück.“

Susan Philipsz, Interview Kunsthau, 28.1.2016

3 OG

Part File Score I – XII

2014, Digital- und Siebdruck auf Leinwand

185 x 145 cm

1/3 + 2 A.P.

„Ich habe die Drucke schon einmal ausgestellt, im Hamburger Bahnhof in Berlin. Sie sind von Hanns Eisler und seiner Flucht aus Deutschland in den 1930er-Jahren inspiriert. Er gehörte zu den Künstlern, die ins Exil gehen mussten. Besonders bewegt hat mich, dass er nicht nur aus Deutschland fliehen musste, sondern später in Amerika sechs Jahre lang vom FBI beobachtet wurde. Er musste vor dem Komitee für unamerikanische Umtriebe (*House Committee on Un-American Activities*) zum Verhör erscheinen und wurde schließlich ausgewiesen. Sie glaubten tatsächlich, er würde die Traumfabrik Hollywood mit kommunistischen Ideologien infiltrieren. Damals gingen viele Künstler, Musiker und Komponisten nach Los Angeles und arbeiteten für Hollywood, darunter Eisler und Schönberg. Lauter brillante Komponisten, es war eine wirklich faszinierende Zeit. Hanns Eisler arbeitete mit Bertolt Brecht zusammen, beide waren zur gleichen Zeit in Los Angeles. Er arbeitete auch mit Charlie Chaplin und mit Theodor Adorno. [...]

Die Siebdrucke im dritten Obergeschoss arbeiten mit den Filmmusiken, die er komponierte, nicht nur in Los Angeles, sondern auch schon in Berlin. Da schrieb er die Musik zu dem Film *Opus III*, ein für seine Zeit unglaublich progressives Werk. Es war einer der ersten Experimentalfilme von Walter Ruttmann, der später *Die Sinfonie der Großstadt* drehte. Eisler steuerte die Musik zu *Opus III* bei, einem Film, der sich ganz auf den Rhythmus und die Bewegungen der Stadt konzentriert. Die zweite Filmmusik ist *Fourteen Ways to Describe Rain* von Joris Ivens, einem Regisseur aus Rotterdam. Diese Arbeit diskutierte Eisler in dem Buch, das er zusammen mit Theodor Adorno schrieb, *Komposition für den Film*. Und die dritte ist die Musik, die er für Charlie Chaplins Film *Der Zirkus* komponierte. Leider konnte er sie nicht fertigstellen – sie war nur halb vollendet und wurde letztlich nie für den Film verwendet. [...] Was man auf den Siebdrucken abgebildet sieht, sind die Noten der Filmmusik, die über die FBI-Akten gelegt sind. In den sechs Jahren, in denen Eisler unter Beobachtung stand, wurden 646 Seiten dicke Akten über ihn zusammengetragen. Man folgte ihm praktisch auf Schritt und Tritt. Jetzt sind die ehemaligen Geheimdokumente freigegeben, aber massiv bearbeitet, also überall geschwärzt. Aber man erfährt trotzdem viel aus diesen Dokumenten, beispielsweise mit wem Eisler sich in dieser Zeit regelmäßig traf, mit Theodor Adorno, mit Bertolt Brecht, das geht alles aus diesen Unterlagen hervor. [...] Die Eingriffe in den Text, die Schwärzungen, korrelieren mit den Klanglücken, die man hört. Denn es erklingen ja

nur vier der Stimmen, die hier zusammenkommen, und da gibt es Momente der Stille, wo die anderen Instrumente spielen würden, wenn man die gesamte Komposition hätte. So denkt man über die Abwesenheit nach [...]
Susan Philipsz, Interview Kunsthaus, 28.1.2016

Philipsz is fascinated by the generation of émigré artists who fled Germany for America in the 30's and for her exhibition, Philipsz focuses on the composer Hanns Eisler. Eisler, whose father was Jewish, escaped the Nazis in Germany and moved to Los Angeles where he composed scores for films and was eventually blacklisted as a suspected communist. For the exhibition, Philipsz creates a sound installation based on his musical compositions for early motion pictures. The accompanying series of prints layers digital reproductions of the composer's archival scores under material from Eisler's FBI file. There is hardly a page in the FBI archive where the typewritten reports are not either overwritten or deleted in black marker. Each page illustrates the paranoia that was at the root of the investigation to determine if Eisler was an active communist agent operating at the heart of the Hollywood dream factory. In a strange way, the FBI pages parallel Eisler's original manuscript scores where he has handwritten his notes or crossed out the musical notation as he was developing the composition.

The 24-channel sound installation is based on a selection of Eisler's musical compositions for films from the 1920s and 1940s. At the beginning of his career, Eisler composed the music for one of Walter Ruttmann's pioneering early abstract animations, *Opus III* (1924). His score *Prelude in the Form of a Passacaglia* (1926) was his first composition for film. He wrote the score *Fourteen Ways to Describe Rain* (1941) for the film *Regen* (1929) by Joris Ivens. Later in California Charlie Chaplin commissioned Eisler to write the score for his silent film *The Circus* (1928), but the composition was interrupted by Eisler's deportation from the US and only six movements to scenes of the film exist. Eisler's music was never incorporated into the film, but it was later published in parts as *Septet No.2* (1947). Philipsz poetically deconstructs these compositions, isolating each distinct note on its own speaker to create a constellation of tones that fills the gallery with the single voice of the violin heard over 12 channels. At once melodic and dissonant, Philipsz's renditions of Eisler's compositions evoke the emotions of loss, exile, and return that shaped the composer's own life.
(http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/susan-philipsz-part-file-score_1)

Film *Nacht & Nebel*

Originaltitel: *Nuit et brouillard*, Regie: Alain Resnais, 1955, 32 Min.

Nuit et brouillard dauert 32 Minuten und kombiniert Dokumentaraufnahmen und Archivmaterial in Schwarzweiß mit farbigen Sequenzen, die die zerfallenen Vernichtungslager KZ Auschwitz-Birkenau von 1955 zeigen. Beide Darstellungsebenen sind filmtechnisch genau und kontrapunktisch aufeinander bezogen. (...)

Die Filmmusik von Hanns Eisler ist eindringlich und jeweils auf die Bildsequenzen in S/W und Farbe abgestimmt. Eislers Inspiration zur Musik war der *Monolog von Horatios* aus Hamlet, den er in Karl Kraus *Weltgericht* aus dem Jahr 1919 gelesen hatte.

Die farbigen Bildsequenzen sind mit einem Text des französischen Schriftstellers Jean Cayrol unterlegt. Dieser hatte sich 1940 der französischen Widerstandsbewegung angeschlossen, war 1943 inhaftiert und in das KZ Mauthausen deportiert worden. Sein poetischer Monolog erinnert an die Alltagswelt der Konzentrationslager, die dort erlebte Quälerei, Demütigung, an Terror und Vernichtung. Die deutsche Übersetzung stammt von

Paul Celan; sie weicht aus poetischen Gründen manchmal vom Original ab und blieb für Jahrzehnte die einzige gedruckte Version.

([https://de.wikipedia.org/wiki/Nacht_und_Nebel_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nacht_und_Nebel_(Film)))

Filmtitel

Der Filmtitel bezieht sich auf einen Führererlass Hitlers vom 7. Dezember 1941, der im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher als „Nacht-und-Nebel-Erlass“ bezeichnet wurde. Danach wurden Zivilisten, die von den deutschen Besatzungsbehörden einer Straftat gegen das Deutsche Reich beschuldigt wurden, entweder sofort zum Tod verurteilt und hingerichtet oder ohne jede Information anderer aus den besetzten Gebieten nach Deutschland verschleppt. Dieses spurlose, gewaltsame „Verschwinden-Lassen“ sollte mutmaßliche Saboteure, Partisanen oder Widerstandskämpfer abschrecken. Diese Praxis fand im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts auch in zahlreichen, meist rechtsgerichteten Militärdiktaturen Anwendung, vor allem in Lateinamerika.

Nach diesem Erlass inhaftierte Gefangene wurden in den Konzentrationslagern als „NN-Häftlinge“ bezeichnet und erhielten als Aufnäher auf der Häftlingskleidung die Markierung „NN“. Die Betroffenen wurden oft nachts heimlich festgenommen, entführt und abtransportiert; sie wurden in den Konzentrationslagern separiert und isoliert. Die deutschen Behörden gaben ihren Angehörigen und der Bevölkerung keine Auskünfte über ihren Verbleib. Jeder Kontakt wurde unterbunden; den Verschleppten waren Empfang und Versand von Briefen verwehrt.

(aus: [https://de.wikipedia.org/wiki/Nacht_und_Nebel_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nacht_und_Nebel_(Film)))

Reaktionen/Kritik

Wer Mitte der 1950er Jahre, zehn Jahre nach dem Untergang des Dritten Reiches, Bildmaterial über Konzentrationslager suchte, hatte es nicht leicht. Die wenigen von den Nazis gemachten verharmlosenden Aufnahmen lagen verstreut in Archiven von Washington bis Moskau, die schockierenden Wochenschauen der KZ-Befreier befanden sich unter militärischem Verschluss, und die Filme, kaum ein halbes Dutzend, die sich bald nach Kriegsende mit dem Thema befasst hatten, wurden nicht mehr gespielt. Der Massenmord war medial praktisch nicht vorhanden. In dieser Zeit erschien der Film *Nacht und Nebel*.

Nacht und Nebel ist ein Dokumentarfilm über das KZ-System, in Auftrag gegeben von zwei Organisationen früherer französischer Widerstandskämpfer und Deportierter, gedreht von Alain Resnais, mit einem Text von dem KZ-Überlebenden und Dichter Jean Cayrol und mit Musik versehen durch den Emigranten Hanns Eisler.

Der Film, 32 Minuten lang, wurde 1956 für die Festspiele in Cannes eingereicht. Das Festival akzeptierte ihn und schickte die Wettbewerbsliste an den Staatssekretär für Industrie und Handel; damals musste die Regierung dem Cannes-Programm zustimmen. Als der Staatssekretär die offizielle Liste bekannt gab, war Resnais' Film verschwunden. (...) Die deutsche Botschaft hatte Bedenken geäußert. Eine Vorführung in Cannes könne „die Stimmung vergiften“ und dem Ansehen der Bundesrepublik schaden, da der normale Zuschauer nicht in der Lage sei, „sich den Unterschied zwischen den kriminellen Anführern des Nazi-Regimes und dem heutigen Deutschland klar zu machen“. Auch die französische Bürokratie sah in Resnais' Film eher ein Hindernis. Man solle ihn ausschließen, falls zu vermuten sei, dass seine Vorführung „Handelsrepressalien seitens unseres besten Kunden nach sich ziehen“ könne. Der „beste Kunde“ war West-Deutschland. (...) Solche Erwägungen waren damals gang und gäbe. Artikel 5 der Festivalsatzung ermöglichte die Ablehnung von Filmen, „die ein nationales Gefühl verletzen“. Verletzte Gefühle gab es zuhauf. (...) *Nacht und Nebel* wurde in Cannes doch aufgeführt, wenn auch nicht im Wettbewerb. (...) Um den Schaden bei der fragilen deutsch-französischen Aussöhnung zu begrenzen, erklärte sich das Bonner Bundespresseamt bereit, die Übersetzungs- und Synchronisationskosten zu übernehmen. Damit verbunden waren Forderungen. Der Name des Komponisten solle aus dem Vorspann gelöscht werden, denn Eisler hatte auch die DDR-Hymne komponiert. Die Franzosen verweigerten das, gaben aber an einem anderen Punkt nach: Jener Teil der

Musik, in der Eisler das „Lied der Deutschen“ karikierte, wurde entfernt. Das war nur die erste von vielen Händen, die an *Nacht und Nebel* herumzerren sollten. Fast jedes Land versuchte den Film zu verändern, zu instrumentalisieren, zu verfälschen.

Cayrol ließ Lyriker Paul Celan die deutschen Texte schreiben, den Autor der *Todesfuge*. Celan steigerte Cayrols Abstraktions- und Dichtegrad und wurde zugleich konkreter. Aus „dem alten Konzentrationsmonster“ wird beim ihm „Rassenwahn“, aus Zyklon-Gas“ das „Giftgas Zyklon B“. Celans Kommentar verdeutlicht auch, dass die Geschichte nicht abgeschlossen und verarbeitet ist. Während Cayrol unter Bilder von Lageraufsehern den Text „ch bin nicht verantwortlich / Wer also ist verantwortlich?“ legt, verwendet Celan ein stärkeres Wort, das in die Gegenwart greift: „Ich bin nicht schuld / Wer also ist schuld?“.

Auch die DDR verfolgte Absichten. Resnais und Cayrol hatten eine Warnung ans Ende gesetzt: „Und wir, die wir aufrichtig auf diese Ruinen blicken und nicht hören, dass man endlos schreit.“ Die Schreie haben mit Kriegsende nicht aufgehört, es gibt anderswo Lager mit Gefolterten. In der DDR-Version las sich das anders: „In einem Teil der Welt haben die Toten zu schreien aufgehört, weil das Unkraut bis zur Wurzel ausgerissen worden ist.“ Das stand im Einklang mit der eigenen antifaschistischen Legitimation, die alle Schuld auf den westdeutschen Staat als Rechtsnachfolger des Dritten Reichs abwälzte. (...) (Aus: <http://www.welt.de/kultur/history/article12333057/Wie-der-KZ-Film-Nacht-und-Nebel-missbraucht-wurde.html>)

Anfang Mai 1957 beschloss die Landesbildstelle Baden-Württemberg, den vom Kultusministerium zur Vorführung an höheren Schulen empfohlenen Film abzulehnen. Die *Süddeutsche Zeitung* berichtete darüber am 3. Mai: „Das Gremium war der Auffassung, dass der Film aus pädagogischen Gründen den Jugendlichen, die den Krieg selbst nur in vager Erinnerung haben, nicht zugemutet werden könne.“

Die *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland* schrieb dazu am 17. Mai: „Gerade weil die eigenen Erinnerungen so 'vage' sind wie der Stuttgarter Gutachterausschuß betonte, muß konkretes Wissen vermittelt werden nicht um die Sünden der Väter zu enthüllen, sondern um die Kinder davor zu bewahren, den gleichen Weg des Unrechts und der Menschenverachtung zu gehen.“

Hanns Eisler wurde am 6. Juli 1898 in Leipzig geboren und ging in Wien zur Schule. Nach zwei Jahren als k.u.k.-Soldat im Ersten Weltkrieg wurde er 1919 Schüler bei Arnold Schönberg, dem er 1923 auch seine *Sonate für Klavier* op. 1 widmete. 1925 ging er nach Berlin, wo er ab 1928 für Arbeiterchöre und Agitproptruppen komponierte und mit Bertolt Brecht zusammenarbeitete (*Die Maßnahme*, *Die Mutter*). Ab 1933 lebte Eisler zunächst in Paris, Svendborg und London, ehe er im amerikanischen Exil ab 1938 seine bedeutendsten kammermusikalischen Werke schuf (u.a. *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*). In Hollywood komponierte Eisler neben der Musik zu acht Hollywoodfilmen auch sein *Hollywooder Liederbuch* auf Texte von Brecht, Hölderlin und anderen. 1948 kehrte Eisler nach Europa zurück, zunächst nach Wien und Prag, schließlich nach Ost-Berlin. Obwohl er auf einen Text von Johannes R. Becher die *Nationalhymne der DDR* in Noten setzte, geriet er mit der DDR-Kulturbürokratie in Konflikt, als er Ende 1952 seinen Operntext *Johann Faustus* veröffentlichte. Bis 1955 arbeitete Eisler überwiegend in Wien für das Neue Theater in der Scala und die Wien-Film am Rosenhügel. In der DDR komponierte er für das Berliner Ensemble und die DEFA. 1959 erlebte er in der Staatsoper Unter den Linden die Uraufführung seiner zum Großteil im Exil komponierten *Deutschen Symphonie*. Hanns Eisler starb am 6. September 1962 in Ost-Berlin. (aus: <http://www.hanns-eisler.com/index/index.php?Seite=HannsEisler&Sprache=de>)

Jean Cayrol, geboren 1911 in Bordeaux, arbeitete nach dem Studium der Jurisprudenz und Literaturwissenschaft als Bibliothekar. 1941 schloss er sich der Résistance an, kam in deutsche Gefangenschaft und war bis 1945 im KZ Mauthausen inhaftiert. Nach seiner Rückkehr nach Paris arbeitete er als Verleger der Editions du Seuil und war Mitglied der Académie Goncourt. Cayrol verstarb 2005 in Bordeaux. Für sein Werk wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. (<https://www.schoeffling.de/autoren/jean-cayrol>)

Paul Celan wurde am 23. November 1920 als Paul Antschel als einziger Sohn deutschsprachiger, jüdischer Eltern im damals rumänischen Czernowitz geboren. Nach dem Abitur 1938 begann er ein Medizinstudium in Tours/Frankreich, kehrte jedoch ein Jahr später nach Rumänien zurück, um dort Romanistik zu studieren. 1942 wurden Celans Eltern deportiert. Im Herbst desselben Jahres starb sein Vater in einem Lager an Typhus, seine Mutter wurde erschossen. Von 1942 bis 1944 musste Celan in verschiedenen rumänischen Arbeitslagern Zwangsarbeit leisten. Von 1945 bis 1947 arbeitete er als Lektor und Übersetzer in Bukarest, erste Gedichte wurden publiziert. Im Juli 1948 zog er nach Paris, wo er bis zu seinem Tod lebte. Im selben Jahr begegnete Celan Ingeborg Bachmann. Dass Ingeborg Bachmann und Paul Celan Ende der 1940er Jahre und Anfang der 1950er Jahre ein Liebesverhältnis verband, das im Oktober 1957 bis Mai 1958 wieder aufgenommen wurde, wird durch den posthum veröffentlichten Briefwechsel *Herzzeit* zwischen den beiden bestätigt. Im November 1951 lernte Celan in Paris die Künstlerin Gisèle de Lestrangé kennen, die er ein Jahr später heiratete. 1955 kam ihr gemeinsamer Sohn Eric zur Welt. Im Frühjahr 1970 nahm sich Celan in der Seine das Leben. (http://www.suhrkamp.de/autoren/paul_celan_744.html)