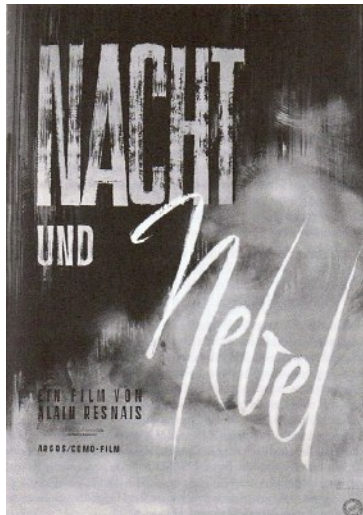


Durchblick 14+ – Nacht und Nebel – Nuit et Brouillard – Alain Resnais – F 1955 – 30 min.

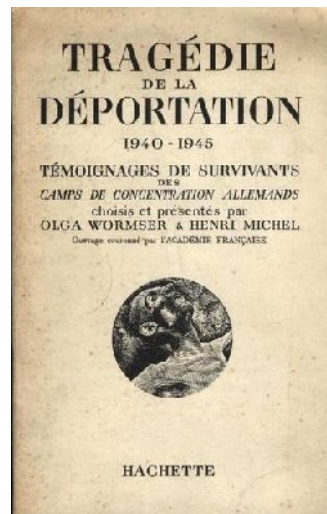
Filmanalyse: Die Entstehung des Films und seine Ästhetik

Alain Resnais gelang mit seinem Film „Nacht und Nebel“ ein frühes und einzigartiges Dokument über den Holocaust. Aufgrund seiner Bildsprache und des poetischen Kommentars des französischen Lyrikers Jean Cayrol (deutsche Übersetzung von Paul Celan) gilt „Nacht und Nebel“ bis heute als Zeugnis der Erinnerung mit universeller Kraft und Botschaft. Resnais reflektierte die Grenzen des Darstellbaren des nationalsozialistischen Terrors und des Ausmaßes menschlichen Leidens. Dabei bezog er die historische Realität des „Lagers“ auf die Gegenwart und stellte die Frage nach dem Weiterwirken der NS-Verbrechen und ihren Bezügen zu aktuellen Formen von Unterdrückung und Verfolgung. Für die unmittelbare Nachkriegszeit war dies nicht nur in Frankreich eine neue, Aufsehen erregende Offenlegung der noch nicht weit zurückliegenden NS-Gräueltaten. Erstmals wurden die Aufnahmen der Alliierten von der Befreiung der Konzentrationslager in einer Form filmisch verarbeitet, die im Gegensatz zur bloßen stummen Aneinanderreihung der Schreckensbilder stand, wie dies etwa der Reeducation-Film „Todesmühlen“ (Hanuš Burger) kurz nach Kriegsende zeigte.

Die Wirkung des Films - Bildung eines kollektiven Bewusstseins



Filmposter „Nacht und Nebel“



Cover der Dokumentation
„Tragédie de la déportation“

Zehn Jahre nach Kriegsende und Befreiung der nationalsozialistischen Konzentrationslager stand die historische Aufarbeitung erst am Anfang. Informationen über das KZ-System, über die Haftbedingungen und das Ausmaß der Vernichtung waren kaum bekannt. Ein Jahr zuvor hatte zudem der algerische Befreiungskampf begonnen. Resnais verurteilte, wie viele andere Linke und Intellektuelle, die Verweigerung des Selbstbestimmungsrechtes der Algerier durch die französische Regierung und kritisierte die Internierungspraxis des Militärs als Unrecht und unmenschlich. Grundlegend für die historischen Aussagen des Filmes war das im Jahr 1954 von Olga Wormser und Henry Michel herausgegebene Buch „Tragédie de la déportation“.

on“ und die Ausstellung „Widerstand und Deportation“. Ausstellung und Film waren vom „Comité d’Histoire de la Seconde Guerre Mondiale“, dem Henry Michel vorstand, anlässlich des 10. Jahrestages der Befreiung Frankreichs im August 1944 in Auftrag gegeben worden. Das Budget für die Realisierung des Films war äußerst knapp. Resnais beschränkte sich auf zwei Aufnahmeorte in Polen. In Majdanek drehte er vom 29. September bis 4. Oktober, in Auschwitz-Birkenau vom 7. bis 10. Oktober 1955. An beiden Orten entstanden farbige Aufnahmen vom ehemaligen Lagergelände wie auch die Schwarz-Weiß Aufnahmen aus der historischen Ausstellung, die in das historische Bildmaterial des Films integriert wurden. Für die historische Darstellung musste Resnais allerdings damit zurecht kommen, dass man ihm sowohl seitens des französischen als auch des englischen Militärs nur einen sehr beschränkten Zugang zu deren Filmmaterial gewährte. Man zeigte sich gegenüber dem als politisch links stehenden Filmemacher äußerst skeptisch.

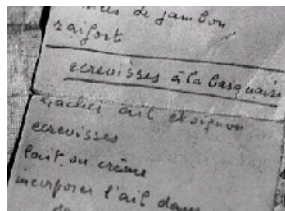
Mit „Nacht und Nebel“ formulierte Resnais erste Grundlagen für ein kollektiv-historisches Bewusstsein über den NS-Terror, deren Ikonografie bis heute die Filmsprache über den Holocaust prägt. Resnais lag an der historischen Wahrheit über den nationalsozialistischen „Lagerkosmos“ und daran, Erzählformen für das „Unaussprechbare“ der Dimension von Unmenschlichkeit und Terror zu entwickeln, dem er eine universelle Bedeutung zuschrieb. Ästhetisch gelang ihm dies mittels der speziellen Komposition von Bild, Off-Kommentar und Musik, die vom Kontrast und der Verschränkung zwischen „damals“ und „heute“ lebt. Von Beginn an ist es der Kommentar, der den Zuschauer zum Mit-Denken anregt und dazu, selbst Stellung gegenüber den Geschehnissen zu beziehen. Der Dichter Jean Cayrol wusste aus eigener Erfahrung worüber er den Kommentator sprechen ließ. Der ehemalige Widerstandskämpfer war selbst KZ-Überlebender. Verhaftet am 10. Juni 1942 als NN-Häftling („Nacht und Nebel Häftling“) kam er in die KZ-Lager Mauthausen und Gusen. Die Dynamik des Kommentars beruht auf dem Wechsel zwischen Bildbeschreibung und Formulierung von Thesen, zwischen der Darlegung von historischen Fakten und der Interpretation des Dargelegten. Die Erzählzeit springt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die Perspektive verändert sich vom „Man“ zu „Ich“ und letztlich zu „Wir“. Dabei wählt Cayrol für die Sicht der Opfer die dritte Person. Gerade dadurch, dass er sie nicht in ein „Ich“ oder „Wir“ mit einbezieht, obwohl er ihre Erfahrungen teilt, gibt er ihnen eine eigene Stimme. So überträgt er auch dem Zuschauer weder die Position des Klägers noch, da es auch kein anklagendes „Ihr“ zu hören gibt, die des Angeklagten.



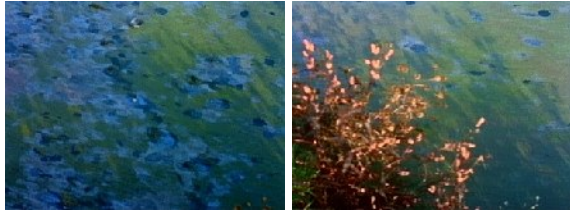
„Man braucht ein Volk ohne falsche Töne, ohne inneren Zwist.“



„Dieselbe Bahnstrecke heute, langsam schreitet man sie ab.“



„Man bringt es fertig zu schreiben, mit seinem Gedächtnis zu spielen...“



„Während **ich** zu **Euch** spreche, dringt das Wasser in die Totenkammer; es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe – wie unser schlechtes Gedächtnis.“



„Und **wir**, die **wir** nun zu sehen versuchen, was übrig blieb.“



„Wer von **uns** wacht hier und warnt **uns**, wenn die neuen Henker kommen?“

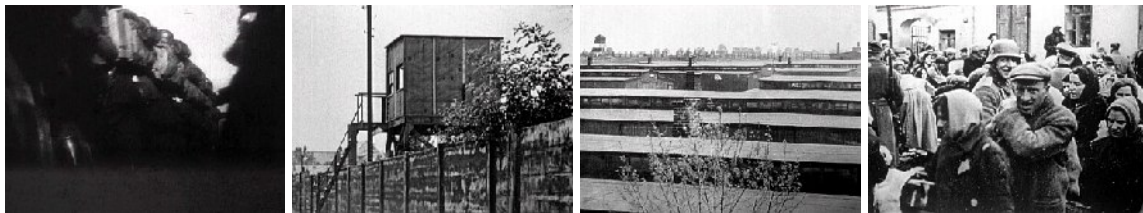
Mit der Ästhetik einer „erschreckenden Sanftheit“ – der Rhythmus von Bild, Ton und Musik

Es war Truffaut, der „Nacht und Nebel“ als ein Dokument von „erschreckender Sanftheit“ würdigte und mit diesen zwei Worten treffend Resnais' Ästhetik des „verschränkten Kontrastes“ beschrieb. Die Gegensätze in Bild und Ton, in Rhythmus und Emotion von „still und bewegt“, von „farbig und schwarz/weiß“, von „gegenwärtig und vergangen“, von „vor Schreck erstarrend und mitleidend empathisch“ bleiben für den Zuschauer verstörend nah beieinander. Die Verbrechen werden in Täterblick und Opfersicht fragmentiert und dabei in direkte Beziehung zueinander gesetzt. Der Zuschauerposition wird keine kathartische Auflösung dieser Spannung angeboten. Im Gegenteil: Durch die kritische Hinterfragung der Beobachtersicht als eine nur scheinbar „unbeteiligte“ wird der Zuschauer zum Zeugen des Leides der Opfer wie der Verleugnung von Schuld und Verantwortung und damit zum Handeln aufgefordert. An ihn wird die Frage von ethischer Haltung und ethischen Handelns all derjenigen gestellt, die „damals“ nur zugeschaut hatten. Damit greift Resnais der Erweiterung von Opfer- und Tätersicht um die Perspektive der „bystanders“ (Mittäter und Zuschauer) vor, die in der Geschichtswissenschaft von dem Holocaustforscher Raul Hilberg mit seinem Werk „Täter, Opfer, Zuschauer“ (erschienen 1992) etabliert wurde.

Die Haltung des Zuschauers wird durch die Gegensätzlichkeit von Bild und Ton erschüttert. Die schockierenden Großaufnahmen und die kontrapunktische Musik von Eisler unterminieren die erzählerische Einheit des Kommentars, der im Tonfall prägnant und zurückhaltend wirkt. Der Zuschauer soll Distanz zu der Aura der Bilder gewinnen und ihre Aussagekraft hinterfragen. Resnais stellt damit in Frage, dass der Zuschauer sich des historischen Gegenstandes, der unvorstellbaren Dimension der Verbrechen, bemächtigen oder sie gar kontrollieren kann. Die Ästhetik des Kontrastes und der Erschütterung in „Nacht und Nebel“ hat kubistische Züge und passt zu dem, was der französische Regisseur Eric Rohmer über seinen Filmkollegen gesagt hat. Resnais sei ein Kubist, da er die Wirklichkeit wieder zusammenfügt, nachdem er sie in ihre Einzelteile zerlegt hat.

Bereits mit dem ersten Satz der *ersten Sequenz* wird die gedankliche Spur für den Rhythmus der „erschreckenden Sanftheit“ gelegt, der den Erinnerungsprozess anregen soll. Mitten in der Landschaft des „heute“ sucht die Kamera eine Verbindung zu den Schrecken der Lager: „Auch ruhiges Land, auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern, auch eine Straße für Fuhrwerke, Bauern und Liebespaare, auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm kann zu einem Konzentrationslager hinführen.“ Die langen Einstellungen der verlassenenen, „toten“ Landschaften von Auschwitz und Majdanek stehen bereits im Kontrast zur friedlichen, „ursprünglichen“ Landschaft, mit der die Sequenz mit Bild und Kommentar beginnt („Auch ruhiges Land“).

Dem Prolog folgt in der *zweiten Sequenz* eine abrupte Rückblende. In drei inhaltlichen Abschnitten, der Etablierung der NS-Volksgemeinschaft, der Errichtung des Lagersystems und den beginnenden Deportationen, wird der Weg in den KZ-Lagerkosmos erzählt. Der Rhythmus von Bild und Musik wird im ersten Abschnitt beschleunigt. Statische und bewegte Schwarz-Weiß-Aufnahmen, dem NS-Foto- und Filmpropagandamaterial entnommen (u.a. „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl), wechseln sich ab und zeigen die Protagonisten der Volksgemeinschaft im hierarchischen Gerüst von Macht und Ideologie. Der Führer und das NS-Führungspersonal geben die Marschrichtung vor. Die Masse der gehorsamen Gefolgschaft von Soldaten, jubelnden Zivilisten und begeisterten Kindern repräsentieren Legitimation und Instrument der Herrschaft zugleich. Es ist die Musik, die eine naive Betrachtung der Propagandabilder verhindert. Die beunruhigende Tonart und das rhythmische Motiv des Zuges nehmen die Katastrophe vorweg und visualisieren die Sicht der Opfer. Auf der Bildebene erfolgt die Brechung mit den „Propagandabildern“ im anschließenden Szenarium über den Aufbau der Konzentrationslager, das mit der Abfolge von historischen Bildern, die statisch wirken, erzählt wird. Den Masseninszenierungen wird die Architektur der Lager gegenübergestellt. Hier ist die einzige Stelle, an der ein ironischer Tonfall im Kommentar anklingt: „Ein Konzentrationslager, das wird gebaut wie ein Stadion oder ein großes Hotel (...) kein vorgeschriebener Baustil, Alpenhüttenstil, Garagenstil, Pagodenstil, ohne Stil.“ Die Bilder-Reihung „Volksmassen“, „Wachturmmodelle“, „Baracken in Reih und Glied“ wird im dritten Abschnitt erweitert mit den „Massen der Deportierten“ um am „Bestimmungsort, bei Nacht und Nebel“ zu enden. In den folgenden Sequenzen des Lageralltags, der „toten Landschaften“ wird die Reihung wieder aufgegriffen bis zu ihrem dramatischen Höhepunkt in Gestalt der „Massen an Leichen“.



Die musikalische Verfremdung und Fragmentierung des Deutschlandliedes begleiten die Filmausschnitte der Deportationen in Westerbork. Die kontrapunktische Struktur von Bild- und Tönebene hat hier stark analytische Elemente: die Genese des NS-Staates wird mit der Architektur und der Organisation des Terrors in Verbindung gesetzt.

In der *dritten Sequenz* geht es um die Gegenüberstellung der zwei Welten: dem Lagerkosmos und der Welt jenseits des Stacheldrahtes. Die beiden ersten Szenen bauen die Spannung auf zwischen der verlassenen Landschaft („bei Tageslicht und Sonne“) der ehemaligen Lager und den Bildern des Terrors und des Leides (bei „Nacht und Nebel“). Die Verbindung weisen die Bahngleise, als die sichtbarsten Spuren der Vergangenheit, die auch ikonografisch die Teilung der Landschaft in zwei Welten repräsentieren, und die Frage, die der Kommentator stellt: „Langsam schreitet man sie ab – auf der Suche wonach?“ Hier wird mit Bild und Ton auf das Motiv der „zwei Welten“ zurückgegriffen, das mit dem ersten „Landschaftsbild“ des Films eingeführt wurde. Zuerst erscheint der blaue Himmel, dann, darunter das Getreidefeld, aus dem die Raben in die Luft aufsteigen: „Auch ruhiges Land, auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern (...) kann zu einem Konzentrationslager hinführen.“ Der Filmhistoriker Kligermann entdeckte in der Entscheidung für diesen Beginn einen bewussten Bezug Resnais' auf eines der letzten Gemälde Van Goghs vor dessen Selbstmord „Kornfeld mit Krähen“ (Juli 1890), das zwei Sonnen zeigt. Die eine steht hoch, die andere geht gerade unter. Interessant ist, dass auch Celan in der Übersetzung des Kommentars des Intros von Cayrol auf sein eigenes Gedicht, das er zu Van Goghs Bild geschrieben hat, zurückgreift: „Rabenüberschwärmte Weizenwohle. Welchen Himmels Blau? Des untern? Obern? Später Pfeil, der von der Seele schnellte. Stärkre Schwirren. Näh' res Glühn. Beide Welten.“ (Kligermann, S. 190f.).



So wird bereits im Prolog das Thema der gespaltenen Wirklichkeit des Lagerkosmos eingeführt, das die Realität der Überlebenden in die Welt der Lebenden und die Welt der Toten teilt, in die Zeit im Lager und die Zeit „der Nachwehen“ nach der Befreiung. Die Sequenz endet mit den Worten: „Worauf denn auch die eigentliche Welt, die der stillen Landschaften, die der Zeit vorher erscheinen kann – ganz nahe sogar. Für den KZ-Häftling besitzt sie keine Wirklichkeit.“ Celan verwendet „Welt“ und „Wirklichkeit“ für die französische Vorlage „monde“ und „univers“. Er bringt damit noch etwas stärker zum Ausdruck, dass es sich bei der Realität des Lagers um eine vollkommen abgeschlossene Realität, um einen eigenen „Kosmos“ handelt. Für die Häftlinge kann die Landschaft in Sichtweite auf der anderen Seite des Stacheldrahts nur eine „Illusion von Wirklichkeit“ versprechen.

Denn für das, was sie im Lager nun ansichtig werden, dafür gab es bisher keine Erfahrung und Beschreibung. Das ist die Botschaft des Gesichtes mit den vor Schreck aufgerissenen Augen. Die Grenzen des Darstellbaren von Gewalt und Trauma zeigen sich auch in den folgenden Sequenzen über Terror und Vernichtung (s. *vierte und fünfte Sequenz*). Die Dokumente und Fotos der Täter gelten wie auch die Aufnahmen der Befreier allenfalls als Beweise nicht aber als Demonstration der Verbrechen: Die Leichen derjenigen, die in den Stacheldraht „flüchteten“, das Strafritual des Auspeitschens auf dem Prügelbock, der für alle sichtbare, aufgestellte Galgen; die ausgestrichenen Namen auf der Häftlingsliste, die für die Lagerrealität besondere Bedeutung der Inschriften „Arbeit macht frei“, „Jedem das Seine“, „Reinlichkeit und Gesundheit“, „Eine Laus, dein Tod“.

Bei dem Geschehen, wofür es keine Bilder gibt, verweist die Kamera auf Gebäude, Relikte und Spuren. Der Kommentar stützt sich auf Erinnerungen von denjenigen, die überlebt haben. Zu den Aufnahmen aus den Inneren der Baracken heißt es „... kein Bild, keine Beschreibung, gibt ihnen ihre wahre Dimension wieder: die ununterbrochene Angst“ und zu dem das vierte Kapitel abschließende Bild der Lüftungslöcher am Gefängnisbau: „Die Zellen sind so berechnet, dass man weder stehen noch liegen kann; tagelang werden hier Männer und Frauen gewissenhaft gefoltert. Die Lüftungslöcher halten die Schreie nicht zurück.“ Dass die letzte Station des Massenmordes in den Gaskammern letztlich unvorstellbar bleibt, da es hierzu kein Bild und keine Erinnerung mehr geben kann, zeigt Resnais mit Aufnahmen des noch erhaltenen Gebäudes der Gaskammer. Er nähert sich von außen und endet im Innern mit Blick auf die Furchen der Decke, für die der Lagerüberlebende folgende Worte findet: „Nichts unterscheidet die Gaskammer von einem gewöhnlichen Block. Der Neuangekommene betritt einen Raum, den er für einen Duschaum hält. Man schließt die Türen. Man beobachtet. Das einzige Zeichen – aber das muss man ja wissen – ist die von Fingern gepflügte Decke. Beton lässt sich erweichen.“

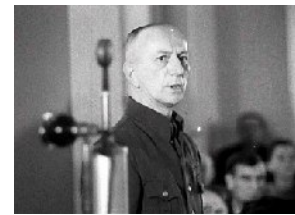


Wichtig in dieser Sequenz ist der Bezug zum übergeordneten Geschehen, zur Politik des Terrors der „produktiven Vernichtung“. Mit den damals neu entdeckten Fotos von Heinrich Himmlers Besuch in Auschwitz greift Resnais die Darstellung des historischen Kontextes wieder auf. Gezeigt werden die Täter, die „sachverständigen“ Architekten, SS-Bürokraten

und Industrielle, wie auch die zweite Welle der Deportationen und ihre Opfer. Die Züge erreichen aus ganz Europa und quer durch das Kriegsgeschehen die Orte der Vernichtung: „Die Produktivität wird den Sachverständigen überlassen, das Problem der Vernichtung verdient einiges Nachdenken. Man studiert Entwürfe, Modelle. Man bringt sie zur Ausführung, und die KZ-Häftlinge selbst müssen Hand anlegen. (...) Man muss sich beeilen. Die Deportationen erfassen ganz Europa. Die Transporte verirren sich, halten, fahren weiter, werden bombardiert, kommen an.“ Mit dem Bezug auf den historischen Kontext wird das „noch nie Dagewesene“ des Lagerterrors erklärt. Doch angesichts der schrecklichen Belege der nach ökonomistischer Verwertung ausgerichteten Vernichtung und ihrer menschenverachtenden Dimension verstummt auch der Kommentar zu den Bildern. Versucht Cayrol noch zu den gesammelten menschlichen Überresten des Ringens um Worte Ausdruck zu verleihen: „Aus den Körpern ... man bringt es nicht über die Lippen ... aus den Körpern stellt man Seife her.“ bricht er bei dem aus menschlicher Haut gefertigten Lampenschirm seine Rede ab: „Aus der Haut...“. Das letztlich „Unsaßbare“ zeigt sich dann auch ohne Kommentar in der *sechsten Sequenz* mit den Aufnahmen der Alliierten bei der Befreiung der Konzentrationslager: „Als die Alliierten die Tore öffnen ... alle Tore...“. Die Bilder von den „aufgetürmten“ Leichen, von den Baggern, die tausende von anonymen toten Körpern in die Massengräber schieben, prägen letztlich die Orte der Lager als „Ikonen der Vernichtung.“ Das Gras, das sich auf den dort übrig gebliebenen Relikten „ansiedelt“, wird in der *siebten Sequenz* zum Symbol für die Vergewärtigung der Vergangenheit: für das Trauma der Überlebenden, für das Schweigen und die Schuldabwehr von Tätern und Zuschauern, wie auch für das „Nichtverstehen“ der Nachkommen:



„Sehen die Überlebenden zu, ohne zu begreifen. Sind sie befreit? (...) ‚Ich bin nicht schuld.‘ Wer also ist schuld?“



„ (...) uns, die wir dieses Bild anscheinend sehen und tun, als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, dass all das nur einer Zeit und nur einem Land angehört, uns, die wir vorbei sehen an den Dingen neben uns und nicht hören, das der Schrei nicht verstummt.“

