

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

Kommentar des Regisseurs Volker Schlöndorff zum Film

Schlöndorff war als Schüler zu einem dreimonatigen Sprachaufenthalt in einem Jesuiteninternat in Vannes/Bretagne,

„Nicht in den Filmclub, sondern in ein Kino in der Stadt ging eines Tages das ganze Internat, um den Film eines ehemaligen Schülers, des aus Vannes gebürtigen Alain Resnais zu sehen, nämlich den KZ-Film „Nacht und Nebel“. Natürlich hatte ich von den Lagern gehört, an eine konkrete Beschreibung, an Bilder oder Zahlen über den Holocaust kann ich mich aus dem Geschichtsunterricht in Wiesbaden nicht erinnern. Dieses Thema war im Adenauer-Deutschland tabu, an den Schulen, wie in der Gesellschaft.

Deshalb war ich dem Schrecken der Bilder, die ich nun sah, weder geistig noch sonst wie gewachsen. Die damalige Wirkung von „Nacht und Nebel“ ist heute unvorstellbar. Inzwischen werden diese Bilder ja tatsächlich inflationär, würdelos und wahllos zu Illustrationszwecken benutzt, sogar in Spielfilmen. Als Bildschnipsel werden die schrecklichsten highlights dieser Aufnahmen heute meist nur noch als Signale wahrgenommen, als eine Art Zeichen für Holocaust. Als aber damals das Licht im Saal anging, und ich der einzige Deutsche unter ein paar Hundert kleinen Franzosen war, die sich alle zu mir umdrehten, fiel es mir nicht leicht, aufzustehen. Ich sehe noch meine Schulfreunde, wie sie mir stumm oder mit Worten die immer selbe Frage stellten, die wir uns heute ein halbes Jahrhundert später – **und besonders heute am 9. November** – immer noch stellen: Wie war das möglich?“

Literatur:

Braese, Stephan, Das deutsche Objektiv. Der Holocaust im Film und der deutsche Literaturbetrieb 1945 – 1956, in: Kramer, Sven (Hrsg.), Die Shoah im Bild, München 2003, S. 77 – 85.

<http://www.volkerschloendorff.com/blog/berliner-lektion/>

„Nacht und Nebel“ ist einer von 35 Filmen des Filmkanons der Bundeszentrale für politische Bildung. Volker Schlöndorff kommentiert in diesem Zusammenhang den Film.

Der Anblick von Leichen oder auch nur des Bildes von einem Toten war mir als Kind unerträglich. Die Gelegenheit solcher Anblicke war bei Kriegsende nicht selten. Doch ich konnte mich nie daran gewöhnen oder auch nur dazu überwinden. Ich hatte Angst, der Tote könnte mich vielleicht anblicken oder die Hand nach mir ausstrecken, um mich mitzunehmen. Sogar in den Kirchen hatte ich Angst vor Bildern des toten Christus, egal wie kunstvoll die Maler ihre Pietá darstellten. Und dann kam ein Film, bei dem man nicht wegschauen konnte: „Nacht und Nebel“.

Leichenberge und wandelnde Skelette – die meisten dieser Filmaufnahmen sind entstanden, als die russischen, britischen und amerikanischen Soldaten die KZ-Lager befreiten. Die Kameraleute der Alliierten dokumentierten das Unfassbare, gleichzeitig befürchteten sie, keiner würde ihnen das glauben. Billy Wilder sagte mir: „Die Leute werden später behaupten, das hätten wir in Hollywood mit Special Effects nachgestellt.“ Deshalb zwang man die deutsche

Bevölkerung, selbst die Lager zu besichtigen. Man filmte sie auch, wie sie aufbrachen „wie zu einem Spaziergang“, denn die Lager waren nie weit von der nächsten Stadt entfernt; Buchenwald bei Weimar, Dachau, Sachsenhausen und Ravensbrück tragen die Namen benachbarter Städte.

Nichts konnte die Menschen vorbereiten auf den Anblick, der sie erwartete.

Die Frauen, die Kinder und die Alten – viele Männer waren ja in Kriegsgefangenschaft oder gefallen – konnten nicht ertragen, was sie sehen und riechen mussten. Viele brachen traumatisiert zusammen. Diese Maßnahme zur Konfrontation der deutschen Bevölkerung mit dem Holocaust wurde nicht wiederholt. Bulldozer hoben Gräber aus und schoben die Leichen hinein. Für Identifizierungen und würdige Einzelbestattungen war keine Zeit. Auch das wurde gefilmt, fassungslos sozusagen, denn die Soldaten der Alliierten fühlten sich ebenso überfordert und wussten nicht, wie anders mit den Toten umgehen. Sie versuchten, meist vergeblich, die Überlebenden zu retten.

Filmregisseure wie Alfred Hitchcock und Billy Wilder, die für die US-Armee arbeiteten, wurden beauftragt, die Filmaufnahmen von den Vernichtungslagern zusammenzustellen, zu schneiden und so zu bearbeiten, dass man sie der internationalen Völkergemeinschaft als Dokument und den Deutschen als Versuch einer „Re-education“ vorführen konnte. Einer der bekanntesten Film war „Die Todesmühlen“ (1945, R. Hanus Burger, unter Aufsicht von Billy Wilder erstellt). Um seine Wirkung zu testen, wurde bei Würzburg eine Preview veranstaltet. Zettel und Bleistifte wurden verteilt, damit die Zuschauer ihre Eindrücke notieren konnten. „Als das Licht wieder anging, waren die Zuschauer verschwunden, alle Bleistifte und das Papier gestohlen“, erzählte mir Billy Wilder kopfschüttelnd. Doch er gab nicht auf und schlug seinem General vor, in Zukunft nur demjenigen eine Lebensmittelkarte zuzuteilen, der mit einem Stempel nachweisen konnte, dass er den Film bis zu Ende gesehen hatte. Auch diese Maßnahme ließ man bald fallen. Es heißt, Bilder sprechen für sich selbst, doch in diesem Fall traf das nicht zu. Zu unvorstellbar waren sie, um etwas „auszusagen“, was man verstehen konnte. Man erinnert sich nur an das Tuch, das der britische Bulldozerfahrer sich vors Gesicht gebunden hat. Die buchstäblich unerträglichen Bilder der Lager verschwanden in den Archiven.

Erst mehr als ein Jahrzehnt später begann der französische Regisseur Alain Resnais die Filmaufnahmen erneut zu sichten. Er hatte bis dahin einige Dokumentarfilme über den französischen Kolonialismus und über das kollektive Gedächtnis seines Volkes gemacht. „Der Tod ist das Land, in das man kommt, wenn man das Gedächtnis verloren hat“, hieß es in einem dieser Filme bezeichnenderweise. Resnais wusste schon, wie schwer der Umgang mit der Vergangenheit und mit solchen Bildern war. Denn wenn man die Zuschauer nur einem Schock aussetze, könnten sie das Unfassbare nicht begreifen. „Ich will die Zuschauer ja nicht erschlagen, ich will sie verstören, sie wachrütteln, neugierig machen, sie etwas entdecken lassen. Und das hatten die Dokumentarfilme über die Lager gleich nach dem Krieg nicht erreicht“, sagt Resnais.

Man muss aber erst mit der Erinnerung „fertig“ sein, das heißt die Arbeit des Erinnerns hinter sich haben, ehe man „vergessen“ kann, um weiterzuleben. Sonst hätte die Vernichtung der Juden sich tatsächlich im Sinne der Nazis erfüllt, nämlich wenn sie dem Vergessen anheim fielen. Resnais wollte aber eine aktive Erinnerung, er wollte nicht passiv den Dokumenten ausgesetzt sein, und so fuhr er mit seinem Kameramann Sacha Vierny, mit dem er später so berühmte Spielfilme über das kollektive Gedächtnis wie „Hiroshima mon Amour“ (1959) und „Letztes Jahr in Marienbad“ („L'année dernière à Marienbad“, 1961) machen sollte, nach Auschwitz, um eigene Bilder in Farbe herzustellen, als Kontrast zu den Wochenschaudokumenten von 1945. Sie filmten das Gras, das nun zwischen den Gleisen wuchs, den verrosteten Stacheldraht der Elektrozäune, die Risse in den Betonmauern der Gaskammern und vor allem die zu regelrechten Bergen aufgehäuften Schuhe und Brillen der Ermordeten – darunter auch die Berge der Haare, die man ihnen abgeschnitten hatte, um Filzdecken daraus zu

fertigen. Diese Bilder machten es möglich, was keiner Einbildungskraft vorher gelungen war: sich den Tod von Millionen Menschen vorzustellen. Die Bilder der Leichenberge hatten die Zuschauer sprach- und fassungslos gemacht, die Bilder der Berge von Brillengestellten dagegen berührten sie.

Mit den langsamen Kamerafahrten am Lagerzaun entlang hatte der Regisseur zunächst einmal einen Zugang zum Holocaust geschaffen. Die eigentlichen Dokumente des Grauens wirkten in diesem Rahmen umso stärker. Vor allem genügten kurze Blicke darauf, denn es ist nur natürlich, dass man sich abwenden will von solchen Bildern. Niemand will einem Toten in die Augen schauen noch einen Sterbenden in Großaufnahme sehen. Es ist Anstand, was uns wegschauen lässt.

Ebenso behutsam behandelt der Kommentar des Schriftstellers und ehemaligen Lagerinsassen Jean Cayrol den Zuschauer, der emotional nicht in der Lage wäre, nun auch noch viele Informationen, Zahlen oder gar Anklagen zu verkraften. Der Text spricht zu uns in einer reflektierenden Form, mit vernünftigen Überlegungen, mit Fragen zur Natur des Menschen überhaupt. Er erklärt nichts und bezieht sich nur selten auf das Gezeigte, meist führt er ein Eigenleben, und man könnte auch einfach mit geschlossenen Augen zuhören. Die Ohren kann man ja im Kino nicht zumachen. Es ist eine Totenklage, ein Totenklagelied. Es hilft uns, einen gewissen Abstand zu dem Gesehenen herzustellen, macht Nachdenken erst möglich.

Ebenso wirkt die Filmmusik. Der große Komponist Hanns Eisler, der viel mit Bertolt Brecht gearbeitet hat, hätte das Grauen melodramatisch verstärken können, aber er weiß, dass dies kein Horrorfilm ist, genauer gesagt: dass die Mittel des Horrorfilms hier nicht erlaubt sind. Im Gegenteil: Seine Komposition wird umso „leichter“, je grausamer das Gezeigte ist, wie um uns etwas Hoffnung zu lassen. So schafft die Musik und manchmal die Stille Zeit, die wir emotional brauchen, um das Gesehene in uns nachwirken zu lassen und die Dokumente irgendwie einzuordnen, wenn sie schon nicht zu „verkraften“ sind.

Durch den Abstand zu den Bildern, den der Regisseur mit den Farbaufnahmen der Lagerruinen, mit dem literarischen Kommentar und dem spröden Einsatz der Musik herstellt, erlaubt er uns erst einen Zugang zu dem Geschehen, unterstreicht das Einmalige und Ungeheuerliche dabei umso mehr, als er keine filmischen Effekte benutzt. Und vor allem gibt er den Toten ihre Würde zurück. Sie sind in den Lagern wie Menschenmaterial, eigentlich nur wie Material betrachtet worden, nun sollen sie im Tod nicht auch noch zu „Bildmaterial“ verkommen. Es ist eben nicht selbstverständlich, Tote überhaupt zu filmen, zu fotografieren und diese Bilder auszustellen – das weiß jeder, wenn es um Vater, Mutter, Bruder, Schwester oder einen anderen verstorbenen geliebten Menschen geht. Und ebensolche Menschen sind auf den Dokumenten abgebildet.

Die Wirkung von „Nacht und Nebel“ ist deshalb heute noch stärker als die all der Dokumentationen und sogar Spielfilme, die dieselben Bilder wahllos und inflationär benutzen. Als Bildschnipsel werden die schrecklichsten „Höhepunkte“ dieser Aufnahmen heute meist nur noch als Signale wahrgenommen, als eine Art Zeichensprache für den Holocaust.

Deshalb hat ein anderer Regisseur, Claude Lanzmann, in seinem Film „Shoah“ (1985) ganz darauf verzichtet. Er beschreibt das Umfeld, die Landschaften sowie Menschen, die nur am Rande mit den Massenmorden zu tun hatten, etwa einen Lokomotivführer, der wieder und wieder die Strecke zum Lagertor abfährt.

Eine andere Methode wählt der kambodschanische Regisseur Rithy Path in seinem Dokumentarfilm „S21 – Die Todesmaschine der roten Khmer“ („S-21, La Machine de Mort Khmère Rouge“; 2003): Er lässt im Gebäude eines ehemaligen Gefängnisses Wärter und Überlebende des Massenmordes an zwei Millionen Kambodschanern zusammenkommen. Aus Protokollen lesen sie ungeschickt und abgehackt vor, was mit den Menschen während des Terrorregimes der Roten Khmer dort geschah. Die Wärter spielen vor und stellen wie Roboter

nach, was sie damals taten. Dieses Mittel ist im Fall der KZs schon deshalb nicht möglich gewesen, weil die Täter und Mittäter fast alle entkommen waren.

Die verschiedenen Versuche der Darstellung des Ungeheuerlichen zeigen, dass wir immer noch nicht verstehen können, wie so etwas möglich war und ist, und dass wir immer wieder den Umgang mit den Bildern neu erfinden müssen, um uns nicht einfach an sie zu gewöhnen.

Quelle: Schlöndorff, Volker: Nacht und Nebel, in: Der Filmkanon, Hrsg. von Alfred Holighaus, Bertz und Fischer 2005, S. 107-112