

„Nacht und Nebel ist ein Versuch sich dem Schrecken der Konzentrationslager Nazi-Deutschland filmisch anzunähern. Resnais tut dies, indem er drei Ebenen miteinander ver-schränkt: Die Bilder, die Musik und einen unterlegten Kommentar. Die Wirkung, die er so erzielt, ist bedeutend eindruckvoller, als die zeitlich vorhergehenden Versuche, sich rein dokumentarisch dem Thema zuzuwenden. Der tiefempfundene Humanismus des Regisseurs überwindet Grenzen und wendet sich gegen ein Vergessen, des Unbeschreiblichen.“

Nacht und Nebel - Nuit et Brouillard 1955

Regie: Alain Resnais

Kommentar: Jean Cayrol (deutsche Nachdichtung: Paul Celan)

Kamera: Ghislain Cloquet

Musik: Hanns Eisler

Schnitt: Alain Resnais

Uraufführung am 08.05.1956 in Cannes

Deutsche Erstaufführung am 01.07.1956, Capitol, Filmfestspiele Berlin

Filmlänge: 30 min

Entstehungsgeschichte

Entstanden ist NUIT ET BROUILLARD als Auftragsarbeit für das `Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale`, um eine Dokumentation über die Konzentrationslager in Nazi-Deutschland zu drehen.

Resnais verwendet dazu unterschiedliche historische- und aktuelle Aufnahmen. Da viele der historischen Aufnahmen aus Wochenschauen stammen und aus faschistischer Sicht gedreht wurden, versuchte Resnais sie durch Montage, Kommentar und Musik ihrem Kontext zu entreißen, um sie zu problematisieren, sich ihnen so von anderer Seite zu nähern. Die meisten Aufnahmen, die das „Innenleben“ der KZ's zeigen, sind von Kameraleuten der Alliierten gedreht worden, nachdem sie diese befreit haben.

Er konnte den existenzialistischen Schriftsteller und Überlebenden des Konzentrationslagers Mauthausen, Jean Cayrol dafür gewinnen, einen Kommentar zu den kompilierten Bildern zu verfassen und Hans Eisner für die Filmmusik.

1956, der Film war fertig und sollte in Cannes präsentiert werden. Dort kam es zum Skandal. Im Namen der Bundesregierung wird Beschwerde gegen einen Film eingelegt, der angeblich gegen das Statut des Festivals verstoße, demnach nur Filme gezeigt werden dürfen, die nationale Gefühle eines anderen Volkes nicht verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Völker nicht beeinträchtigen. Dieser Film jedoch schüre Hass gegen das deutsche Volk in seiner Gesamtheit. Trotz zahlreicher Proteste fügte sich die französische Regierung dem deutschen Ansinnen und nimmt den 31minütigen essayistischen Dokumentarfilm „Nuit et Brouillard“ von Alain Resnais, aus dem Programm.

James Monaco macht darüber hinaus auf ein weiteres Detail aufmerksam. Die französische Regierung gab nicht von ungefähr dem Drängen der Bundesregierung nach. In der ursprünglichen Fassung des Filmes fand sich eine etwa 5 sekündige Einstellung, die das Durchgangslagerlager in Pithiviers zeigte. Pithiviers ist eine französische Gemeinde etwa 80 km südlich von Paris. Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges wurde hier ein Lager errichtet, das für deutsche Kriegsgefangene bestimmt war. Nach der französischen Niederlage 1940 wurde es unter dem Vichy Regime zum Durchgangslager. Von hier aus wurden etwa 18.000 Juden nach

Auschwitz deportiert. Ab Oktober 1943 dann diente es als Konzentrationslager für politische Häftlinge. Die inkriminierte Einstellung zeigte nun einen Wachmann in französischer Uniform, in einem der dortigen Kontrolltürme. Nach Monacos Überzeugung war die optische Offenlegung der französischen Kollaboration mit den Nazis für die französische Regierung nicht zu tolerieren. Nach zweimonatiger Auseinandersetzung stimmten die Produzenten des Films einer „Lösung“ zu, die Uniform des französischen Gendarmen unkenntlich zu machen (Monaco, S.22).

Der Film wird dann aber in einer Sondervorführung außerhalb des Wettbewerbes in Cannes gezeigt. Schließlich läuft er im Juli 1956 während der Berlinale in Berlin unter Anwesenheit des Bürgermeisters Willy Brandt. Die Bundesbildstelle erklärt ihn für „besonders wertvoll“, gibt ihn aber zunächst nicht für die Jugend frei. In den 70er Jahren dann wird er zu einem vielgezeigten Gegenstand im schulischen Unterricht.

Die drei Ebenen

Die Filmbilder:

Der Film besteht aus zwei sich vermischenden bildlichen Ebenen. In Farbe dreht Resnais Aufnahmen des gegenwärtigen Lagers (1955). Dazwischen montiert er schwarz-weiße Filmbilder aus Photo-Archiven und Wochenschauen, die den (Lager-) Alltag zwischen 1940 und 1945 zeigen. „Die Farbkamera ist fast immer bewegt ..., als sei sie auf der Suche. ... Aus den grünen Wiesen, den roten Ziegelmauern, dem blauen Himmel, aus dem Meer gelber Blumen gehen die Schwarzweißbilder hervor wie aus dem Untergrund aller Farben, als habe die Kamera von heute sie aufgespürt unter dem Grasboden.... Die schwarzweißen Dokumentarbilder sind Fundstücke und Urgestein ineins, und der Eindruck, daß uns etwas gezeigt wird, was erst in diesem Augenblick des Suchens und Zeigens heraufkommt, wird verstärkt durch den anderen Bewegungsrhythmus der Fotografien (und wenigen Dokumentarfilmaufnahmen); sie atmen anders, und ihr Atem läßt den unseren stocken“ (Jansen, S.78).

Die verschiedenen Zeitebenen fließen ineinander über. Sie machen den Betrachter ebenfalls zum Forschenden, der sich auf die Suche nach der Vergangenheit begibt, denn die Weg von der Farbe in das Schwarzweiße ist der Weg des Gedächtnisses: „In der Erinnerung denkt man ein wenig in Grau oder jedenfalls in einer weniger klaren Farbe“ (Resnais zitiert bei Jansen, S.78).

Die beinahe idyllischen Farbaufnahme werden, mit in ihrer Brutalität kaum zu überbietenden Schwarzweißaufnahmen, kontrastiert. Etwas Unüberbrückbares wird so deutlich, etwas was unser Verstand nicht überspringen kann, zu unfaßlich ist es, daß beide Aufnahme-Arten denselben Ort zeigen.

So besteht Resnais auf einer Spurensuche in seinem Film. Gleichzeitig macht er deutlich, daß das was wir finden werden unfaßlich bleiben wird, unfaßlich ist. Er gibt dem Betrachtenden somit zumindestens in Ansätzen auch die Möglichkeit eine Distanz zu den Filmbildern aufzubauen, eine Distanz, die nötig ist, um nicht in Emotionen zu ertrinken und den rationalen Verstand als zweite Instanz zu aktivieren und das Geschehen zu durchdringen.

Der Kommentar:

Die Übertragung ins Deutsche wurde von Paul Celan durchgeführt, dessen Eltern im Konzentrationslager ermordet wurden. Die Übersetzung hält sich wortgetreu an die Vorlage Jean Cayrols. Dieser hatte nur knapp das KZ Mauthausen überlebt. „Sein Text dringt mit der resnaisschen Kamera in das Gelände und ins Gedächtnis vor, öffnet den Blick auf den Alltag

des fabrikmäßigen Todes und auf die antithetische Arbeit von Vergessen und Erinnern ebenso wie auf die immerwährende Gegenwart des Vergangenen“ (Jansen, S. 80)

So schlägt auch der Kommentar eine Brücke in die Gegenwart. „Dem Farbwechsel auf der bildlichen Ebene entspricht der Tempuswechsel auf der sprachlichen Ebene. Um historische Ereignisse zu erklären, gebraucht der Sprecher zwar das Imperfekt, die Schilderung von Deportation, Lageralltag und Mord geschieht jedoch im Präsens. Es ist das bevorzugte Tempus, denn es verweist auf die Gegenwart des Vergangenen“ (Thiele, S.175).

Der Kommentar zeichnet darüber hinaus durch eine hohe Dichte von Adjektiven und eine stark bildliche Sprache aus, was ihm eine große poetische Kraft verleiht. Die notwendige Distanz schafft dann die Art wie der Text in den Film eingebracht wird.

„Die Narration des Textes ist ähnlich distanziert wie die der Bilder, zuweilen klingt sie fast ironisch, mit Understatement - aber sie ist ohne Nachsicht im Fragen und Nachfragen, unerbittlich im Widerstand gegen das Verdrängen geschichtlicher Erfahrung und politischer Realität“ (Jansen, S.80). Heute ist man geneigt zu fragen ob das Pathos, mit welchem der Text vorgetragen wird, nicht ein zu hohes Maß an Distanz herstellt, denn er erreicht eine Ausgestaltung, die heute kaum noch glaubwürdig klingt.

Die Musik:

Durch die Entfernung der Originaltonspur und des Einfügens der Musik von Hanns Eisler, der als Sozialist und Jude nach Hitlers Machtantritt ins Exil floh, wird noch eine dritte Ebene hinzugefügt, die wiederum den Kommentar und die Bilder verfremdet und durch Dissonanzen (innerhalb der Musik, aber auch Dissonanzen zwischen Musik, Bild und/oder Kommentar) zur Aufmerksamkeit zwingt und ebenfalls eine weitere Distanzierung möglich macht. Eine Musik, „die mit breiten bewegten und melodischen Phrasen die Übergänge zwischen den farbigen Partien (heute) und denen in Schwarzweiß (gestern) herstellt und die zeitliche Distanz abermals auflöst, oder mit Pizzicati die nazistischen Aufmärsche unterlegt, mit einem musikalischen Gestus, der später die Ergebnisse des Faschismus intoniert: die Lager, die Massenvernichtung, die Toten“ (Jansen, S.82).

Die Filmhandlung

Schon der Titel fordert zur Genauigkeit auf. Er weckt zunächst die Assoziation, daß die Deportation und Vernichtung von Millionen von Menschen ‚bei Nacht und Nebel‘, in aller Heimlichkeit vollzogen wurde. Diese erste Assoziation widerlegt der Film jedoch in seinem Verlauf. Er zeigt im Gegenteil, wie die Verbrechen vor aller Augen, unter Einbeziehung vieler militärischer und zivilen Behörden geplant und durchgeführt wurden. Dieser Widerspruch zu der im Titel geweckten Erwartung, soll das Publikum bewegen zu hinterfragen und vorgefaßte Meinungen zu revidieren.

Des weiteren rekuriert die Parole ‚Nacht und Nebel‘ auf einen Ausspruch Hitlers, nach dem jeder, der sich ihm in den Weg stelle, ohne Spur in Nacht und Nebel untergehen werde. Das entsprechende Abzeichen – NN - mußten jene Häftlinge auf ihrer Kleidung neben dem Winkel oder dem Stern tragen, die als besondere Systemgegner eingestuft wurden. Sie waren damit zusätzlichen Schikanen ausgesetzt und sollten das Lager nicht länger als 3 Monate überleben. NN ist aber auch die Abkürzung für „nomen nescio“, was soviel wie ‚Name unbekannt‘ bedeutet. So hebt schon der Titel hervor, daß Gedenken zum einen die Täter und deren Programm, zum anderen die Opfer, die Millionen zu Namenlosen gemachten, beinhalten muß. Gedenken fordert eine Auseinandersetzung, die weder bei der ohnmächtigen Trauer um die

Opfer stehen bleiben kann, noch bei einer wütenden, personalisierten Anklage, die die Verhältnisse unberührt läßt, die ein solches Verbrechen möglich machten.

Der Film beginnt in einem langsamen Rhythmus. Lange Einstellungen, suchende Kamerabewegungen ermöglichen eine behutsame Annäherung und Auseinandersetzung mit dem Thema. Nicht Schock und Schrecken stehen im Vordergrund, sondern die Suche nach Verständnis des Schreckens.

(0:52 - 1:04) Die erste (farbige) Einstellung zeigt ein weites, leeres, Feld, wobei der Großteil des Bildes von wolkenverhangenem Himmel eingenommen wird. Dazu erklingt leise ein Baßton, der eine düstere Atmosphäre verbreitet. Nach einigen Sekunden schwenkt die Kamera langsam nach unten und gibt den Blick auf einen Stacheldrahtzaun frei. Es wird eine Spannung aufgebaut, die das Publikum fordert.

(1:05 - 1:46) Nach einem Schnitt ist wieder ein Feld zu sehen, Heuhaufen und fliegende Raben. Nun setzt der bedächtig gesprochene Kommentar ein: ‚auch ruhiges Land, auch ein Feld mit ein paar Raben darüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern‘ (längere Pause), ‚auch eine Straße für Bauern und Liebespaare, auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm kann zu einem Konzentrationslager hinführen.‘

Der Kommentar benennt nur Dinge, die der Mensch geschaffen oder beeinflußt hat. Er sagt nicht: ‚jeder Baum, jede Blume, jede Wiese ...‘. Sondern ‚Feld‘, das von Bauern bestellt werden muß, ‚Getreidehaufen‘, die von Menschen gestapelt werden und ‚Erntefeuer‘, die von Menschen entzündet werden müssen. So ist auch dieser Zaun von Menschen errichtet worden und kein Naturprodukt. Und er ist auch von Menschen wieder niedergerissen worden. Der Kommentar konzentriert auf Dinge, für die Verantwortung übernommen werden kann und kontrastiert dies mit scheinbaren Möglichkeiten (Liebe, Idylle, Feier) mit dem „Vergangenen“ nicht in Berührung zu kommen.

(1:47 - 2:06) Die Kamera zeigt eine Straße, einen Wachturm und einen (anderen) Lagerzaun. Überreste der Schornsteine der Häftlingsbaracken in Birkenau folgen auf steinerne Baracken aus dem Stammlager Auschwitz. Der Kommentar dazu: ‚Das Blut ist geronnen, die Mäuler sind verstummt. Es ist nur eine Kamera, die diese Blocks besichtigen kommt.‘

Menschen scheinen sich, wie oben schon angedeutet, nicht für die Existenz dieser Schreckensorte und die Erfahrungen der dort gepeinigten Menschen zu interessieren und es stellt sich erneut dieselbe Zwiespältigkeit ein. Die Kamera gleitet nach rechts über die Umzäunungen Birkenaus und geht durch diese Bewegung beinahe nahtlos in eine schwarz-weiße Aufnahme von NS-Soldaten über, die im Stechschritt von rechts nach links marschieren. Vor dem Schnitt ist zu hören: ‚Die Drähte sind nicht mehr elektrisch geladen, kein Schritt mehr...‘ und zu den Bildern der Nationalsozialisten: ‚...nur der unsere‘. Durch die eigene Einbeziehung des Kommentators – er sagt nicht – ‚der eure‘, sondern ‚der unsere‘, ergibt sich die Möglichkeit diese Gleichsetzung nicht als Anklage zu empfinden werden, sondern als Einladung, sich auf das Folgende einzulassen.

(2:07 - 3:36) 1933. Die Maschine setzt sich in Bewegung.‘ Der scharfe, abgehackte Kommentar zu Aufnahmen von Polizei/ SS, Militär, Hakenkreuzfahnen, H.Himmler und A.Hitler, jubelnde Massen, J. Streicher bei einer Rede, wird von einem sich immer wiederholenden, in rhythmischem Takt auf einer Geige gezupften Motiv begleitet, von kurzen, militärischen Trommelwirbeln unterbrochen. Zu Bildern Hitler bejubelnder Massen, setzt eine fast unangenehm hohe Streicherstimme ein. Die Musik, die die Verbrechen antizipiert kontrastiert die Bilder und bewirkt eine Reflektion über das, was die Menschen in ihrem Jubel mit zu verantworten haben.

Ein Trommelwirbel ertönt zu Bildern von Arbeitern (vermutlich vom Reichsarbeitsdienst), die wie eine Armee formiert sind. Der Kommentar erklärt uns: „Man geht an die Arbeit. Ein Konzentrationslager, das wird gebaut wie ein Stadion oder ein großes Hotel.“ Den Versuchen, dem dritten Reich positive Seiten zuzusprechen, daß 'Hitler' Arbeitsplätze geschaffen oder die Autobahnen gebaut habe, wird hier entgegengesetzt, daß die Arbeitsplätze nicht ohne Krieg und Judenmord zu denken sind. Nun werden die Bilder im 4-sec-Takt gezeigt: ein leeres Feld (noch ohne KZ), Menschen, die mit Spaten durch das Bild laufen, ein Bagger, verschiedene Wachtürme, Toreinfahrten zu unterschiedlichen Konzentrationslagern und Baracken. Die vielen unterschiedlichen Bilder versuchen einen Einblick zu geben, daß das Morden nicht nur an einem Ort stattgefunden hat, sondern es viele solcher Orte gab, die die Vernichtung vorbereiteten. Der Kommentar beschreibt, wie viele Menschen am Bau der Konzentrationslager beteiligt waren und wie sich die Vorbereitungen zum Massenmord in einer Atmosphäre von Alltäglichkeit abspielte: ‚Dazu gehören Unternehmer und Kostenanschläge, Kalkulationen und bestimmt auch Bestechungen. Kein vorgeschriebener Baustil: Alpenstil, [...] Garagenstil, ohne Stil.‘ Hier setzt die Musik wieder ein, diesmal Bläser, die rhythmisch, aber gemächlich spielen, wie ein verlangsamter Marsch auf einem Volksfest. ‚Architekten erfinden in aller Ruhe diese Tore, durch die man nur einmal hindurchkommt. Inzwischen geht das Leben seinen Gang.‘ Menschen aus Berlin, Amsterdam, Krakau, Bordeaux ‚ahnen nicht, daß ihnen in einer Entfernung von 1000 km bereits ein Platz zugewiesen ist. Dann kommt der Tag, an dem ihre Blocks fertig sind - und nur sie noch fehlen.‘ Bei diesen letzten 5 Wörtern wird auf ein bekanntes Bild aus dem Warschauer Ghetto geschnitten, das einen kleinen Jungen, der mit verzweifelm Gesicht und erhobenen Armen durch eine Straße läuft zum Mittelpunkt hat. Ein weiterer Versuch die emotionale Betroffenheit des Publikums zu steigern.

(3:37 - 19:14) Längere Einstellungen von Sammelstellen, Ghettos aus ganz Europa sind zu sehen. Es ertönt ein Motiv der BRD-Nationalhymne, wahrscheinlich gedacht als Kritik an den Kontinuitäten und der nicht stattgefundenen ‚Entnazifizierung‘ in ganz Deutschland. Nun setzt der Kommentar ganz aus, läßt die Bilder für sich wirken. Er beginnt erst wieder, wenn die Züge rollen. Nach einem ‚nachdenklichen‘, farbigen Einschub der Bahngleise von Auschwitz heute und der Frage ‚Auf der Suche wonach?‘. Steigert sich der Rhythmus und die Intensität erneut. Die Musik tönt laut, der Kommentar wirkt hart zu schnell geschnittenen Aufnahmen aus dem Lager: Menschen, Schilder, Kleidungsstücke, Markierungen wie Winkel, Sterne, NN. Die Anzahl der Bilder verdeutlicht das Ausmaß der unzählbaren Schikanen, die die Häftlinge in den Lagern erwarteten. Dann wieder die Täter und die Lagerhierarchie (als Hinweis darauf, daß im Lager auch manche Häftlinge für die Verbesserung ihrer eigenen Situation zu Schikanen gegen Mithäftlinge bereit waren, werden die Kapos genannt) SS, Kommandant. Dieser wird erst erwähnt, als farbige Bilder von den Überresten der Blocks heute zu sehen sind. Nun sind auch die farbigen, fragende Einstellungen schneller und der Kommentar eindringlicher. Er berichtet über den Alltag der Häftlinge und stellt fest, daß dieser sich unserem Verständnis entzieht, mit keinem Wort oder Bild zu erfassen ist. Auch die Musik treibt an. Der nächste schwarz-weiße Abschnitt greift das auf, kurz hintereinander geschnittene Bilder über Arbeitsbedingungen und Verpflegung der Häftlinge. In der nächsten Sequenz wird der Kommentar weicher und langsamer. Schwarz-weiße Bilder zeigen Folterinstrumente und Schikanen der Häftlinge, ein Blick durch Stacheldrahtreihen (wie zu Beginn des Films). Wechsel von farbigen Bildern der leeren Pfähle, an denen der Stacheldraht befestigt war zu schwarz-weiß-Bildern von Männern, die tot im Drahtzaun hängen, erschossen davorliegen. Man sieht durch den Zaun in der Ferne ein Schloß, zu dem man eine Reise in einem Autobus machen kann, wie der Kommentar, nun wieder schneller werdend, erklärt. Dies wieder ein Hinweis auf das Leben, die Normalität außerhalb des Lagers. Die Musik schwillt an, der Rhythmus steigert sich. Künstlerische Aktivitäten der Häftlinge werden gezeigt, über Widerstand gesprochen. Dabei ist die Musik bedrohlich, eindringlich, obwohl der Gegenstand des

Kommentars Hoffnung gibt. Es ist, als wolle die Musik den Grund, weshalb es eine außerordentliche Leistung ist, Figuren oder Scheusale zu schnitzen, die Ursache, gegen die sich dieser künstlerische Widerstand wendet, ins Gedächtnis rufen und seine Bedeutsamkeit unterstreichen. Die Hilfe untereinander, die Unterstützung für Kranke ist die Überleitung zu Krankenbau und den Menschenexperimenten, die in den Konzentrationslagern durchgeführt wurden. In diesem Teil werden immer wieder kurze, farbige Aufnahmen der Gebäude eingeblendet. Musik und Kommentar werden eindringlicher, trauriger. ‚Es sind Frauen darunter, die fürs Leben gezeichnet bleiben, auch wenn sie heimkehren.‘ Der Kommentar wiederholt, bevor er zu Bildern der bürokratischen Abwicklung des Massenmordes übergeht, noch einmal ‚....fürs Leben...‘, stellt damit indirekt die Frage, inwiefern ein „Leben nach dem Überleben“ überhaupt möglich ist. Fast fröhlich klingende Musik schneidet diesen eindringlichen Moment ab, bevor sich das Publikum zu sehr in die Emotion versinken lassen kann. Der Blick wird von den Opfern auf den bürokratischen Apparat der Täter gelenkt. Bilder des Alltags der Wachleute, den Vorzügen, die die Kapos genossen, dem Bunker, einem Gefängnis im Gefängnis. Immer wieder kurze Einschnitte des Zellentrakts in Farbe, also von 1955.

(19:15 - 25:18) Nun folgt eine erneute Zäsur. Zum zweiten Mal wird eine Jahreszahl genannt, mit einem Paukenschlag ertönt: ‚1942‘. Am 20. Januar 1942 wurde auf der Wannseekonferenz die sog. „Endlösung der Judenfrage“ beschlossen, woraufhin die Gaskammern errichtet wurden. Die Musik ähnelt der zu Beginn, es ist nur ein bedrohlich wirkender Baß. H. Himmeler besichtigt die Lager. Wieder werden Pläne gemacht und studiert, sorgfältige Vorbereitungen getroffen, das Morden effektiver zu gestalten, wie uns Kommentar und Bilder vermitteln. Eine farbige Aufnahme zeigt ein Krematorium, der verbitterte Kommentar dazu: ‚Später, heute lassen sich Touristen davor fotografieren.‘ Das macht deutlich, daß die Geschichte nicht ernst genommen, früheres Leiden zur Attraktion verkommt. Noch einmal wird der Weg der Häftlinge gezeigt: Deportationen, Ankunft, Selektion. Hier bleibt zum ersten Mal ein Satz des Kommentars unvollendet, als er sagt ‚links bedeutet Arbeit, rechts ...‘ Kein Ausdruck, kein Tonfall wäre passend. Es folgen Bilder von Exekutionen, nackte Frauen und Männer. Eine nun wieder längere, farbige Kamerafahrt durch eine Gaskammer folgt, begleitet von trauriger, jedoch lebhafter Flötenmelodie. Es folgen Historische Aufnahmen von Leichenbergen, verbrannten Menschen. Danach wieder eine lange farbige Einstellung. Der Rhythmus wird langsamer, dem Publikum wird Zeit gegeben, die Schreckensbilder zu verarbeiten. Die Kamera gleitet über die Ofenmauer und die Öffnungen, in denen die Leichen verbrannt wurden. Die Flöte bleibt traurig und der Kommentar schweigt eine halbe Minute lang. Mit einem klirrenden Geräusch wird auf einen Brillenberg umgeschnitten, weitere Bilder von Schuhen, Haaren, abgeschlagenen Köpfen folgen. Die Verwertungen menschlicher Überreste wird dargestellt. Der Kommentar betont seine Sprachlosigkeit, bevor er verstummt: ‚Aus den Körpern...man bringt es kaum über die Lippen... aus den Körpern stellt man Seife her. – Aus der Haut....‘ die farbigen Bilder zeigen getrocknete, tätowierte Haut, wie Gemälde.

(25:19 - 29:49) 1945, die Lager füllen sich...‘ Die dritte Jahreszahl, eine weitere Zäsur. Stakkatotöne begleiten den Kommentar, der beschreibt, wie versucht wurde, mit Zwangsarbeit in Rüstungsfirmen den Krieg noch zu gewinnen. Die Kamera schweift in der Aufsicht über die Baracken. ‚Doch sie verlieren den Krieg‘
Nun werden schwarz-weiße Aufnahmen nach der Befreiung der Lager durch die Alliierten gezeigt. ‚Auf den Lagerstraßen türmen sich die Leichen...Typhus...als die Alliierten die Tore öffnen...alle Tore.‘ Wieder werden Leichen gezeigt, Bagger schaufeln sie in ein Massengrab. Alliierte Soldaten tragen einen Schädelberg zusammen. Überlebende hinter Stacheldraht schauen verwirrt in die Kamera. ‚Sind sie befreit? [...] wird das Leben, wird der Alltag sie wiedererkennen?‘, wird nun die schon einmal angedeutete Frage direkter gestellt. Es folgen die, die leichter einen Alltag weiterleben, die leichter vergessen konnten: Täter bei Gerichts-

verhandlungen, der Kommentar ‚Ich bin nicht schuld, sagt der Kapo. Ich bin nicht schuld, sagt. [...] Wer aber ist schuld?’ Fragt der Kommentar eindrücklich. Nun setzt kräftige, intensive Streichmusik ein, die das Flöthema der Krematoriumsaufnahmen aufgreift. Die letzten farbigen Einstellungen folgen, in denen auf die Landschaftsbeschreibungen vom Anfang Bezug genommen wird: ‚Diese Landschaft – Die Landschaft von 9 Millionen Toten’ (Die Zahlen der in den Lagern waren 1956 offensichtlich noch nicht genau ermittelt) die Zusehenden werden vom Kommentar, der in die Ich-Perspektive wechselt, direkt angesprochen. ‚... und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei darunter begraben, uns die wir tun als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, daß all dies nur einer Zeit und einem Land angehört. Uns, die wir vorbeisehen an den Dingen und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt.’

Schlußbetrachtungen

Die ersten Filme nach der Befreiung (z.B. „Die Todesmühlen“, 1945, von Hanus Burger) versuchten noch eine Schocktherapie, indem sie die schrecklichsten Bilder aus den Lagern einfach aneinanderreichten. Die Filme zeitigten nicht die Wirkung, die man sich seitens der Alliierten versprochen hatte. Erst über 10 Jahre später versuchte sich Resnais erneut an dieser Thematik. „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“ (Alain Resnais, zitiert bei Schlöndorff, S. 109).

Die so mögliche Wirkung des Filmes beruht auf seiner Verschränkung der drei oben beschriebenen Ebenen. Sie erzeugt bei dem Betrachtenden die Möglichkeit Distanz herzustellen zu dem Gezeigten. Eine Distanz, die nötig ist, um dem dargestellten Schrecken nicht nur mit einem hochemotionalisierten Gestus zu begegnen, sondern die kognitive Erfassung des Geschehenen ebenso anzuregen.

„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 Geschehenen, unterstreicht das ... Ungeheuerliche dabei umso mehr, als er keine filmischen Effekte benutzt“ (Schlöndorff, S. 111f).

Dies gelingt Resnais auf eindrückliche Weise. Was uns jedoch über die Maßen irritiert, ist der Pathos, mit dem der Text im Film gesprochen wird. Fast scheint es, als wolle der Sprecher diese -nur schwer durchzuhaltende- Distanzierung wieder aufheben und konterkariert so die eigentliche Absicht Resnais. Ein Pathos, was heutige Betrachtende eher zum Schmunzeln, als zur Einfühlung anregt.

Die Aufweitung des Themas über eine Epoche und eine Land hinaus, verbindet Resnais mit der Absicht von Rossellini in seinem „Deutschland im Jahre Null“ und auch mit Kurosawas „Rashomon“. „Es ist (1955, der algerische Befreiungskampf hat begonnen) nicht nur Auschwitz gemeint, wenn der Text ‚diejenigen unter uns’ anspricht, die diese Ruinen betrachten, als liege das alte Monster tot in den Trümmern. ... Die Vergangenheit ist mit der Geschichte nicht erledigt...“ (Jansen, S. 81). Die Reaktion der französischen Behörden, wie oben beschrieben, bestätigt diese Sicht der Dinge auf eine unfreiwillige Weise.

„The result is an unbearably painful film which at no point resorts to sensationalism or facile judgement. Resnais has realised that the old films speak for themselves and that the director has no need to emphasise them by direct statement. Instead, by visual contrasts and by juxtaposing scenes of horror with films of clean, disciplines Nazis an shots of the tranquillity of

Auschwitz today, he organises his material into a powerful whole. Such restraint makes *Nuit et Brouillard* unique among films about the camps: it succeeds in treating its subject with dignity“ (Ward, S. 143)