

**Blick in die Wissenschaft
Forschungsmagazin
der Universität Regensburg**

ISSN 0942-928-X

Heft 39

28. Jahrgang

Herausgeber

Prof. Dr. Udo Hebel

Präsident der Universität Regensburg

Redaktionsleitung

Prof. Dr. rer. nat. Ralf Wagner

Redaktionsbeirat

Prof. Dr. jur. Christoph Althammer

Prof. Dr. rer. nat. Bernd Ammann

Prof. Dr. rer. nat. Ferdinand Evers

Prof. Dr. rer. nat. Mark W. Greenlee

Prof. Dr. theol. Andreas Merkt

Prof. Dr. phil. Omar W. Nasim

Prof. Dr. rer. nat. Klaus Richter

Prof. Dr. rer. pol. Daniel Rösch

Prof. Dr. med. Ernst Tamm

Prof. Dr. paed. Oliver Tepner

Prof. Dr. phil. Isabella von Treskow

Editorial Office

Dr. phil. Tanja Wagensohn

Universität Regensburg

93040 Regensburg

Telefon (09 41) 9 43-23 00

Telefax (09 41) 9 43-33 10

Verlag

Universitätsverlag Regensburg GmbH

Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg

Telefon (09 41) 7 87 85-0

Telefax (09 41) 7 87 85-16

info@univerlag-regensburg.de

www.univerlag-regensburg.de

Geschäftsführer: Dr. Albrecht Weiland

Abonnementservice

Oliver Hundsrucker

o.hundsrucker@univerlag-regensburg.de

Anzeigenleitung

Larissa Nevecny

MME-Marquardt

info@mme-marquardt.de

Herstellung

Universitätsverlag Regensburg GmbH

info@univerlag-regensburg.de

Einzelpreis € 7,00

Jahresabonnement

bei zwei Ausgaben pro Jahr

€ 10,00 / ermäßigt € 9,00

für Schüler, Studierende und Akademiker/innen im Vorbereitungsdienst (inkl. 7 % MwSt) zzgl. Versandkostenpauschale € 1,64 je Ausgabe. Bestellung beim Verlag.

Für Mitglieder des **Vereins der Ehemaligen Studierenden der Universität Regensburg e.V.** und des **Vereins der Freunde der Universität Regensburg e.V.** ist der Bezug des Forschungsmagazins im Mitgliedsbeitrag enthalten.

»Zukunft braucht Erinnerung«, so das Motto der Ordensverleihung im Schloss Bellevue am Tag des Ehrenamtes im Dezember des vergangenen Jahres. »Es gibt kein Ende des Erinnerns!« mahnt Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier. »Gerade wenn es um das Leid und das Unrecht geht, das von Deutschen begangen wurde, gerade wenn es um die Verantwortung geht, die daraus erwächst, darf es keinen Schlussstrich und auch keine Wende zu einem neuen Nationalismus geben. Diese Erinnerung, von der ich spreche, ist weder Schande noch Schwäche. Im Gegenteil: Sie macht uns stärker, sie stärkt unsere Sensibilität für die Demokratie und die Würde des Menschen!« In seiner Rede wünscht sich der Bundespräsident auch, »dass wir mehr Aufmerksamkeit, mehr Herzblut und auch mehr finanzielle Mittel den Orten und Protagonisten unserer Demokratiegeschichte widmen.«

Die KZ-Gedenkstätte Flossenbürg markiert einen der bedeutendsten Erinnerungsorte der NS-Geschichte in Deutschland. Auf der Grundlage zahlreicher gemeinsam durchgeführter Forschungs- und Lehrprojekte erweiterten und institutionalisierten die Universität Regensburg und die KZ-Gedenkstätte Flossenbürg am 9. August ihre besondere Zusammenarbeit. Dem entsprechend widmet der *Blick in die Wissenschaft* in dieser Ausgabe dem Thema »Erinnerungsort Flossenbürg« ein besonderes Augenmerk:

Professor Udo Hebel, Präsident der Universität Regensburg, blickt in seiner Rede »Neue Dimensionen der Erinnerungsarbeit« anlässlich des Festaktes zur Unterzeichnung des Kooperationsvertrages auf die Historie, die Idee und den Anspruch dieser in Europa einmaligen Kooperation zurück. Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen berichten weiter über die 250-jährige Historie des Granit-Steinbruchs, in dem Häftlinge des KZ Flossenbürg in den Jahren von 1938 bis 1945 unter unmenschlichen Bedingungen zu Tode kamen, über die transnationale Erinnerungsforschung und die Frage nach den Erinnerungen von Überlebenden, betroffenen Familien, Tätern, Mitläufern und Zusehern, über den Einfluss von Psychotraumata auf das Erinnern sowie über die Verarbeitung und Wertung von NS-Verbrechen in Film und Literatur.

Besonders lesenswert ist das Gespräch mit einem Überlebenden, dem 1928 geborenen und heute in Paris lebenden Bildhauer Shelomo Selinger, der am 26. April 2015 anlässlich des Gedenkakts zum



© UR/Editorial Office

70. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers nach Flossenbürg zurückgekehrt ist. Eindrucksvoll erzählt er über das unerträgliche Nebeneinander absoluter Grausamkeit und der Schönheit der Natur, die Rettung durch Kunst, die Ambiguität des Granits und wie es kam, dass er zu Hause ein Stück Flossenbürger Granit aufbewahrt.

Ergänzend wie immer auch in dieser Ausgabe spannende Arbeiten aus anderen Fakultäten, darunter passend zum aktuellen Zeitgeschehen eine Rede von Professor Volker Depkat »Wider die Vereinfacher und Vereindeutiger« und »die Macht und Ohnmacht der Geisteswissenschaften in der Gegenwart«. Er spricht über nationale Homogenitätsfiktionen und illusionsgeleitete Politik, die Marginalisierung von NS-Verbrechen sowie die Verrohung der öffentlichen Diskussion und ermuntert die Absolventen der Geisteswissenschaften als Ambiguitäts- und Komplexitätsexperten danach zu streben, die menschliche Existenz in ihrer Kontextualität begreifen zu wollen.

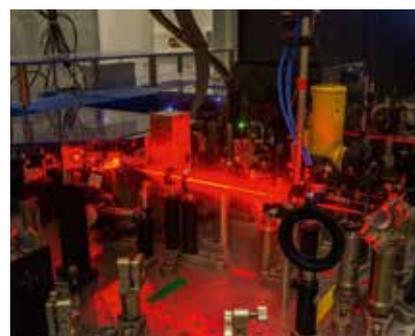
Aus aktuellem Anlass ebenfalls in dieser Ausgabe ein Interview mit unserem gerade ausgezeichneten Leibniz-Preisträger und Physiker Professor Rupert Huber. Unter anderem erläutert er die Bedeutung seiner prämierten Forschung für unser tägliches Leben und pointiert, was gute Lehre an der Hochschule auszeichnet.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen eine anregende und ertragreiche Lektüre.

Prof. Dr. Ralf Wagner
Redaktionsleitung

Inhalt

●	<p>Neue Dimension der Erinnerungsarbeit 3 <i>Udo Hebel</i></p> <hr/> <p>»was bleibt?« 7 <i>Birgit M. Bauridl</i></p> <hr/> <p>Literatur und strukturelle Dissoziation 14 <i>Isabella von Treskow</i></p> <hr/> <p>Nacht und Nebel trotz allem 21 <i>Bernhard Dotzler</i></p> <hr/> <p>Gedeih und auch Verderb 26 <i>Ursula Regener</i></p> <hr/> <p>INTERVIEW</p> <p>Die zwei Seiten des Granits: Der Bildhauer Shelomo Selinger 32 <i>Jonas Hock</i></p> <hr/> <p>SPOTLIGHT</p> <p>Wissenstransfer: Digitalisierung 38 <i>Thomas Schmidt, Christian Wolff</i></p> <hr/> <p>REDE</p> <p>Wider die Vereinfacher und Vereindeutiger 41 <i>Volker Depkat</i></p> <hr/> <p>Analytische Philosophie trifft Theologie 46 <i>Thomas Schärtl-Trendel</i></p> <hr/> <p>SPOTLIGHT</p> <p>Wie alt werden Pflanzen? Warum sterben sie? 50 <i>Peter Poschlod, Sergey Rosbakh</i></p> <hr/> <p>INTERVIEW</p> <p>Neue Quantenwelt: Leibniz-Preisträger Rupert Huber 53 <i>Oliver Tepner</i></p> <hr/> <p>SPOTLIGHT</p> <p>»Big Data« auch im Wald 56 <i>Lisa Hülsmann</i></p> <hr/> <p>Matelotage, manioc und maron 58 <i>Ingrid Neumann-Holzschuh, Evelyn Wiesinger</i></p>
---	--



Nacht und Nebel trotz allem

oder »die prächtigen, fröhlichen Farben dieser Folterstätten«

Bernhard J. Dotzler

Nuit et brouillard (Frankreich 1955, Regie: Alain Resnais) ist ein anerkannt »guter Film«. Aber kann man, ja: darf man einen »guten Film« über einen solch unvorstellbar »schlechten Tatbestand« wie die Vernichtungslager der NS-Diktatur machen?

Seiner Anerkanntheit wegen sind längst alle nur denkbaren Aspekte dieses Films so gründlich erforscht wie erörtert. Beständige Aufgabe der Forschung bleibt aber zum einen, der Verstörung durch eben jenes Prädikat oder auch durch die eigene Wahrnehmung, was für ein nicht nur unerträglicher, sondern darin bestürzend »guter Film« es ist, nachzugehen. Zum andern zielt die Kernfrage des Films auf das Wissen über die Lager, und das, obwohl sein Abstand zum Ende der Gräueltat gerade einmal zehn Jahre beträgt. Sorge des Films – und von ihm umsorgtes Vermächtnis für alle (damals) Über- und (heute) Nachlebenden – ist die Frage nach dem Wissen, das sich aus dem, »was übrig blieb«, noch gewinnen lässt. Die historischen Wissenschaften (Medienwissenschaft inbegriffen) mehren dieses Wissen Jahr um Jahr. Aber zugleich wächst der Abstand und mit ihm der Grund zu eben jener Sorge.

Schönheit im Grauen

Der Holocaust und das KZ-System sind fraglos keine Gegenstände, mit denen *l'art pour l'art* zu treiben wäre. Und doch: Da ist Alain Resnais, als der Regisseur, dem im weiteren mehr und mehr filmkünstlerischer Ruhm zuteilwerden sollte; da sind die Dichter Jean Cayrol und Paul Celan, die den Begleittext zu den Bildern bzw. des-

sen deutscher Bearbeitung verfassten; und da ist Hanns Eisler, der Komponist, der die Musik zum Film beitrug – also: »Ein Filmmacher, ein Literat [oder gar zwei] und ein Musiker«, das heißt: »Ästhetik auf allen Ebenen«, wie noch die gegenwärtige Forschung konstatiert, aufgrund eines solchen Befunds die Anklage einer bezüglich der Thematisierung des Holocaust »kontraproduktiven Über-Ästhetisierung« erhebend. Aber *Nacht und Nebel* ist, wie noch zu präzisieren sein wird, kein Holocaust-Film. *Nacht und Nebel* ist »eine der bekanntesten KZ-Dokumentationen«, ein »Film über die Lager der Nationalsozialisten«. So jedenfalls informiert die Bundeszentrale für politische Bildung, die nämlich *Nacht und Nebel* auf die Liste der 35 Filme gesetzt hat, die sie als Filmkanon für die Schulen propagiert. Dessen Ziel sei es, »bedeutenden Werken der Filmgeschichte auch im Schulunterricht mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen und so der film-schulischen Bildung in Deutschland neuen Auftrieb zu geben«, zu »sensibilisieren für die Vielfältigkeit dieser Kunstform, für die Geschichte des bedeutendsten Mediums des 20. Jahrhunderts und für das Verstehen des Films der Gegenwart«.

Unversehens besiegelt damit die bislang letzte Etappe der Distribution und Rezeption von *Nacht und Nebel* seine Verortung auf dem Gebiet einer Cinephilie, wie bereits die ersten Kritiken sie pflegten, gerade indem sie vorgaben, ihr abzuschwören. So stand am 1. Februar 1956 in *L'Humanité* zu lesen: »Über diesen Film kann man unmöglich in den üblichen Worten der Filmkritik sprechen; über die Einstellung[en], die Kamera, die Kamerafahrt, das Geschick und den Stil erst recht nicht.« Und als Eric Rohmer dem Film im selben Monat in *Arts* eine »freskengleiche

Dimension« nachsagte, korrigierte er sich sogleich: »Man verstehe meinen Vergleich nicht als Sakrileg. Resnais wollte keine Kunst machen, sondern uns einfach mit der größtmöglichen Objektivität unterrichten. Wenn einige seiner Aufnahmen jene Schönheit im Grauen erreichen, wie sie Callot oder Goya eigen ist, so ist diese Schönheit eine Zugabe.«

Resnais, muss man sich hierzu in Erinnerung rufen, stand als Regisseur von *Nacht und Nebel* noch ganz am Beginn seiner filmkünstlerischen Laufbahn. Aber man richtete nicht »das Geschick« und »den Stil« seines Films, wie es unlängst dem jüngsten aller Auschwitz-Filme widerfuhr. *Saul fia / Son of Saul* (Ungarn 2015) von László Nemes erhielt (u.a.) den Grand Prix der Jury von Cannes, und dies wiederum erntete folgenden Kommentar von der Korrespondentin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (26.5.2015): »Ich wüsste gern, was genau hier ausgezeichnet wurde – ein Regisseur, der einen ganz neuen Zugriff aufs Thema wagte, über dem so lange ein Bilderverbot herrschte, ein Fiktionsverbot? Wurden solche Diskussionen überhaupt geführt? [...] Oder ist Auschwitz, die industrielle Vernichtung des jüdischen Volks, inzwischen ein Thema wie andere auch, besonders unerfreulich, aber doch da, um sich an ihm auszuprobieren, eine Handschrift zu entwickeln, einen originellen Zugang zu finden?«

Punkt für Punkt hätte man so auch *Nacht und Nebel* infrage stellen können – bis auf das eine Moment, dass die Diskussionen, auf die hier angespielt wird, erst später geführt wurden. Das Fiktionsverbot vertrat auch Resnais, wenn er in der Presse erklärt: »Wir können für alle Bilder und Passagen des Films Unterlagen beibringen. Nicht ein einziges Bild, kein einziges Dokument und keine Filmszene wurde

nachträglich »gestellt« ...« Aber ein Bilder-
verbot war Resnais' Sache damit gerade
nicht. Als Manifest des Bildverbots ent-
stand bekanntlich erst *Shoah* (Frankreich
1985) von Claude Lanzmann – was diesen
Film zwar nicht davor bewahrte, seinerseits
in den besagten Filmkanon aufgenommen
zu werden (und wie der Kunsthistoriker
und Philosoph Georges Didi-Huberman
angemerkt hat, es ist ja auch nicht so,
»dass die neuneinhalbstündige Bilder-
folge von *Shoah* keine Bilder zeigt«), was
aber seinem Regisseur stets Legitimation
genug war, Resnais für *Nacht und Nebel*
entschieden zu kritisieren. So etwa – und
dort immerhin eher versöhnlich – in seiner
Autobiographie:

»*Nacht und Nebel* ist ein schöner, idea-
listischer Film über die Deportation, das
Wort »Jude« kommt dort nur einmal in ei-
ner ganzen Litanei von Aufzählungen vor,
und die Tränen, die er unaufhörlich fließen
lässt, sind das Zeichen für eine großartige
Macht zu trösten. Ja, *Nacht und Nebel* ist
trotz der Leichen und der grauenvollen
Lage der Deportierten, die in seinen Bil-
dern veranschaulicht wird, ein Film über
die Lebenden, die Überlebenden, ein Film,
der ermöglicht, dass das Leben weitergeht,
wenn die Tränen getrocknet sind, wie nach
jedem großen Leid. Ich habe das mehr als
einmal gesagt, und ich bin Alain Resnais
dankbar, dass er, als vor kurzem die erste
DVD von *Nacht und Nebel* herauskam, da-
rum gebeten hat, diese Äußerungen von
mir aufzunehmen.«

Widerstand gegen die Auslöschung

Drei Kritikpunkte sind aus Lanzmanns Be-
merkung herauszulesen: Erstens, Resnais' Film
schenke der Ermordung der Juden,
also dem spezifischen Genozid-Verbrechen
der »Endlösung«, zu wenig Beachtung – und
das ist durchaus nicht falsch gesehen. Es ist
keine Holocaust-Dokumentation, sondern
eine Dokumentation des KZ-Systems in sei-
ner ganzen menscheitsverbrecherischen
Gleichgültigkeit. Der am französischen Ori-
ginal beteiligte Dichter war nicht umsonst
ein KZ-Überlebender aus der *Resistance*.
Gleichwohl hat man Resnais von anderer
Seite bescheinigt, in seinem Film sei der
Völkermord an den Juden zwar nicht als
solcher herausgestellt, aber »in seiner gan-
zen Spezifität hinreichend berücksichtigt«.

Zweitens die Bilderfrage. Der Regisseur
Lanzmann moniert, dass Resnais' Film die
grauenvolle Lage der Deportierten »ver-
anschaulicht« habe. Sieht man sich aber etwa
den Filmausschnitt über die »Wirklichkeit
der Lager« genauer an, tritt stattdessen
jene Frage nach dem Wissen über die Lager
in den Vordergrund: die Frage, vor al-
lem, nach dem Wissen, das sich aus dem,
»was übrig blieb«, noch gewinnen lässt.
Anders als in Lanzmanns *Shoah* kommen
Überlebende weder zu Wort, abgesehen
von den Texten Cayrol und Celan, noch
ins Bild. Kein Zeugnis irgendeines Zeugen
wird erfragt und festgehalten. Ausnahms-
los werden die stummen Relikte gezeigt:

Nacht und Nebel

Originaltitel: *Nuit et brouillard*
Farbe +S/W, 32 Minuten
Frankreich 1955
Schnitt und Regie: Alain Resnais
Drehbuch: Jean Cayrol
Deutsche Fassung des Kommentars:
Paul Celan
Kamera: Ghislain Cloquet, Sacha
Vierny
Musik: Hanns Eisler
Produktion: Como/Argos
Produzenten: Anatole Dauman,
Samy Halfon, Philippe Lifchitz

»alles, was uns bleibt«, und das gilt den
ganzen Film hindurch für die neu und in
Farbe gedrehten Bildsequenzen von den
Lagerruinen ebenso wie für die Archiv-
bilder, zu denen der Kommentar deutlich
genug erklärt, wie eines Sinnes mit Lanz-
mann, dass »kein Bild, keine Beschreibung«
je adäquat sein könnten. Dennoch liefert
der Film seine Bilder, die neu gedrehten
wie die aus den Archiven, und vorab gegen
die Verwendung dieser Archivbilder richtet
sich Lanzmanns Kritik. Unter ebendiesen
Bildern findet sich nun aber auch eine der
vier Photographien vom August 1944, die
als anonyme Aufnahmen zweier Häftlinge
des Sonderkommandos von Auschwitz
traurige Berühmtheit erlangt haben [1].
»Wenn die Krematorien es nicht schaffen,
errichtet man Scheiterhaufen«, lautet der
zugehörige Filmkommentar. *Einäscherung
Vergaster in den Verbrennungsgräben
unter freiem Himmel vor der Gaskammer
des Krematoriums V in Auschwitz* lautet
der archivalische Titel des im Staatlichen
Museum Auschwitz-Birkenau aufbewahr-
ten Bilds. Georges Didi-Huberman hat die
Geschichte dieser vier Aufnahmen ausführ-
lich rekonstruiert und dabei deutlich ge-
macht: Es sind vier »Stücke Film, der Hölle
entrissen«, vier Bilder, »der Realität von
Auschwitz entrissen« – *Bilder trotz allem*.
»Bekanntlich war die »Endlösung« mit ab-
soluter Geheimhaltung belegt: Schweigen,
absolute Nachrichtensperre«, einschließ-
lich: »Fotografieren verboten!« Und als, frei
nach der Tonspur von *Nacht und Nebel*,
die Nazis den Krieg nicht gewinnen, son-
dern verloren, schritten sie zur »Vernich-
tung der Werkzeuge der Vernichtung«. So
wurde das Krematorium V im Januar 1945
von der SS selbst zerstört: Nicht weniger



Quelle © Argos Films 1956, Bundeszentrale für politische Bildung 2011 (DVD)

1 *Nacht und Nebel* (Screenshot)



Quelle © Argos Films 1956, Bundeszentrale für politische Bildung 2011 (DVD)



2 *Nacht und Nebel* (Screenshot)



Quelle © Argos Films 1956, Bundeszentrale für politische Bildung 2011 (DVD)

3 *Nacht und Nebel* (Screenshot)

als neun Sprengladungen waren dazu nötig, darunter eine besonders gewaltige für den hitzebeständigen Ofen. Ein weiteres Mal ging es darum, Auschwitz unvorstellbar zu machen.« Vor diesem Hintergrund bedeuten die vier der Unvorstellbarkeit der Lager entrissenen Aufnahmen nicht weniger als »vier *Widerlegungen*«. Oder genauer, um Didi-Huberman noch einmal ausführlicher zu zitieren: »Die vier Fotografien, die dem Lager von den Mitgliedern des Sonderkommandos entrissen wurden, sind also auch vier *Widerlegungen*. Sie wurden einer Welt entrissen, die nach dem Willen der Nazis dunkel bleiben sollte: ohne Worte und ohne Bilder. In einem Punkt stimmen sämtliche Untersuchungen über das Universum der Konzentrationslager seit langem überein: Die Lager waren Laboratorien, Experimentiermaschinen einer *umfassenden Auslöschung*.«

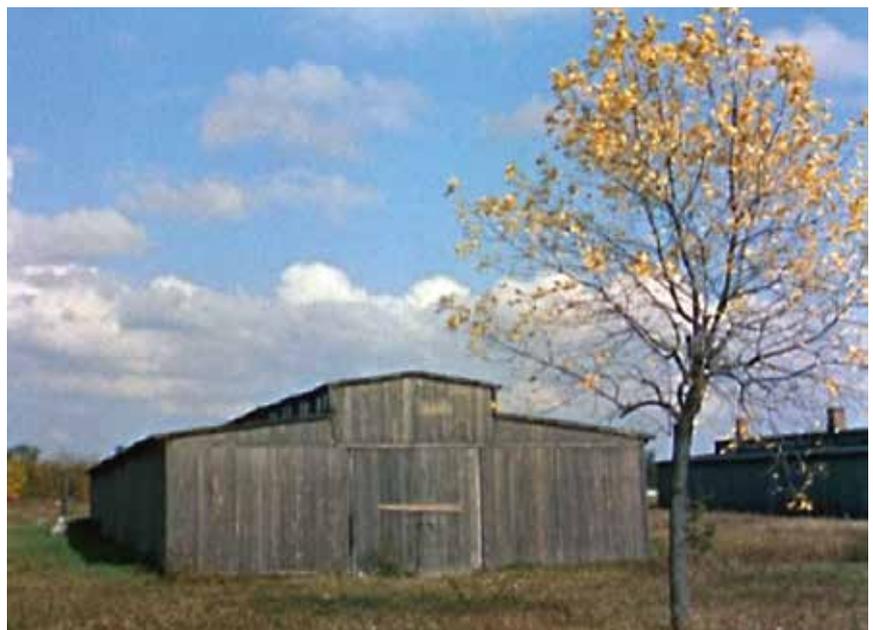
Ebendies gelang den KZs aufs Schlimmste, aber nicht restlos. Jenes »erratische Korpus aus *Bildern trotz allem*« widerlegt schlicht das Dogma, »über Auschwitz [ließe sich nur] in den absoluten Begriffen des »Unsagbaren« und »Unvorstellbaren« sprechen. Stattdessen sind jene Bilder eben Bilder, »durch nichts zu entkräften«, *sind* also *Widerstand* gegen den »absoluten Willen zur Auslöschung«, und nicht zuletzt dieser Widerstand ist Gegenstand und Thema, ist die Frage des Films von Resnais.

Präsens der Präsenz

Deshalb ist es auch nur konsequent, wenn Resnais die »Äußerungen« Lanzmanns über seinen Film akzeptierte. Es geschah nur,

so die These hier, aus sehr verschiedenen Gründen. Lanzmanns dritter Kritikpunkt ist oder war, dass Resnais statt eines Holocaust-Films einen Film darüber gemacht habe, »dass das Leben weitergeht, wenn die Tränen getrocknet sind«. Das ist *Nacht und Nebel* in der Tat. Nur ist, dass das Leben weiterging, gemäß Resnais' Film nicht einfach nur tröstlich. In diesem Punkt geht Lanzmanns Kritik wiederum durchaus fehl. Längst, stellt der Film an seinem Anfang wie seinem Ende fest, obwohl doch kaum mehr als zehn Jahre seitdem vergangen sind, hat Gras über die Sache zu wachsen begonnen. Auschwitz, Buchenwald, Majdanek, Bergen-Belsen ... »Ein eigentümliches Grün bedeckt die müde getretene Erde«. »Auf den Appellplätzen und rings um

die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt«. Also geht es erstens um die erste aller Gedenkplichten, die KZ-Verbrechen niemals zu vergessen, die Erinnerung nie erlöschen zu lassen. Darüber hinaus leitet sich aus dem über die Sache wachsenden Gras aber zweitens noch eine weitere Mahnung ab, nämlich die, das Gras wachsen zu hören. Der Vergangenheit zu gedenken ist eines; ein anderes ist, die Gegenwart zu befragen und auf die Zeichen zu achten, ob und wo und wie das Unheil heute dräut, wenn nicht schon geschieht – ob, wo und wie also heute Widerstand angezeigt wäre. In *diesem* Sinne ist Resnais' Film ein Film darüber, dass das Leben weitergeht, und Celan, der »der Tod ist ein Meister aus Deutschland« gedichtet hatte, übersetzte



Quelle © Argos Films 1956, Bundeszentrale für politische Bildung 2011 (DVD)

4 *Nacht und Nebel* (Screenshot)

Quelle © Argos Films 1956, Bundeszentrale für politische Bildung 2011 (DVD)

5 *Nacht und Nebel* (Screenshot)

als Cayrols Kommentar gleichsam die Gegenfrage, ob »all das« tatsächlich »nur einer Zeit und nur *einem* Lande angehört«.

Es ist die Schlusssequenz, die mit dieser Frage endet, und wie auf der Kommentar-Ebene der Hinweis auf das wachsende Gras dieses Ende mit dem Anfang des Films verbindet, so auf der Bild-Ebene das entsprechende Grün und die langsamen, langen Kamerafahrten über die Grünflächen [2, 3]. Von Beginn der Filmkonzeption an war klar, dass die neuen Aufnahmen vor Ort – Auschwitz und Majdanek – in Farbe gedreht werden sollten. So erläuterte es der Kameramann Ghislain Cloquet [4]: »Es sollten die Bäume im Herbst zu sehen sein, die prächtigen, fröhlichen Farben dieser Folterstätten [...]. Resnais wollte eine lebhaftere Farbe. Er versuchte, durch die

Farbe den Blick zu verändern, den man für gewöhnlich auf diese Dinge richtet – den Blick einer betäubten Hommage, einen Trauerflorblick.« Deziert sollte es also ein Farbfilm sein, in den die schwarz-weißen Archivbilder montiert werden würden, um unmissverständlich zu zeigen, dass *Nacht und Nebel* ein *historischer Film für die Gegenwart* ist. »Der ganze Einsatz von *Nuit et brouillard* bestand darin, das *Gedächtnis* durch den Widerspruch zwischen den unvermeidlichen Dokumenten der *Geschichte* und den wiederkehrenden Kennzeichen der *Gegenwart* zu erschüttern«, so hat Didi-Huberman dieses Moment auf den Punkt gebracht. Oder noch ein wenig pointierter und mit dem französischen Philosophen Gilles Deleuze: »*Nuit et brouillard* kann als die Summe der Möglichkeiten gel-

ten, der Rückblende und der falschen Pietät des Erinnerungsbildes zu entkommen.«

So stellt sich *Nacht und Nebel* also durchaus in den Dienst der Geschichte, der Gedächtnispolitik; vor allem aber ist *Nacht und Nebel* gleichsam ein »Film im Präsens«, nämlich dem Präsens der Präsenz einer Kamera. Das ist zugleich sein politischer Einsatz und seine *l'art pour l'art*-Dimension, sein *l'art pour l'art*-Wagnis und dessen politische Dimension, sein Wille zu einem bestimmten Kamera-Stil wie zu den »prächtigen, fröhlichen Farben«.

Man hat, trotz oder im Anblick auch dieser Farbigkeit, von der »erschreckenden Sanftheit« (François Truffaut) von *Nacht und Nebel* gesprochen, ebenso wie man – auf denselben Eindruck bezogen – den Kamera-Stil, den Resnais hierfür erfand, als den einer »subjektlosen Kamerafahrt« (Alain Fleischer) bezeichnet hat: »Eine scheinsubjektive Fahrt«, die »den Blick von niemandem verkörpert«, sondern »eine unsichtbare Kamera in Szene setzt, einen geisterhaften Blick, der die leeren Orte eines tragischen Rätsels durchstreift, als wolle er sie lesen, sie entziffern«. Um diesen Gestus des Resnais'schen Kamera-Stils zu erfassen, könnte man vielleicht vom Prinzip einer *Wahrung des Außen* sprechen, und dieses Prinzip impliziert zweierlei. Erstens heißt *Wahrung des Außen* auch, dass Resnais sich oder seinen Film bis zu einem gewissen Maß gegen seinen Auftrag (und es ist ein Auftragsfilm, das sollte man nicht außer Acht lassen) *verwahrt*. Zweitens bringt es ein nahezu zynisches Paradox ans Licht, das diesem Auftrag und seiner Erfüllung in Form einer Besichtigung der KZ-Überreste durch eine Kamera innewohnt.

»Vor allem habe ich es mir zur Aufgabe gemacht, die Menschen sehen zu lehren«, hatte David Wark Griffith am Beginn der Filmgeschichte erklärt. Der Film, würde eine davon abgeleitete, prominente Theorie nur kurze Zeit nach *Nacht und Nebel* erläutern, sei »in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen«. »Nun gibt es verschiedene sichtbare Welten [...]. Die einzige Realität aber, auf die es hier ankommt, ist die wirklich existierende, physische Realität – die vergängliche Welt, in der wir leben.« Man kann sie auch »materielle Realität« oder »physische Existenz« oder schlicht »Leben« nennen. Film, so der bekannte Buchtitel, bedeutet also *The Redemption of Physical Reality* oder *Die Errettung* (oder richtiger sogar: die *Erlösung*) *der äußeren Wirklichkeit*. – Was aber vermag eine Kamera, ein

Nacht und Nebel gehört zu den frühen Dokumentarfilmen des vielfach ausgezeichneten französischen Filmemachers und Regisseurs Alain Resnais (* 1922, † 2014), der einem weiten Publikum nicht nur durch Kurzfilme und Dokumentationen, sondern mehr noch seine Spielfilme wie *Hiroshima, mon amour*, *Letztes Jahr in Marienbad*, *Das Leben ist ein Chanson* oder *Smoking/No Smoking* bekannt wurde. Resnais pflegte in den 50er und 60er Jahren enge Kontakte zu den linken Intellektuellen des sog. *Rive Gauche*, einer Bewegung, die neue politische und ästhetische Ausdrucksformen im europäischen Kino etablierte. Resnais' Filme waren oft dokumentarisch und fast immer politisch, sie berührten u. a. den Zweiten Weltkrieg, den Algerienkrieg, den Spanischen Bürgerkrieg. Dabei arbeitete er mit Schriftsteller*innen wie Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet oder Jorge Semprun zusammen. Seine Filmographie reicht bis in die 2000er Jahre. Sie endet mit dem 2014 beim Berliner Filmfestival präsentierten *Aimer, boire et chanter*, nach dem Theaterstück *Life of Riley* des britischen Dramatikers Alan Ayckbourn.

Film dann, wenn es um eine Wirklichkeit geht, die radikal der Auslöschung physischer Existenz verschrieben war? »Die Wirklichkeit der Lager«, paraphrasiert die Voice Over diese Frage: »die sie geschaffen haben, ignorieren sie, und die sie erleiden, können sie nicht fassen. Und wir, die wir nun zu sehen versuchen, was übrig blieb«?

Verwahrung des Blicks

Der Auftrag, diesen Versuch zu unternehmen, ereilte Resnais von Seiten des *Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*. Zu den Mitwirkenden zählten daher auch die im Vorspann genannten Historiker*innen Henri Michel und Olga Wormser. Letztere würde später in ihrem Buch *Le Système concentrationnaire nazi (1933–1945)* einen bis dahin unerhörten Standpunkt für ihre historische Arbeit definieren, nämlich den, »nicht die Position eines Deportierten einzunehmen, der das von ihm erlittene System beurteilt, sondern die eines Angehörigen der SS in der Konzentrationslagerhierarchie, der sich bemüht, das System zu begreifen, das anzuwenden er aufgefordert ist«. Der Blick der Täter also – und diese Perspektive ist gleichzeitig in Ansätzen bereits in die Konzeption von *Nacht und Nebel* eingeflossen und ein Moment, gegen das sich der Regisseur erkennbar *verwahrt*.

Namentlich die Verwendung von Propagandafilmmaterial, wie es sich unter den herangezogenen Archivbildern findet, reproduziert fraglos die Täterperspektive. Auch unter den neu gedrehten Filmsequenzen ließen sich verschiedene Beispiele nennen. Das wohl bezeichnendste aber ist die Gaskammer-Sequenz. Auf der Bildspur ist ein kleines, schwarzes Guckfenster zu sehen [5], und die Tonspur erklärt, was die

Täter taten oder im Präsens des Films noch einmal tun: »Man schließt die Türen. Man beobachtet«. Damit handelt es sich in dieser Sequenz zugleich um die Position und doch nicht die Position der SS-Angehörigen, denn ins Bild gesetzt ist eben ein Blick *auf* diese Beobachtungsposition, nicht der Blick durch das Guckloch selber. Resnais *verwahrt* seinen Film also gegen den Täterblick, um stattdessen, wie Sylvie Lindeperg eindrucksvoll herausgearbeitet hat, »ein Bild im Präsens herzustellen, das arm an Gewissheiten ist«. Was nämlich, wenn man jenen Blick meidet: Was und wieviel vermag man dann noch zu sehen?

Schließlich gilt es auch zu bedenken, dass der Film einen Nazi-Ausdruck zum Titel gewählt hat. Der im Dezember 1941 in Kraft gesetzte Führererlass, der die »NN-Deportation« einführte, erhob das spurlose Verschwindenlassen zur regulären Maßnahme, durch die die Verschleppten nicht nur die Torturen ihrer Gefangenschaft erleiden sollten, sondern auch die doppelte Ungewissheit erstens der eigenen Unkenntnis über ihr Schicksal wie zweitens derjenigen, dass auch niemand sonst Kenntnis über ihren Verbleib haben würde. Wieder also die Vernichtungspolitik der Geheimhaltung, Unvorstellbarkeit der Geschehnisse, Auslöschung. »Nacht und Nebel« ist Ausdruck perfide erzeugter Ungewissheit und der gleichnamige Film erst als Ausdruck einer Auseinandersetzung mit diesem Ausdruck ganz begriffen. Der Filmtitel, könnte man sagen, adaptiert seinerseits zugleich die Nazi-Perspektive und ist Hinweis auf die quälende Ungewissheit aller anderen Perspektiven: die der KZ-Opfer, und die der eigenen »was übrig blieb«-Frage.

Dieses Moment – diese Wunde – also insistiert. Von Anfang bis Ende des Films geht es um die Planungen der Täter mit

zugleich Verachtung und Ignoranz; die Unwissenheit und Unfassbarkeit auf Seiten der Opfer; und die Frage nach der Position der Nachwelt. Als, wie eingangs zitiert, »eine der bekanntesten KZ-Dokumentationen« bestürzt *Nacht und Nebel* seine Betrachter auf allen Ebenen. Aber die eigentliche Verstörung resultiert aus der *Wissensfrage* und aus den Ambivalenzen, die er um ihretwillen als sein Risiko auf sich genommen hat: Vielleicht ist das KZ-System nur begreifbar aus der Position seiner Betreiber – aber es gilt doch, sich gegen deren Blick zu verwahren. Unerlässlich bleibt die Gedächtnispolitik des *Dies-darf-niemals-vergessen-werden* – aber es gilt doch zugleich, »der Rückblende und der falschen Pietät des Erinnerungsbildes zu entkommen«. Man muss, was geschehen ist, dokumentieren – aber nicht durch einen Dokumentarfilm der Gewissheiten, der »Beweisverwaltung« (Lindeperg), sondern durch einen Dokumentarfilm der Ungewissheit, der den Auftrag, wissen zu sollen – auch und gerade das, was heute geschieht –, immer neu erteilt.

Literatur

Catrin Corell, Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Bielefeld: transcript 2009.

Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.

Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem. München: Fink, 2007.

Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964.

Sylvie Lindeperg, »Nacht und Nebel«. Ein Film in der Geschichte. Berlin: Vorwerk 8, 2010.

Onlineressourcen: <http://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/33877/filmkanon-nacht-und-nebel>



Foto © Julius Dotzler

Prof. Dr. **Bernhard Dotzler** wurde 2004 auf den Lehrstuhl für Medienwissenschaft am Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur der Universität Regensburg berufen. Er studierte Germanistik, Philosophie und Kulturwissenschaft in Freiburg, Siegen, Bochum und Berlin. Nach Tätigkeiten als Referent in der Geschäftsstelle des Wissenschaftsrates (Köln) und für die Fördergesellschaft wissenschaftlicher Neuvorhaben (Berlin) war er 1996 bis 2000 wissenschaftlicher Assistent am Institut für deutsche Sprache und Literatur sowie Projektleiter am Sonderforschungsbereich SFB/FK 427 (»Medien und kulturelle Kommunikation«) der Universität zu Köln. 1997 Gastdozent an der University of Cambridge, UK. 1998 Gastprofessor für Medienwissenschaft an der Akademie der bildenden Künste, Nürnberg. 2000 bis 2004 Forschungsdirektor für Literatur- und Wissenschaftsgeschichte am Zentrum für Literaturforschung Berlin. 2010 Kade Visiting Professor an der University of California, Santa Barbara. 2018 Charlotte M. Craig Distinguished Visiting Professor, Rutgers University, School of Arts and Sciences.

Forschungsschwerpunkte: Medien und Wissen, Archäologie der Medien(wissenschaft), IT-Geschichte, Werbeforschung, Kriminologie und Gewaltforschung.