

Imme Klages

## Nach dem Krieg war vor dem Krieg. Fred Zinnemanns Film „The Search“ (1948) und sein nicht realisiertes Folgeprojekt in Israel

*In The Search (1948) inszenierte der amerikanisch-jüdische Regisseur Fred Zinnemann die Geschichte der überlebenden Kinder der Konzentrationslager im Nachkriegsdeutschland der DP- Lager. Der Film bleibt in mehrfacher Hinsicht ein beachtliches historisches Dokument. Einerseits versucht er, die Situation der überlebenden Kinder zu dokumentieren, andererseits überschneiden sich die dargestellten Schicksale mit Zinnemanns eigener Biografie. Das anfänglich als Nachfolgeprojekt in Israel entwickelte Skript zu dem geplanten Film Sabra verblasste unter den Eindrücken der Kriegshandlungen. Eine Geschichte der Humanität in den Kriegswirren zu erzählen, entpuppte sich als nicht leistbar. Obwohl die Ansätze dazu in den überlieferten Notizen vielversprechend waren, gestaltete sich die Umsetzung in der damaligen Finanzierungs- und Distributionspraxis Hollywoods als nicht realisierbar.*

*In his film The Search (1948), the Jewish-American director Fred Zinnemann told the stories of children who survived concentration camps and of their lives in DP camps in postwar Germany. The film is a noteworthy historical document in a number of respects: Alongside its documentation of the children's situation, this cinematic depiction contains points of reference to Zinnemann's own life experiences. A planned follow-up project, Sabra, whose script was researched and developed in Israel and which was intended to dramatize a narrative of humanity amid the chaos of the war, proved unmanageable in the face of the events which had taken place. Although the notes on the project of which we are in possession indicate a promising approach to the topic, the film's realization was unfeasible in the context of contemporary film funding and distribution practices in Hollywood.*

Die überlebenden Juden der Konzentrationslager, jene Überlebenden, die aus den in Deutschland gelegenen Displaced Person Camps nach Israel emigrierten, bilden heute eine wichtige Verbindung zwischen dem 1948 ausgerufenen Staat Israel und dem Nachkriegsdeutschland der späten 1940er Jahre. Unter ihnen befanden sich viele Kinder, sogenannte ‚unaccompanied children‘, deren bürokratische Bezeichnung den hilflosen Umgang mit der Katastrophe verdeutlicht. Die Geschichten dieser jüdischen Kinder wurden zu jener Zeit viel zu wenig filmisch ausgeleuchtet. Die Filmgeschichten Hollywoods drehten sich hingegen um die Kriegsheimkehrer, um *The Best Years of Our Lives* (1946), oder versuchten im neorealistischen Stil den Ausbruch aus filmischen Konventionen. Auch der neue Krieg im Nahen Osten<sup>1</sup> wurde von der Filmindustrie umgangen, da man nicht als Quelle zionistischer Propaganda wahrgenommen werden

<sup>1</sup> Nachdem David Ben Gurion am 14. Mai 1948 den Staat Israel ausgerufen hatte, griffen die Armeen der arabischen Länder (Syrien, Libanon, Jordanien, Ägypten und Irak) Israel an.

wollte. Heute fehlt deshalb ein filmischer Erinnerungsort, der jenes Nachkriegsdeutschland mit Israel in einen Zusammenhang bringt.<sup>2</sup> Die überlebenden Kinder aus den deutschen Konzentrationslagern, die dann in Israel aufwuchsen, bildeten 1948 einen solchen Verbindungspunkt in Fred Zinnemanns Film *The Search* und wurden zum Ausgangspunkt für ein nicht vollendetes Filmprojekt in Israel.

Zinnemanns Engagement für die überlebenden Kinder begann Ende der 1940er Jahre, als der amerikanische Regisseur in das von den Alliierten besetzte Deutschland reiste. Dies war der Beginn einer Recherche, die ihn in verschiedene von der Hilfsorganisation UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) verwaltete Lager für sogenannte ‚Displaced Persons‘ (DPs)<sup>3</sup> führen sollte. Zinnemann verfolgte zusammen mit dem Schweizer Produzenten Lazar Wechsler den Plan, einen Film zu realisieren, der einem breiten amerikanischen Kinopublikum das Leid der vom Krieg betroffenen und hungernden Kinder auf der anderen Seite des Atlantiks näherbringen sollte. Europa war für die meisten Amerikaner zu weit entfernt, um sich von dem Ausmaß der Situation eine genaue Vorstellung machen zu können. Der MGM-Produzent Arthur Loew hatte Zinnemann daher an Wechsler und dessen Filmproduktionsfirma Praesens Film ausgeliehen.<sup>4</sup> Alle drei waren sich darüber einig, dass der Film eine breite Öffentlichkeit ansprechen sollte.<sup>5</sup> Der aus diesen Recherchen entstandene Film *The Search* wurde ein beachtliches Dokument, nicht nur der Filmgeschichte. Zinnemanns Inszenierung der Nachkriegssituation 1946/47 in den Lagern für Displaced Persons (DP-Camps)<sup>6</sup> zeichnet anhand eines Einzelschicksals, der Geschichte des tschechischen Jungen Karel Malik, die Situation überlebender Kinder aus den Konzentrationslagern nach. Deren Geschichten, Erinnerungen und Erfahrungen hatten den Regisseur stark erschüttert, wie er im August 1948 in dem im Magazin *Screen Writer* abgedruckten Artikel *The Story of The Search* beschreibt:

<sup>2</sup> Ein filmischer Erinnerungsort bezeichnet einen Film als historisches Dokument, der zu einem Bezugspunkt für viele Menschen geworden ist, um eine historische Begebenheit zu erinnern. Sylvie Lindeperg definiert in diesem Sinne den Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* (1955) als tragbaren Erinnerungsort. Lindeperg, Sylvie: „Nacht und Nebel“. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010, S. 260.

<sup>3</sup> Ende des Zweiten Weltkrieges lebten in Europa bis zu zehn Millionen Displaced Persons (DPs). Durch Deportationen und die Verfolgungsmaßnahmen Deutschlands befanden sie sich außerhalb ihres Ursprungslandes (displaced). Bis Ende 1945 waren rund sechs Millionen DPs in ihre Heimatländer zurückgebracht worden (Repatriierung). ‚Staatenlos‘ wurden alle Menschen, die keine Staatsbürgerschaft besaßen. Durch nationalsozialistische Gesetze war zum Beispiel Emigranten, Juden sowie Sinti und Roma die deutsche Staatsangehörigkeit entzogen worden. Nach dem Krieg kam es zu keiner gesetzlichen Regelung, die den Betroffenen die deutsche Staatsangehörigkeit wieder zuerkannte (Informationen aus dem Glossar der Wanderausstellung des IST Bad Arolsen: „Wohin sollten wir nach der Befreiung?“ Zwischenstationen: Displaced Persons nach 1945, 11.09.2014 bis 22.01.2015 Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt am Main). Vgl. zum historischen Hintergrund der DPs und insbesondere der ‚unaccompanied children‘ auch den Beitrag von Susanne Urban in dieser Ausgabe.

<sup>4</sup> Brief von Arthur Loew an Lazare Wechsler, 21. Oktober 1946, in: *The Search* correspondence 1946, Kiste 57, Ordner 779, Fred Zinnemann Papers, Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Los Angeles, USA (im Folgenden: FZ Papers).

<sup>5</sup> Zinnemann, Fred: *The Story of The Search*, in: *Screen Writer* 4 (1948), 2, S. 12 f., hier S. 12.

<sup>6</sup> Bei den DP-Camps handelte es sich um Auffanglager der Westalliierten in Deutschland, Italien und Österreich für DPs, die vor allem in früheren Arbeitslagern und ehemaligen Kasernen der Wehrmacht, in Hotels, Klöstern, Krankenhäusern und requirierten Häuserblocks eingerichtet wurden. In der US-Zone wurden sie unter anderem genannt: ‚House of Israel‘, ‚D. P. Hospital‘, ‚Jewish Community‘, ‚Braunsfliegerkaserne‘, ‚Bahnhofshotel‘, ‚Schwan Hotel‘, ‚Kibutz Nocham‘ (in Teublitz), ‚Free Living Group‘ (in Neunburg), ‚Jewish Centers‘ (in Selb und Rehan). Dies sind Beispiele aus dem District Regensburg (3rd district).

„We toured the UNRRA camps, paying especial attention to those for ‘unaccompanied’ children. This technical term used to describe boys and girls torn from both parents is typical of the dry phraseology which is psychologically necessary if the pressure of a wall of misery is not to become overwhelming. [...] From the lips of these workers [UNRRA; Anm. I. K.] and from the children themselves came the raw stuff from which *The Search* was made. [...] material sufficient for ten such films. The curious part was that very few of them were concerned with telling us stories of atrocities. Rather, they dwelt – for subconscious reasons, I am sure – on the destruction of human dignity, on the disintegration of the human soul, which had been methodically induced by the Germans. Both the UNRRA people and the D.P.’s seemed a great deal more preoccupied with that dimension of their experience rather than with simple physical brutality.“<sup>7</sup>

Ins Zentrum von *The Search* rückten also die Schicksale der Kinder. Ihre Erinnerungen bildeten die Grundlage für die Filmerzählung und wurden so durch den Film bewahrt. Im Folgenden soll die Geschichte der Entstehung von *The Search* anhand seiner Quellen und der dem Film zugrunde liegenden Dokumente aufgezeigt werden. Dabei wird deutlich, dass auch Elemente von Zinnemanns eigener Biografie in die Filmhandlung mit einfließen. Auf beeindruckende Weise gelang ihm in dieser Verbindung von (fiktionalen) Einzelschicksal, dokumentarischer Beobachtung, der Berücksichtigung von Originalquellen und eigenen Erfahrungen ein vielschichtiges Porträt der Situation von Kindern in Europa kurz nach dem Krieg, ihrer unmenschlichen Behandlung durch die Nazis und ihren Reaktionen auf die veränderte Behandlung durch Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Hilfsorganisationen:

„These children must be seen. They cannot be imagined. Under the pressures of terror and insecurity, they have been so essentially changed psychologically that knowledge of normal childhood, of its motivations and antagonisms, is not only useless but misleading“.<sup>8</sup>

In seinen Reisetagebüchern zu „Prien (Chiemsee)“ zeichnete Zinnemann die psychischen Notzustände einiger Kinder auf:

„A) Boy hits his head against wall B) Boy extremely suspicious of everyone – breaks into cold sweat – insecurity + trauma – makes ticks: [...] rocking, hitting head, rock + scream, fainting spells, sideways rocking, suck thumbs, Amnesia [...] Babies-tick: rock in bed, very timid. If tries to touch: cringe, jump bad, fluid. Offered to shake hands – look carefully – hands come out very slowly – Babies sitting still, droopy, not moving [...] Even big kids (14) can’t write – have to make x instead of signing names. [...] Despite fear of illness no respect for death. Just as soon step over corpse’s hands and feet as not. [...] Premium on everything that’s wrong: steal, lie, cheat (in KZ only means of survival). Present semblance of security – the known, no matter how bad, is always better than the unknown. Recurrent: indiv. Jewish kids didn’t think any Jews left alive. Hearing a man speak Yiddish, kid says: ‚you must be my father‘ [...]“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Zinnemann, *The Story of The Search*, 1948, S. 12 f.

<sup>8</sup> Zinnemann, *The Story of The Search*, 1948, S.12.

<sup>9</sup> *The Search* research (UNRRA, interviews and notes), FZ Papers, Kiste 59, Ordner 801.

Der Film beschreibt damit auch eine Suche nach Antworten auf die Situation der Kinder, die nur schwer filmisch umgesetzt werden konnte. Eine Notiz Zinnemanns verdeutlicht auch die von ihm empfundene Angst, den von ihm akribisch aufgeschriebenen Schicksalen nicht gerecht werden zu können.

„[...] 7. we lose sight of all kids too much concentrate on one kid too much 8. there is something more important to be said than that a mother finds her child 9. show importance of what [...] to do stealing foreign kids [...] other countries & building up their own and how much they got away with it 10. this is rather sentimental (rührselig) not very adult like ‚Marie Louise‘ 11. important to show the effect of all this on the world – what will happen to countries as a result – rather than what will happen to a child + mother 12. have not used one tenth of what I brought home – [...]“<sup>10</sup>

Viele der Geschichten, die er von den Kindern, UNRRA-Mitarbeitern, freiwilligen Helfern, Ärzten, Krankenschwestern, Psychologen und Mitarbeitern in den zuständigen Behörden hörte, überwältigten den Regisseur.<sup>11</sup> Fred Zinnemann arbeitete mit Laiendarstellern<sup>12</sup> und den Kindern aus den DP-Lagern. Die meisten Kinder waren bei Drehbeginn bereits repatriert, da die ausführlichen Recherchen die Filmarbeiten verzögerten. Zurück blieben nur die jüdischen Kinder, die keine Ausreisegenehmigung nach Palästina erhalten hatten und daher nun zu den Hauptdarstellern des Films wurden.<sup>13</sup>



Abb. 1: Besuch bei einer Theateraufführung im UNRRA-Lager. Fred Zinnemann (zweite Reihe, zweiter von links). Quelle: Research Fotos Zinnemann Collection. UNRRA-Lager.



Abb. 2: Foto Production Still Fred Zinnemann mit einem Jungen aus dem DP-Lager während der Dreharbeiten. Quelle: Special Collection Fred Zinnemann off-camera stills The Search.

<sup>10</sup> *The Search* Zinnemann, Fred (notepads) ca. 1946–1948, FZ Papers, Kiste 59, Ordner 808.

<sup>11</sup> Zinnemann beschreibt dies in seinem Aufsatz: „Occasionally an episode was discarded because it was ‚too much‘ ... in every sense. [...] It was necessary to somehow divert the children and arouse them from a lethargy of hopelessness since there had been an epidemic of attempted suicide.“ Zinnemann, *Story of The Search*, 1948, S. 30. Siehe hierzu auch Grossmann, Atina: *Jews, Germans and Allies. Close Encounters in occupied Germany*. Princeton 2007, S. 150.

<sup>12</sup> Montgomery Clift stand am Anfang seiner Karriere, ebenso Wendell Corey, Jarmila Novotná sang für die Oper, die einzige etablierte Schauspielerinnen war Aline MacMahon.

<sup>13</sup> „Bericht über die Reise nach Deutschland“ 7. Juni 1947, *The Search* correspondence production 1947 May–June, FZ Papers, Kiste 58, Ordner 781.

---

**„He needs rest and confidence“**

Im Zentrum von *The Search* stehen von Anfang an die Kinder. Auf sie warten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Hilfsorganisation am Bahnhof, ihre Ankunft wird durch die Kamera beobachtet. Deren Fokus liegt ebenfalls auf den Kindern, als die Taschenlampe über die Schlafenden im Waggon hinwegschwenkt. Gleich die ersten Szenen halten fest, dass ihnen das Recht auf ein besseres Leben genommen wurde. Das Gesicht jedes einzelnen Kindes ist erkennbar. Man kümmert sich um sie. Jedes erhält ein eigenes Bett. Der dokumentarische Stil des Films zeigt sich besonders in der Nachstellung der Aufnahmegespräche. Der Junge Karel spricht nicht. Er sagt nur: „Ich weiß nicht.“ Daraufhin wird sein Fragebogen mit dem Zusatz ‚Unknown‘ versehen. Dieses leere Blatt nimmt sich der Film zum Ausgangspunkt und beginnt es filmisch auszufüllen. Das Schweigen und die Leere wird mit der Erzählung über die (Über-)Lebensgeschichte des Jungen gefüllt. Die Nazis hatten die Namen und Geschichten ihrer Opfer auslöschen wollen. Regisseur Zinnemann hält sie durch seinen Film fest.

Die bei den Aufnahmegesprächen ausgefüllten Fragebögen beinhalten Angaben zu Herkunft und Sprache, dokumentieren, woran sich die Kinder erinnern, wie sie heißen und aus welchem Lager sie kommen. Die Einstellungen zeigen erneut ihre Gesichter. Auf diese Weise wird ihre Individualität betont und den grausamen Erfahrungen, von denen sie berichten, gegenübergestellt. Hier bringt Zinnemann auch die ersten Aussagen ein, die er auf seinen Recherchefahrten durch verschiedene DP-Lager notiert hatte. Die Kinder sprechen über Zwangsarbeit, ihren Lageraufenthalt und das Überleben in kleinen Banden im Wald. Ein Mädchen berichtet, wie sie beim Auftrag, Kleidungsstücke der im Krematorium ermordeten Personen zu sortieren, die Bluse ihrer Mutter fand. Die grausamsten Berichte aber wurden gar nicht erst in den Film aufgenommen, wie beispielsweise die über das Erschlagen von Säuglingen und über Eltern, die vor den Augen ihrer Kinder erschossen wurden.<sup>14</sup>

Der erlittene Schock und die Misshandlungen durch die Nazis werden den Zuschauerinnen und Zuschauern nur kurz vor Augen geführt. Stattdessen zeigt der Film, insbesondere auf der Bildebene, den veränderten Umgang mit den Kindern. Ihre Gesichter sprechen Bände. Durch ihre Gestik und Mimik zeugen sie von den vergangenen Schrecken. Ihre Verletzungen werden auch von den amerikanischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Hilfsorganisation wahrgenommen. Mrs. Murray (Aline MacMahon) bittet beispielsweise einen Officer, eines der Kinder nicht weiter zu befragen. „No, leave him alone“, erklärt sie ihr Vorgehen, „he needs rest and confidence.“

Mit dieser Eröffnungssequenz ist ein erster Bogen von den Schreckensberichten hin zu einem veränderten menschlichen Umgang gezogen. Diese bogenförmige Abfolge bestimmt auch die weitere Struktur des Films. Dadurch werden schreckliche Erinnerungen mit neuen, positiven Erfahrungen konfrontiert. So kreierte Zinnemann mit *The Search* einen ‚tragbaren Erinnerungsort‘,<sup>15</sup> einen Film, der die Orte durch Innen- und

---

<sup>14</sup> Smyth, Jennifer E.: Fred Zinnemann's *Search* (1945–48). Reconstructing the voices of Europe's children, in: *Film History* 23 (2011), 1, S. 75–92, hier: S. 80.

<sup>15</sup> Das Konzept des tragbaren Erinnerungsorts (über den Film *Nuit et Brouillard*) von Sylvie Lindeperg lässt sich meines Erachtens in Teilen auch auf *The Search* übertragen. Siehe oben Fn. 2.

Außenaufnahmen der DP-Lager einfängt, aber auch die Entwicklung der Kinder zeigt und bewahrt. *The Search* legt somit als Film Zeugnis ab, indem er im Sinne Robert Flahertys ‚dokumentiert‘.<sup>16</sup> Aber nicht nur in der filmischen Umsetzung seiner Rechercheergebnisse wendet Zinnemann Flahertys Technik der genauen filmischen Nachstellung an, sondern auch in dem Versuch, die Orte und Lebensbedingungen für die Nachwelt zu ‚dokumentieren‘. Die Lager waren temporäre Einrichtungen, die spätestens nach 1957 aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Deutschland verschwanden.<sup>17</sup>

In die Filmhandlung eingebundene historische Dokumente wie die Aufnahmebögen verdeutlichen diesen Vorgang filmischen Dokumentierens. Diese Dokumente sollten nicht nur in internationalen Sammlungen und Archiven verwahrt, sondern für ein breites Filmpublikum sichtbar werden. So betont der Film auch, dass die Geschichten der Kinder wichtig für die Nachwelt sind.

Darum zeigt Zinnemann auch, wie stark die Kinder von ihrer verzweifelten Vergangenheit gezeichnet sind.<sup>18</sup> Sinnbild dafür ist der kleine dünne Arm von Karel mit der eintätowierten Auschwitz-Nummer. Nach seiner Flucht aus dem Ambulanzfahrzeug versteckt sich der Junge in den Ruinen. Dort wird er von dem GI Steve (Montgomery Clift) aufgelesen und mit nach Hause genommen. Aus Angst, wieder eingesperrt zu werden, wehrt er sich mit Leibeskräften gegen die angebotene Hilfe. Später rennt Karel gleich aus dem Haus, nachdem Steve und sein Mitbewohner ihm mehr Bewegungsfreiheit ermöglichen. Nach einer Weile kehrt er jedoch wieder zurück. Die Entwicklung des Jungen steht im Vordergrund der filmischen Erzählung. Vom anfänglichen Rütteln an den Gitterstäben bis zur freiwilligen Rückkehr zum Haus vollzieht Karel eine eindrucksvolle Wandlung.

Die Kinder können sich ändern, Vertrauen aufbauen. Durch ein verändertes, positives Umfeld werden sie sich besser fühlen. Dazu versucht Zinnemann filmisch nachzustellen, was die Kinder durchlebt haben. In kurzen Szenen wird ein Flashback über Karels Vergangenheit zur Erklärung vieler anderer Kinderbiografien.

### **Erinnerung an das Heimkonzert**

Die Last der überlebten Katastrophe und des Verlusts von Angehörigen teilte Zinnemann in gewissem Sinne. Das in der Rückblende gezeigte Heimkonzert der Maliks in Prag verweist auch auf Zinnemanns eigene Vergangenheit und seine Herkunft aus einer jüdischen Familie in Österreich-Ungarn.<sup>19</sup> Die Szene aus *The Search* beinhaltet eine kurze Aufsicht auf Prag, die, unterlegt mit nostalgischer klassischer Musik, ein Stück des alten Europas vor der Zerstörung zeigt. Die Kamerafahrt führt an die Tür der Maliks: „Everyone knew Dr. Malik, because he was a good Doctor.“ Die Erinnerung an Zinnemanns eigenen Vater, der ebenfalls Arzt gewesen ist, ist fast beiläufig in den Film

<sup>16</sup> Zinnemann hatte Jahre zuvor (1930) mit Flaherty ein Dokumentarfilmprojekt geplant, das an den russischen Behörden scheiterte, die ihnen kein Einreisevisum aushändigten. Zinnemann betonte Flahertys großen Einfluss auf die eigene Arbeitsweise in der Vorbereitungsphase für einen Film.

<sup>17</sup> Am 28. Februar 1957 wurde das letzte jüdische DP-Camp in Föhrenwald geschlossen.

<sup>18</sup> In Deutschland lief der Film daher auch – wenngleich erst Jahrzehnte später (1961) – unter dem Verleihstitel *Die Gezeichneten*.

<sup>19</sup> Zinnemann hatte es schon Ende 1929 in die USA gezogen, um für die Aufwertung seines damaligen Metiers als Kameramann mehr über den Tonfilm zu lernen.

integriert:<sup>20</sup> „It was a happy family life.“ Dieser nostalgische Moment wird jedoch abrupt durch das Klopfen der Nazis unterbrochen. Dann folgt eine Überblendung vom Türkreuz der Wohnung zum Eisengitter im KZ. Die brutale Auflösung der Familienidylle verdeutlicht, wie unvorbereitet die Katastrophe über die Familie hereinbricht.<sup>21</sup> Ohnmächtig muss sie mit ansehen, wie ihr Leben von einem Moment auf den anderen zerstört wird. Durch die Länge, die die Szene im Gegensatz zur Rückblende in das Lager einnimmt, versucht Zinnemann zum einen, die positiven Erinnerungen herauszustellen, die mit dem Heimkonzert verknüpft sind. Zum anderen wird durch das hell erleuchtete Zimmer der Kontrast zu den dunklen, umnebelten und mit Gittern umzäunten Szenen im Lager unterstrichen. Getrennt von seiner Mutter, wartet Karel hinter dem Gitterzaun auf sie, als sie von der Zwangsarbeit kommt. Doch erneut werden sie getrennt, und ab diesem Moment verliert Karel jede Erinnerung. Im Vergleich zu der nun folgenden Genesung des Jungen ist die gesamte Rückblende sehr kurz gehalten. Auch dadurch wird der Schwerpunkt des Films, die Rückkehr des Jungen ins Leben, deutlich.

### Ein jüdischer Junge im katholischen Chorgewand

Parallel zur Ankunft der Kinder im UNRRA-Lager verläuft die Suche der Mutter nach Karel. In einem DP-Lager meint sie endlich ihren Sohn unter den Kindern eines katholischen Kirchenchors gefunden zu haben. Der jüdische Junge, der Karels Namen trägt, hatte sich als ‚Karel Malik‘ ausgegeben, nachdem sich beim Lagerappell keiner auf diesen Namen gemeldet hatte. Um im Lager zu überleben, versuchten einige der Kinder, eine andere Identität anzunehmen, denn die Kennzeichnung als ‚jüdisch‘ war gleichbedeutend mit einem Todesurteil.<sup>22</sup> Auch später noch versucht der Junge zu verheimlichen, dass er Jude ist. Der Film bleibt seiner dramaturgischen Strategie treu, als der englische Officer ihm daraufhin die katholische Robe abnimmt und ihn beruhigt, er brauche keine Angst mehr zu haben. Dieses Schicksal, unter falscher (christlicher) Identität überlebt zu haben, war nicht selten. Manchmal führte es auch zu schweren Identitätsbrüchen. Fred Zinnemann schreibt in seinen Notizen während der Recherchereise in Deutschland: „Viele Kinder kamen als polnisch-katholische Kinder in die UNRRA-Lager und es stellte sich erst mit der Zeit heraus, dass sie jüdisch waren.“<sup>23</sup>

In die Gestaltung dieser Szene über die Verheimlichung beziehungsweise sogar das Ablegen jüdischer Identität haben aber vielleicht auch wieder Zinnemanns eigene Erfahrungen mit hineingespielt. Als seine Frau Renée Bartlett 1940 einen Sohn erwartete, zeugt ein überlieferter Brief, den Zinnemanns Mutter, Anna Zinnemann, am 29. April 1940 aus Lemberg an ihren Sohn in den USA schrieb, von genau diesem Konflikt, der wiederholt auch in weiteren Briefen auftritt:

<sup>20</sup> Wie an dieser Stelle setzt Zinnemann auch in anderen seiner Filme immer wieder Elemente aus der eigenen Vergangenheit ein. In *Julia* (1977) beispielsweise heißt der Mann, der Lillian das Zimmer in Wien besorgt, wie sein alter Jugendfreund, Gunther von Fritsch.

<sup>21</sup> Auch in diesen fast schematischen Szenen lässt sich eine allegorische Anspielung auf die vielen in der NS-Zeit stattgefundenen Übereinnahmen erkennen (und weit darüber hinaus, in vielen Ländern sogar bis heute), bei denen Menschen brutal aus ihrem Alltag herausgerissen, verhört, interniert und gefoltert wurden.

<sup>22</sup> Siehe hierzu Bauer, Barbara: *Drama – Märchen – Gleichnis – Parabel. Wie Kinder den Holocaust erlebten und wie sie ihre Erfahrungen als Erwachsene darstellten*, in: Hertling, Viktoria (Hg.): *Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust, Children in Exile, Children under Fascism*, Amsterdam 1998, S. 51–85.

<sup>23</sup> *The Search* research (UNRRA, interviews and notes) 1945–1947, FZ Papers, Kiste 59, Ordner 801.

„[...] Ich habe auch eine Bitte! Es ist mein Wunsch, dass das Kind, egal ob ein Junge oder ein Mädchen, nicht jüdisch getauft wird<sup>[24]</sup>. Es sollte nicht bedrängt werden. Wir – ich bin davon überzeugt, dass Papa auch so denkt – legen darauf keinen Wert, ganz im Gegenteil: es reicht, es sind sowieso zu viele Juden auf der Welt und bereits solche, auf die wir nicht stolz sein können.“<sup>[25]</sup>

Offensichtlich führte die bedrängte Lebenssituation der Eltern in Lemberg zu der Angst, dem Enkel könne das gleiche Schicksal widerfahren, und Anna Zinnemann war daher der Meinung, dem Kind könne nichts passieren, gelte es als nichtjüdisch. Diese Verdrängung der eigenen Identität ist der Grausamkeit geschuldet, mit der die Nationalsozialisten Juden das Recht auf Leben absprachen, sie misshandelten und vernichteten.

Im Film geht es dem kleinen Jungen im katholischen Gewand der Chorknaben ähnlich wie Zinnemanns Mutter. Er verdrängt die eigene Identität. Erst in der freundlichen Reaktion des amerikanischen Soldaten wird er wieder als gleichwertig akzeptiert. Dieser versichert ihm, dass er in Sicherheit sei und ihm nichts geschehen werde, wenn er seine Identität preisgebe. Erst daraufhin nennt der Junge seinen tatsächlichen – jüdischen – Namen:

„The story of the Jewish lad serving as an altar boy for Catholic services illustrates my contention. The incident, which Mr. Schweizer incorporated into the screen treatment, concerns a boy whose last admonition from his mother was ‚Never tell your name!‘ Bewildered and frightened but obedient, the child somehow found wisdom beyond his years. When a Christian name was called once, then twice and three times, and there was no answer, the boy took that name for his own.“<sup>[26]</sup>

### **Botschaft für Karel**

Als die Frau und der Sohn von Steves Mitbewohner zu Besuch kommen, entdeckt Karel, dass auch er eine Mutter haben müsste. Er macht sich auf dem Gelände einer nahegelegenen Fabrik, das ihn mit seinen Maschendrahtzäunen an das Konzentrationslager erinnert, wo er seine Mutter zuletzt gesehen hatte, auf die Suche. Keine der Arbeiterinnen schaut zu dem Kind, das am Zaun wartet.<sup>[27]</sup> Sie gehen stumm vorbei. Steve wird durch einen Brief darüber informiert, dass Karels Mutter deportiert und wahrscheinlich vergast wurde. Mit seinem Jeep fährt er auf der Suche nach Karel die Gegend ab. Am Fluss kommt es dann zu einem grundsätzlichen Gespräch zwischen dem GI und dem kleinen Jungen. Es ist Sommer und es herrscht eine friedvolle Atmosphäre. Doch die beiden sprechen über den Tod.

<sup>24</sup> Anmerkung der Übersetzerin (Katarzyna Kończal): ‚Es steht ‚chrzcic po zydowsku‘ – wortwörtlich: ‚taufen auf jüdische Art und Weise‘. Wahrscheinlich meint sie damit ‚Beschneidung‘.‘

<sup>25</sup> Anna Zinnemann an Fred Zinnemann, 29. April 1940, Correspondence Parents 1939–1941, zusätzliche Kisten (2004 von Tim Zinnemann an die MHL, im Folgenden: zK), FZ Papers, Kiste 1.

<sup>26</sup> Zinnemann, *Story of The Search*, 1948, S. 12.

<sup>27</sup> Bei einer Umfrage in England nach der Filmsichtung von *The Search* wurde diese Szene als unmenschlich beschrieben, da keine der deutschen Arbeiterinnen aus der Fabrik auch nur den Kopf zu dem Kind wendet und es fragt, ob es Hilfe brauche. Nach den Screenings in London im November 1949 im ‚Ritz‘ wurden insgesamt 10.000 Karten vom MGM-Office London an das Publikum verteilt. Zinnemann erhielt eine Zusammenfassung der Antworten: 41 Seiten positives Feedback und 6 Seiten betitelt mit ‚Adverse Criticism‘. *The Search*, Screening London, FZ Papers, Kiste 59, Ordner 806.



Steve: „Your mother is dead.“ Karel: „I can't find my mother ever and my mother won't ever come back?“ Steve: „No. So if you look for her you won't find her. If she were alive, she wouldn't want you to torture yourself. It's through you she lives on. Your heart is part of hers, she's with you. You are a part of her, always. You must know that.“ Der Film versucht über den Dialog eine allgemeine Formel zu finden, die über den Verlust hinweghilft. Diese Formel lautet ‚Du‘: In ‚dir‘ lebt sie fort.

Norma Jacak<sup>28</sup> schreibt fünfzig Jahre später fast dieselben Worte an Fred Zinnemann: „Do you know that you look very much like your father? Whenever I saw you on television it was as if your father walked into the room. It made me feel good, because those who have children leave something of themselves behind.“<sup>29</sup>

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 suchte Zinnemann beständig nach einem Zeichen von seinen Eltern. Er erhielt von verschiedenen Organisationen die Nachricht, dass es schwierig sei, herauszufinden, wo sich seine Eltern aufhalten könnten. Einer der Antwortbriefe kam am 2. November 1945 vom American Jewish Joint Distribution Committee<sup>30</sup> und gibt darüber Auskunft, dass in ihrem Warschauer Büro die gesuchten Namen nicht registriert seien und deshalb keine weitere Suche durchgeführt werden könne. Der Brief seines Bruders Georg, der mit der US-Armee in Höchst stationiert war, erreichte Zinnemann erst am 29. Januar 1946. Darin erfuhr er vom Tod der Eltern.<sup>31</sup> Sein Bruder hatte in der Nähe von Frankfurt Oskar Zinnemann getroffen, der entfernt mit der Familie verwandt war. Dieser hatte ihm davon erzählt, dass er mit den Eltern zusammengelebt habe, jedoch dann aus dem Ghetto in Rzeszów fliehen konnte. Fred Zinnemanns Suche nach seinen Eltern findet also eine Parallele in den Geschichten jener Kinder in seinem Film, die ihre Eltern verloren haben.

### Abfahrt nach Israel

Laut schmetternd ist am Ende des Films der von den Kindern gesungene ‚Halleluja‘-Song zu Bildern des Abschieds zu hören. Die Kinder singen auf Hebräisch und das laute Lachen und Winken zeigt das neu gewonnene Selbstvertrauen und Selbstbewusstsein der Kinder. Die Bilder suggerieren: Sie wissen, wer sie sind und wo sie hingehören. Sie freuen sich auf das Leben in Palästina. Das Land gibt ihnen Hoffnung und eine Zukunft. Sie müssen nicht dort bleiben, wo sie misshandelt wurden, sondern sie haben ein neues Ziel vor Augen, Eretz Israel.



Abb. 3: Dreharbeiten mit den Kindern im DP-Lager. Quelle: Special Collection Fred Zinnemann off-camera stills *The Search*.

<sup>28</sup> Norma Jacak arbeitete während des Zweiten Weltkriegs zusammen mit Oskar Zinnemann in einem Krankenhaus in Rzeszow. In den 1990er Jahren lokalisierte sie Fred Zinnemann. Eine Korrespondenz über mehrere Monate begann.

<sup>29</sup> Norma Jacak an Fred Zinnemann am 23. Januar 1995, Correspondence Jacak, Norma, 3. Dezember 1994 bis 5. März 1995, FZ Papers, zK, Kiste b.9.

<sup>30</sup> Correspondence – personal 1940s, FZ Papers, Kiste 119, Ordner [8].

<sup>31</sup> Georg Zinnemann an Fred Zinnemann am 29. Januar 1946, Correspondence 1946, FZ Papers, zK, keine Beschriftung.

Der Wechsel vom lauten Singen zur darauffolgenden Stille betont auch den Wandel, der sich in den DP-Lagern vollzog. „When the children leave it is awful quiet.“ Diese Szene schließt die Wandlung der Kinder ab. Zinnemann bezieht für sie und ihre Zukunft Stellung. Er hat nicht nur die menschenunwürdige Behandlung durch die Nazis, sondern auch die Veränderung der Situation und der Selbstwahrnehmung der Kinder in der Nachkriegszeit aufgezeigt. Sein Film setzt den Bildern der Konzentrationslager die Bilder der DP-Lager entgegen. Die Kinder aus den Konzentrationslagern erfüllen im Film somit eine symbolische Funktion: Sie stehen für neue Hoffnung für die Überlebenden. Am Anfang des Films spricht Karel kein Wort. Auf Fragen antwortet er lediglich: „Ich weiß nicht.“ Nach einigen Tagen in der Obhut von GI Steve beginnt er bereits, mehrere Wörter auf Englisch zu sprechen. Die Entwicklung reicht vom verängstigten kleinen Jungen zum Jeep fahrenden und Englisch sprechenden Jungen mit neuen Schuhen und gepflegtem Aussehen.

*The Search* hat auch viel dazu beigetragen, dass die Hilfsorganisation UNRRA ein besseres Image in den USA erhielt. Im *Life Magazine* erschien ein großformatiges Foto eines riesigen Spendenmarsches am Times Square; im Hintergrund ist die Filmankündigung für *The Search* an einer Kinowand zu sehen, und auf dem Banner steht: „Give Now! Crusade for children. Save a child, save the future. Give Now!“ Das Foto ist wie folgt unterschrieben: „Spectators showered coins and bills into this gigantic flag, dramatizing children’s appeal, as 150 marchers carried it through Times Square.“ Zinnemann drehte *The Search* auch, um mit künstlerischen Mitteln auf die Kinder aufmerksam zu machen. Das Geld, das der Film den Hilfsorganisationen einbrachte, war während der Inszenierung nicht intendiert gewesen, aber die Spenden waren ein willkommenes Nebenprodukt. Das Citizens Committee on Displaced Persons schrieb daher am 3. April 1947 an Zinnemann:

„[...] This is of intense interest to our Committee which is sponsoring a bill before Congress at this moment to bring 400.000 Displaced Persons into the United States at the rate of 100.000 a year. In the campaign to pass the bill we will need the assistance of every possible media, including what I consider to be the most effective – motion pictures.“<sup>32</sup>

Mehrere Preise ehrten den Film.<sup>33</sup> Dadurch fühlte sich Zinnemann in seinem Vorhaben bestärkt, einen Folgefilm in Palästina zu drehen, der die Geschichte der Kinder weiterverfolgen sollte.<sup>34</sup>

### Das Filmprojekt *Sabra* in Palästina

Was wurde aus den Kindern, nachdem sie, meist auf langen und schwierigen Wegen, in Palästina ankamen? Um Material für sein Folgeprojekt zu sammeln, flog Zinnemann zusammen mit dem Drehbuchautoren Stewart Stern und Montgomery Clift im Oktober

<sup>32</sup> *The Search*, FZ Papers, Kiste 57, Ordner 779.

<sup>33</sup> Ivan Jandl erhielt einen speziellen Jugend-Award bei der Oscar-Verleihung 1949 und der ‚Best Story Award‘ ging an Richard Schweizer. Fred Zinnemann, Montgomery Clift und Schweizer waren nominiert. Der Film gewann außerdem einen speziellen BAFTA UN Award, einen Golden Globe für das beste Screenplay und den Golden Globe for Best Film Promoting International Understanding.

<sup>34</sup> Die *New York Times* berichtet zuerst am 5. September 1948 über die „Mission to Palestine“.

1948 nach Israel. Dort fand er sich jedoch mitten im Israelisch-Arabischen Krieg wieder.<sup>35</sup> Die Kinder aus den DP-Lagern, die sie dort wiedertrafen, waren zumeist direkt in die Kriegshandlungen involviert. Sie waren beispielsweise als Kuriere tätig und überbrachten unter Todesgefahr Nachrichten zwischen den Kriegslagern. In einer Notiz von Stewart Stern heißt es dazu:

„Communications were smashed so the kids served as runners. DP kids from Cyprus – very self-sacrificing. Also hid the other children on their own initiative, feeling responsibility deeply. [...] We walked down to the mass graves of the kids who had fallen in the defense of Negbah. While we were there, a girl walked down with her young son. Then paused in front of the grave that held his father. She put her arm around him and hugged him, then held his arm and squeezed it then his hand, then let him go. They turned and walked away without saying anything.“<sup>36</sup>

Zinnemann und Stern notieren unzählige Situationen, persönliche Geschichten und Interviews, wobei sie teilweise selbst in die Kriegshandlungen gerieten. Beispielsweise besuchten sie den nach heftigen Kämpfen zerstörten Kibbuz Negba und beobachteten, wie die Kinder, die während des Kampfes versteckt waren, auf Lastwagen zu ihren Eltern zurückgebracht wurden.

„Return to Negbah: We went back to see the arrival of the children on their first visit home since the plane had been wrecked by war. A platoon of soldiers was having rifle drill in the shadow of the water tower – and the NCO passed from man to man, inspecting their rifles and stens. The shock of the battle seemed to have passed ... voices were fuller and movements more definite, less cramped. The kids rode in on two trucks, singing their heads off – ‚Shalom Aleichem!‘ There was one small fry with a freckled face peering over the cab, looking straight ahead and singing [...] while tears rolled down his face. [...] The trucks stopped near the kids’ houses and parents swarmed to pick up the children. The bigger ones jumped down by themselves. The littler ones were dropped over the sides into their parents arms like sandbags ... Each time one landed, there was a little shock of contact, then loud kissing. Some of the older kids, looked at their ruined houses seriously – and took their parent’s hands to go and have a look. They didn’t seem to want to go in alone ... [...]. The little kids ignored the ruins but quickly found a pile of Egyptian ammunition and swarmed over it, grabbing and shrieking. Overheard comments: Big kid: ‚Don’t play with these. They’re still alive.‘ ‚There’s macaroni inside. I want to open one and take the macaroni out.‘ ‚Live bullets. Once they belonged to the Arabs. Now they belong to me.‘ ‚This one’s all bent up. I want a shiny one.‘ ‚Do you still recognize the place? This is Negbah.‘ ‚It looks different, but it’s still ours.‘ ‚Don’t touch the bullets. They are enemy property.‘ One tiny kid in a floppy hat looked around and said ‚Everything’s smashed. Are the jackals still here?‘“<sup>37</sup>

Die Filmemacher sprachen auch auf dieser Recherche mit verschiedenen Personen. Stern notierte kurze Gespräche zwischen Jugendlichen und Kindern. Zinnemann dokumentierte Interviews mit Ärzten, Lehrern, Krankenschwestern und

<sup>35</sup> The Hollywood Reporter 25. Oktober 1948, Variety 13. Dezember 1948.

<sup>36</sup> Sabra, Notes Stewart Stern, Director’s Copy, S. 79, FZ Papers, Kiste 95, Ordner 1254.

<sup>37</sup> Sabra, Notes Stewart Stern, Director’s Copy, S. 79, FZ Papers, Kiste 95, Ordner 1254.

Bewohnern der Kibbuzim. Schnell veränderte sich der Schwerpunkt ihrer Filmrecherche von den überlebenden Kindern zum Tagesgeschehen im neuen Staat Israel. Durch die historischen Umstände verschob sich ihre Aufmerksamkeit auf die Begegnungen in den Kriegsunruhen. Ein Auszug aus den Reisetagebüchern Zinnemanns verdeutlicht die Bandbreite an Schicksalen, denen sie in kürzester Zeit begegneten. Kurze Beobachtungen lauten zum Beispiel:

„Saw Mt. Sinai in Distance young American, Shmuel Sondberg – still has great trouble with Hebrew, all his Sabra friend kid him about it. Swiss, red headed boy – very homesick for swiss mountains and snow, sitting in flat desert. [...] He told me about Wechsler's film plans – [...]. Farmer plowing, with a rifle slung over his shoulder.“<sup>38</sup>

Es war schwierig für Stern, aus den kriegsgeladenen Geschichten ein Filmskript zu gestalten. Er füllte 124 eng beschriebene Seiten mit dem Geschehen in Israel 1948: Beschreibungen des Kibbuzlebens, Regeln im Kibbuz, Kriegszeit, Routinen, Wachposten, kleine Geschichten und Anekdoten, die sie beobachtet hatten. Die Idee eines Nachfolgefilms zu *The Search* wich immer mehr der Idee, einen allgemeineren Film über Israel zu drehen. Zu eindringlich wirkte auf Zinnemann und Stern das Geschehen vor Ort und zog sie in seinen Bann.

Wieder zurück in den USA schrieb Fred Zinnemann am 2. Januar 1949 an Moysh<sup>39</sup> nach Israel:

„[...] In retrospect, it seems to me that I must have sounded very pessimistic as regards the chances for making a film about Israel. Actually, I believe very firmly that a good film can be made about Israel – and my pessimism is by no means defeatism. Rather, it is a feeling of awe at the size of the job and at the responsibility connected with it. You see, the one thing which we must not do, would be to do a mediocre or inferior picture about Palestine. It is indeed a staggering task to try to make a film which would truly reflect the greatness and the spirit of the life and the times in Israel of today [...].“<sup>40</sup>

Stewart Stern unternahm mehrere Anläufe, eine Skriptfassung zu erstellen. In drängenden Briefen erklärte Zinnemann, dass sie den Film sonst nicht realisieren könnten. In dem Outline für den Israel-Film wird dieser zunächst mit *Sabra* betitelt. Später änderte Stern den Titel zu *The Quiet Warriors* und schickte Zinnemann 54 Seiten des Skripts. Als Spielorte waren Ramat Hagalil, Gan Haruah, ‚the Arab Village‘ und Jerusalem vorgesehen. In dem Outline heißt es:

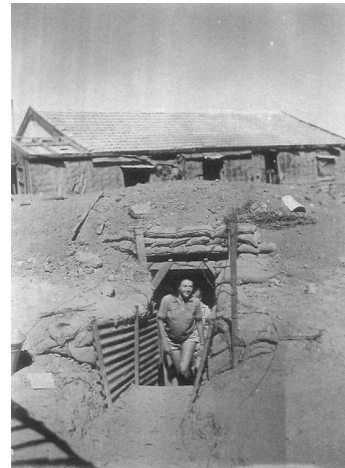


Abb. 4: Handgeschaufler Schutzschacht. Quelle: Zinnemann Collection Margaret Herrick Library. Fotos Israelreise November 1948.

<sup>38</sup> *Sabra*, Zinnemann, Fred (notebooks) ca. 1948, FZ Papers, Kiste 96, Ordner 1260.

<sup>39</sup> Keine weiteren Angaben im Archiv, wahrscheinlich ein Freund aus Israel.

<sup>40</sup> *Sabra*, Correspondence 1948–1949, FZ Papers, Kiste 96, Ordner 1257.

„Propaganda is saying THE JEW when what you mean is Ariyeh. It is saying THE ARAB when what you mean is ABU. It is saying THE ENGLISH when what you mean is John. So propaganda lets you hate THE JEW, THE ARAB and THE ENGLISH because it relieves you of the burden of knowing Ariyeh or Abu or John. You can also hate THE MURDERER, until you know his Alias was Tommy Jones, and you went to school with Tommy, so he must have had his reasons. Always the exception to the rule. You cannot hate the man you know behind his label. He carries in his being too many parts of you. You cannot hate Ariyeh from Galilee when you stand watch with him at night, and know his dream. You cannot hate Abu when you help him tend his flock and chase the strays. You cannot hate John when you read what he has written home about a wedding feast in New Jerusalem. Because they are not THE JEW, THE ARAB and THE ENGLISH. No. They are Ariyeh and Abu and John. This is not a story about THE JEW, THE ARAB and THE ENGLISH. It is a story about Ariyeh and Abu and John. With all their shabbiness. With all their nobility. Each with each.“<sup>41</sup>

Dem geplanten Film sollte eine Liebesgeschichte über Ariyeh aus Galilea und Gaby aus Belgien zugrunde liegen, die den Holocaust überlebt hatte. Beide lernen sich in Israel kennen und verlieben sich schließlich ineinander. Diese Handlung durchzieht die mit Anekdoten durchflochtene Story. Am Ende heiraten Ariyeh und Gaby. Das Outline versucht so, über die Filmfiguren und ihre individuelle Geschichte auch die noch nahe Vergangenheit zu verarbeiten. Wie wichtig Zinnemann das Filmprojekt über Israel war, wird daran deutlich, dass er Stern aus eigener Tasche bezahlte.<sup>42</sup>

Doch die Schicksale, wahre Geschichten, blieben letztlich unverfilmt. Dem Projekt lief die Zeit davon. Zinnemann musste an seine Zukunft als Regisseur in Hollywood denken. Nach dem Erfolg von *The Search* standen ihm viele Wege in der Filmindustrie offen. Stanley Kramer hatte ihm einen Vertrag über drei Filmprojekte angeboten, in welchen er als freischaffender und unabhängiger Regisseur freie Hand erhalten sollte. Nach einer langen Flaute in einem Sieben-Jahres-Vertrag bei MGM klang dies sehr verlockend. Die Finanzierung für das Israel-Projekt realisierte sich schließlich nicht und Stewart Sterns Story wurde nicht rechtzeitig fertig. So scheiterte das Filmprojekt. Dennoch suchte Zinnemann auch nach der Absage weiterhin nach einer guten Story, um die bewegenden Geschichten zusammenzufügen. Davon zeugen eine große Zahl von Briefen über Skriptvorschläge, Bücheranforderungen und Rechercheakten in seinem Nachlass.

In seiner Autobiografie schrieb er 1992 rückblickend, dass alles, was er in Israel 1948 erlebte, „so much bigger than life“ war, zu stark im Prozess der Umwandlung begriffen, um es in einem Filmskript zu erfassen. Im Nachkriegseuropa von *The Search* hatte er die Unterstützung von Praesens Film und MGM an seiner Seite. Nach Israel war er auf eigene Faust gereist, ohne einen Vertrag in der Tasche. Die Entwürfe aber liegen für kommende Generationen von Filmemachern im Archiv zur Einsicht und Bearbeitung,<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Sabra*, Script, FZ Papers, Kiste 95, Ordner 1254.

<sup>42</sup> *Sabra*, Stewart Stern an Fred Zinnemann, 15. Januar 1949, Correspondence 1948–1949, FZ Papers, Kiste 96, Ordner 1257.

<sup>43</sup> Siehe hierzu auch die Produktionsordner zu *The Dybbuk* nach einer alten jüdischen Erzählung. Chaim Potok schrieb das Drehbuch, aber es kam nicht zur filmischen Umsetzung. *Dybbuk*, FZ Papers, Kisten 71–75, Ordner 954–1008. Siehe ferner die Materialien zum Filmprojekt *Masada Story* (1964) über die international besetzte archäologische Ausgrabungsstätte in Masada, Israel. FZ Papers, Kiste 95, Ordner 1246.

ein Fundus an menschlichen Schicksalen, darunter auch die der Kinder aus den DP-Lagern, die, kaum in Palästina gelandet, gleich wieder in neue Kriegswirren gerieten.

In *The Search* inszenierte Fred Zinnemann behutsam die Geschichten der überlebenden Kinder, denen zerstörte Städte, Trümmer und verschüttete Häuser gegenübergestellt werden. Einerseits verdeutlichen die Sensibilität im Umgang mit ihnen und der Fokus auf ihre Schicksale den Versuch, die damalige Situation zu dokumentieren. Andererseits schreibt sich dabei auch Zinnemanns eigene Geschichte, der Verlust seiner Eltern im Holocaust, in den Film mit ein. Der in *The Search* ausgesprochene Trost, dass die Eltern in ihren Kindern fortleben und man darum einen Teil von ihnen nie verliert, versucht, einen Umgang mit der kollektiven und individuellen Erfahrung des Verlusts zu entwickeln. Das anfänglich als Nachfolgeprojekt angedachte Skript *Sabra* hingegen verblasste unter den Eindrücken der Kriegshandlungen in Israel und verlor darum sukzessive seinen Bezug zu den Schicksalen der Kinder aus den deutschen DP-Lagern. Es wurde zu einer Liebesgeschichte, die den alten und neuen Bewohnern Israels ihre Gemeinsamkeiten verdeutlichen sollte. An dem Versuch, seinem humanistischen Anspruch auf diese Weise treu zu bleiben und alle beteiligten Parteien von ihrer menschlichen Seite zu zeigen, scheiterte das Projekt letztlich. Dieser Ausgang weist einerseits auf die Grenzen der damaligen Filmpraxis in Hollywood hin, andererseits auf die Schwierigkeit, Bilder zu finden, die die Kriegshandlungen, die vielen Menschen das Leben kosteten, nicht für die Idee der Nation vereinnahmten, sondern eine andere Geschichte, die der Menschen vor Ort, erzählen.

**Zitiervorschlag** Imme Klages: *Nach dem Krieg war vor dem Krieg*. Fred Zinnemanns Film „*The Search*“ (1948) und sein nicht realisiertes Folgeprojekt in Israel, in: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 9 (2015), 16, S. 1–14, online unter [http://www.medaon.de/pdf/medaon\\_16\\_Klages.pdf](http://www.medaon.de/pdf/medaon_16_Klages.pdf) [dd.mm.yyyy].

**Zur Autorin** Imme Klages, geb. 1981, unterrichtet am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie promovierte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main zum Thema „*I do not get rid of the ghosts. Zur Exilerfahrung in den Filmen Fred Zinnemanns: The Search (1948), The Nun's Story (1959) und Julia (1977)*“. Sie ist zusammen mit Bastian Blachut und Sebastian Kuhn Mitherausgeberin des Sammelbandes *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1960* (München: et+k, 2015).