
MISZELLE

Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg

Einblendungen. Teil 3: Schreiben

Einleitung

Ausblendungen machen einen Teil der Geschichte unsichtbar, Einblendungen überlagern ein Bild mit nachträglichen Informationen und retrospektiven Deutungen. In diesem Spannungsfeld bewegt sich das Schreiben einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte, die wir mit dieser Serie erkunden wollen. Wir wollen den Blick dafür gezielt an die Ränder der Filmhistoriographie richten, auf das, was gewöhnlich Anekdote oder Fußnote bleibt, sich also weder ganz streichen noch flüssig einschreiben lässt. Dafür bedienen wir uns eines kollaborativen Verfahrens, in dem kurze Texte unterschiedlicher Autor*innen versammelt werden, um so wiederkehrende Muster, unterschiedliche Spielräume und vielfältige Verbindungslinien deutsch-jüdischer Filmgeschichte erkennbar zu machen. Die Autor*innen sind Teil des DFG-Netzwerks *Deutsch-jüdische Filmgeschichte der BRD*. Im ersten Teil haben wir anhand einer von Senta Berger beschriebenen Szene im Haus ihrer Agentin Elli Silman elementare Fragen und Perspektiven unseres Projekts eingeführt. Im zweiten Teil haben wir Dinge präsentiert, in denen sich deutsch-jüdische Verhältnisse am Rande der Filmgeschichte verdichtet haben. In diesem dritten Teil richtet sich unser Blick auf verschiedene Arten des Schreibens.

Filme und Filmproduktionen werden von zahlreichen Texten und unterschiedlichen Textsorten umgeben: Treatments, Anträge und Drehbücher beschreiben Filme, bevor sie gedreht werden, Korrespondenzen und Produktionsunterlagen dokumentieren die Abläufe der Produktion, Zensurkarten spiegeln den staatlichen Blick auf verschiedene Fassungen, Werbe- und Programmtexte kündigen sie dem Publikum an, Vor- und Abspanne markieren die Schwelle zur filmischen Wirklichkeit, Filmkritiken, Fanpost und Tagebucheinträge erinnern und rekonstruieren, was im Kino gesehen wurde, Biographien und Interviews geben Einblicke in die Perspektiven von Filmschaffenden.

Erst seitdem Videoformate verbreitet sind, haben einzelne Zuschauer*innen die Möglichkeit, durch Spulen in Filmen wie in einem Buch vor- und zurückzuspringen – und sie dadurch auch wie Geschriebenes zu zitieren. Bevor hochaufgelöste und bewegte Bilder sauber in binären Code übersetzt und auf den gleichen Bildschirmen wie Textdateien verfügbar gemacht werden konnten, hingen sie jedoch lange Zeit an einem Trägermaterial, das nur in ebenso aufwendigen wie flüchtigen Projektionen gesichtet werden konnte und das sich im Laufe der Jahrzehnte selbst immer weiter entzieht, so dass zu einem großen Teil der Filmgeschichte heute nur mehr schriftliche Quellen erhalten geblieben, die Filme selbst aber mit den Rollen verloren gegangen sind.

Durch den fotografischen Abdruck gewähren Filme eine Vorstellung von Wirklichkeit, die präziser, schärfer und direkter erscheint, als dies durch Schrift je möglich ist. Zugleich verfügen Bilder über eine Vieldeutigkeit und einen Bedeutungs-

überschuss, der sich sprachlich nie ganz einholen lässt. Dennoch ist ‚Text‘ zu einem der einflussreichsten filmtheoretischen Konzepte geworden, um die Bedeutung von Filmen analytisch zugänglich zu machen. In der Tradition des Strukturalismus wird damit eine von empirischen Produktions- und Rezeptionsprozessen abstrahierte, quasi ahistorische Bedeutungsstruktur fixiert. Demgegenüber betonen wir mit dem Begriff des Schreibens an dieser Stelle bewusst eine Tätigkeit und nehmen somit nicht eine innere Struktur, sondern das Außen in den Blick: Wer das Schreiben oder ein Schreiben untersucht, fragt nach den Positionen von Autor*innen und Adressat*innen, dem Anlass und auch den Konsequenzen eines Textes. Deshalb geht es im Folgenden nicht um filmische Texte, sondern vielmehr um Zuschriften und Zuschreibungen, die filmische Produktionen und deren Produktionsumstände reflektieren oder darauf reagieren. Die vorgestellten Formen des Schreibens sind nicht ohne die Berücksichtigung ihrer Entstehung, ihrer Autor*innen und deren Motivation, ihrer impliziten und expliziten Adressat*innen verständlich – sie rücken wie alle Teile der Serie EINBLENDUNGEN weitere Aspekte einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte in den Blick und machen Vorschläge, wie jüdische Filmgeschichte *geschrieben* werden kann.

Imme Klages

MGM-Zuschauerzettel

Bei Aufführungen von *The Search* (CH, USA 1948) ließ die Produktionsfirma MGM für eine Zuschauerbefragung in London 10.000 Karten verteilen. Darauf forderte die Marketing-Abteilung von MGM das Londoner Publikum auf: „Would you please help us by giving your frank opinion of this film? We feel it has a message of international importance, which is given in such a way as to provide also first class entertainment, and brilliant acting and production. But we want to know what you think. Would you very kindly state your views on this card, and drop it in any letter box as soon as you conveniently can? Thank you. S. Eckmann, Jr.“¹

P. Inwald schreibt nach einem Screening im November 1949 im Londoner „Ritz“ auf seinen Zettel: „I feel that the film fails in its message because it runs away from pointing at the cause of all this misery which is the Nazi ideology“. Die Mehrzahl der Zuschriften ähneln der von M.O. Pribyl: „[...] I could heartily recommend this picture, and would suggest that everybody who lives in Western Countries should see it as many of the people living in England or America or anywhere else cannot realise what concentration camps were like“. Auch antisemitische Bemerkungen fehlen auf den Karten nicht. Anonym wird notiert: „As with usual American film it did not show any or little British activities – especially UNRRA. It also had the usual strong Jewish bias“. Miss C.M. Underwood beschreibt hingegen eine Szene, die sie sehr mitgenommen hat: „There was one incident which struck me as un-natural and against all human experience, namely, that dozens of women, coming out of a factory, should fail to stop and enquire what was wrong with a small boy who was obviously in distress“.

¹ The Search research (Screening London), FZ Papers, Kiste 59, Ordner 806; so auch alle folgenden Zitate, wenn nicht anders angegeben.

Es ist leider nicht bekannt, wie viele der Karten zurückgesendet wurden, aber der Regisseur Fred Zinnemann hat viele der Reaktionen auf den teilweise eng beschrifteten kleinen Postkarten für seinen Nachlass aufgehoben und auf 50 DIN-A4-Seiten gesammelt, davon sind ca. 41 Seiten positive Rückmeldungen und sechs Seiten mit „adverse criticism“ betitelt. Die Szene, die auf der Karte von Miss Underwood geschildert wird, befindet sich am Ende des Films. Der Junge Karel, der das Konzentrationslager überlebt hat, sucht nach seiner Mutter, die er hinter dem Drahtzaun einer Fabrik in der Nähe des DP-Lagers vermutet, da er sich nur vage an die Trennung von ihr erinnern kann, es im Vernichtungslager aber einen eben solchen Zaun gab. Miss Underwood kann die Gefühlsarmut der Frauen nicht nachvollziehen, die ohne einen Blick zur Seite davoneilen, ohne auf das aufgewühlt und verstört wirkende Kind zu achten. Keine der Frauen fragt Karel, wen er sucht und ob sie ihm helfen könnten. Die Darstellung eines Teils der deutschen Bevölkerung und deren Rezeption in England 1949 bleibt interessant, da mit der Filmszene das Aufeinandertreffen von kriegsgebeutelten deutschen Arbeiterinnen und einem KZ-überlebenden kleinen Jungen thematisiert wird, eine verstörende seelenlose Nicht-Wahrnehmung des Leids des Jungen.

Die Engländerin erkennt diesen Missstand sofort. Was sie als „un-natural and against all human experience“ beschreibt, das Wegschauen, das Nicht-Sehen, bleibt als filmische Beobachtung im Raum stehen. Gerne würde ich die Regie heute zu dieser Inszenierung befragen. War es ein Eindruck, den Fred Zinnemann auch in anderen Notizen zu seiner zweimonatigen Recherche durch Deutschland 1947, durch in Ruinen liegende Städte und zu vielen Displaced-Persons-Camps festhält? In seiner Autobiografie schreibt er im Rückblick:

„None of us could sleep nights because of the diabolical things we heard every day for many weeks. It was pure Satanism; our brain cells could not grasp the idea of it at first. Stories were told without drama in flat monotones. Curiously, not many were about atrocities; rather they had to do with the destruction of human dignity, the methodical tearing apart of people’s souls as engineered by the Nazis – like forcing a mother with two children to decide which one should survive.“²

Den Umgang, den die Film-Crew 1947 mit der Situation am Set wählte, beschreibt er so: „We had learnt to control our emotions by the time we started filming; otherwise we would have been permanently shattered.“³ Kontrollierte Emotionen, um überhaupt vom Leid erzählen zu können, diese Feststellung taucht immer wieder in den Beobachtungen Zinnemanns dieser Jahre auf. Beobachtungen eines Rückkehrers (auf Zeit), der versucht, die Lage zu erfassen, die Veränderungen der Städte in den Trümmerfassaden festzuhalten. Die Frage, die er implizit aufwirft: Wie hat die Ideologie der Nationalsozialisten in Form einer emotionalen Kälte im sozialen Umgang Einzug gehalten, über die Zeit des Krieges hinaus? Wie ließe sich diese Kälte besser zeigen als an den Frauen, die teilnahmslos an einem verzweiferten Kind vorbeigehen.

² Zinnemann, Fred: An autobiography, London 1992, S. 59.

³ Zinnemann, An autobiography, 1992, S. 67–68.

Was die Zettel der Zuschauerbefragung aufdecken, ist eine englischsprachige Zuschauerschaft, die aufmerksam die Missstände registriert und deutet, die in *The Search* erzählt werden. Dem deutschen Publikum wurde der Film erst 1961 zugetraut.

Wie lassen sich fehlende Emotionen und fehlendes Mitgefühl der Frauen in der aufgeführten Szene bewerten und einschätzen? Auf welche Beobachtungen der Recherchen und Dreharbeiten 1947 rekurriert diese Szene und welches methodische Werkzeug kann die heutige Forschung für das Aufzeigen der Nachwehen der nationalsozialistischen Ideologie verwenden? Die Anteilnahme auf den Londoner Zuschauerzetteln aus dem Jahr 1949 verweist auf eine emotionale Arbeit, die in Deutschland zu dem Zeitpunkt nicht stattfand.

Johannes Praetorius-Rhein Protest und Protokoll

Am 4. Oktober 1957 veröffentlichte die *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland* ein an die Redaktion gerichtetes Schreiben eines bayrischen Bürgers und Polizeiangehörigen. Allerdings war dies kein gewöhnlicher Leserbrief: Zwar empörte sich der Mann, dessen Name ungenannt bleibt, über eine Artikel-Serie, diese war allerdings im *Stern* erschienen.⁴ Zudem kann davon ausgegangen werden, dass er sich selbst überhaupt nicht zur Leser*innenschaft der jüdischen Zeitung zählte. Am Ende seines Briefs stellte er klar: „Ich bin kein Jude und trotzdem drängt es mich, Ihnen diesen Brief zu schreiben, damit Sie sehen, daß nicht jeder alles schluckt, was gedruckt wird.“⁵ Die Redaktion teilte offenbar den Eindruck, dass das Schreiben angesichts der mangelnden jüdischen Identität des Autors „um so mehr Beachtung verdient“ und druckte es unter der Überschrift „Ein Nichtjude protestiert“ im Kulturteil ab.

Anlass des Leserbriefes war eine Geschichte des deutschen Films, die von 1955 bis 1957 in über neunzig Folgen im *Stern* erschienen ist. Die episodisch erzählte und reich bebilderte Reihe *Das gab's nur einmal* setzte mit dem frühen Kino vor dem Ersten Weltkrieg ein und sollte mit dem Zweiten Weltkrieg enden, wurde dann aber über 1945 hinaus fortgeschrieben, wobei der Titel sich leicht, nämlich zum Präsens veränderte.⁶ Die Serie wurde noch 1956 als Buch herausgebracht, mehrfach neu aufgelegt und kann als ‚Standardwerk‘ einer populären und vorwissenschaftlichen Filmgeschichtsschreibung gelten. „Es wundert mich jedoch, daß dieser Bericht noch nicht kritisiert wurde. Ich lebe zwar nur in der Provinz, doch glaube ich nicht, daß überhaupt ein Mensch sich kritisch mit diesen Berichten befaßt.“

⁴ Ob vom selben Autor möglicherweise auch ein Leserbrief im *Stern* abgedruckt wurde, konnte nicht geprüft werden, weil aufgrund der Corona-Regeln kein Zugang zu Bibliotheken bestand.

⁵ O.A.: „Ein Nichtjude protestiert“, in: *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 4.10.1957; ebenso alle folgenden Zitate, wenn nicht anders angegeben.

⁶ Der Titel bezieht sich auf den von Werner R. Heymann komponierten, von Robert Gilbert getexteten und von Lillian Harvey gesungenen Schlager *Das gibt's nur einmal* aus dem Operettenfilm *Der Kongreß tanzt* (1931) von Erik Charell. Dem erfolgreichen Ufa-Film wurde 1937 von der Film-Oberprüfstelle die Zulassung entzogen, möglicherweise wegen der spöttischen Darstellung des Wiener Kongresses und der Beteiligung jüdischer Filmschaffender. An den Titel knüpft sich ein weites Netz von Verweisen und Variationen.

Was den unbekanntem Autor beschäftigte, war freilich nicht die fragwürdige Quellenlage oder der kolportagehafte Stil, sondern die Darstellung der Filmschaffenden im Nationalsozialismus:

„Liest man diesen Bericht, dann hat man gut und gerne den Eindruck, als hätten die Filmschauspieler und Filmschauspielerinnen, die im letzten Krieg die Durchhalte- und Antijudenfilme drehten, die Hölle auf Erden gehabt. Man hat ganz einfach den Eindruck, als handle es sich bei ihnen samt und sonders um arme Gepreßte, die keinen Ausweg sahen, als letztlich die Wünsche des Herrn Goebbels zu erfüllen.“

Die Filmleute würden nicht nur als unschuldige Opfer präsentiert, sondern es würde gar der Anschein erweckt, „daß die Ufa-Metropole ein Widerstandsnest war von seltener Größe“. Angesichts der „dauernd in Todesgefahr“ schwebenden Filmstars und ihrer „Widerstandsheldentaten“ bekäme er, wie er spöttisch anmerkt, „als ehemaliger Kriegsteilnehmer [...] regelrechte Minderwertigkeitskomplexe“. Doch wie der nächste Absatz zeigt, meldet sich hier nicht nur das Ressentiment des einfachen Soldaten, der sich von Zivilisten übervorteilt fühlt:

„Ich bin im Jahre 1941 nach dem Fall von Kertsch aus der Krim herausmarschiert. Durch einen Regiefehler wurde unser Regiment Zeuge einer entsetzlichen Tat. Wir mußten an einer Stelle vorbeimarschieren, wo SD-Leute etwa 300 Juden erschossen. Ein Koch einer Einheit bat um die Erlaubnis, auch einen ‚umlegen‘ zu dürfen. Er war ein Oesterreicher. Glauben Sie mir, es war das furchtbarste Erlebnis des Krieges für mich.“

Alles an diesem Schreiben und der darin dokumentierten Lektüre ist bemerkenswert: Dem Provinzpolizisten gelingt es, wesentliche Strategien deutscher Schuldabwehr zu durchschauen und seinerseits die abstrakte Klage über die Not des Krieges mit einer zeitlich, räumlich und szenisch konkreten Beschreibung eines Massenmords zu durchbrechen, an dem sich auch Wehrmachtsangehörige beteiligten.⁷

Wer mit historischer Distanz nachliest, wird die Kritik an *Das gab's nur einmal* leicht nachvollziehen können. So gibt die Stern-Serie etwa im Falle des für den Krankmord werbenden Propagandafilms *Ich klage an* (1941) einen vermeintlichen Einblick in die persönlichen Gespräche des Regisseurs Wolfgang Liebeneiner mit seiner Hauptdarstellerin:

„Heidemarie Hatheyer soll die Rolle der unheilbar Kranken übernehmen. Aber sie will nicht. Liebeneiner sagt zu ihr: ‚Es ist wichtig, daß dieser Film gemacht wird. Vorerst wird nur geflüstert von den furchtbaren Verbrechen, die in den Irrenhäusern geschehen. Nach unserem Film wird die Diskussion öffentlich sein!‘“⁸

⁷ Wahrscheinlich bezieht sich der Bericht auf die durch Mitglieder der Einsatzgruppe D zwischen dem 1. bis 3. Dezember 1941 in der unmittelbaren Umgebung von Kertsch durchgeführten Erschießungen, bei denen ca. 2.500 Jüdinnen und Juden ermordet wurden. Wenig später begann weiter westlich das sogenannte Simferopol-Massaker, bei dem zwischen dem 9. bis 13. Dezember ca. 13.000 Menschen ermordet wurden.

⁸ Riess, Curt: *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*, Bd. 3, Frankfurt (M.)/Berlin/Wien 1985, S. 141.

Der Nazi-Streifen wird also nicht nur zum ergreifenden Drama, das „[f]ast allgemeine Empörung“⁹ ausgelöst habe, sondern zum regelrechten Widerstandsakt stilisiert.

An dieser Stelle fehlte allerdings eine Information, die den Abdruck des Protestschreibens in der *Allgemeinen Wochenzeitung* nachträglich noch bemerkenswerter macht: Denn es richtete sich gegen Curt Riess und damit offenbar unwissentlich gegen einen Autor, der selbst als Jude ins Exil gezwungen worden war. In deutlichem Kontrast zur als nichtjüdisch ausgestellten Identität des bayrischen Polizisten, der sein Protestschreiben gezielt mit Jüdinnen und Juden teilen wollte, hatte Curt Riess darauf verzichtet, eine vergleichbare Positionierung zur Voraussetzung seiner *Stern*-Serie zu machen. Mehr noch, seine Perspektive des jüdischen Remigranten, der im Exil Feindanalysen zu Nazi-Deutschland verfasst hatte und nach Europa als Kriegsberichterstatter und Mitarbeiter des amerikanischen Geheimdiensts zurückgekehrt war, wurde in *Das gab's nur einmal* völlig getilgt: Der Text ist in weiten Teilen im szenischen Präsens gehalten und suggeriert unmittelbare und intime Kenntnis des Ufa-Alltags.

Interessanter als Spekulationen über die innere Haltung von Curt Riess (oder deren Mangel) ist deshalb die Frage nach dem Verhältnis zu seinen Quellen: Dazu gehörte vermutlich auch die oben genannte Heidemarie Hatheyer, der nicht nur mehrere Widmungen von *Das gab's nur einmal* gelten, sondern mit der Riess auch seit 1952 verheiratet war. Riess, der im Berlin der Zwischenkriegsjahre Theaterkritiker gewesen war, kultivierte aber auch seine alten Freundschaften zu Schauspielern wie Hans Albers, Gustaf Gründgens oder Werner Krauss. Deshalb trifft der Autor des Protestschreibens vermutlich den Nagel auf den Kopf, wenn er schreibt, dass Riess die Erzählungen der Ufa-Leute kritiklos niedergeschrieben habe: „Diese Leute [...] bilden sich heute noch allerhand ein auf ihre Widerstandsheldentaten. Sie werden von Herrn Riess unwidersprochen verherrlicht“. Allerdings eröffnet das vielleicht auch die Möglichkeit zu einer anderen, weniger empörten Lektüre von Riess Texten: so als hätte er Protokolle angefertigt, die fast unverschlüsselt wiedergeben, wie sich Filmschaffende an ihr Leben und Arbeiten während des Nationalsozialismus erinnerten.

Lea Wohl von Haselberg

Brief an den Regisseur, Saarbrücken, 20.07.1971

Am 10. Februar 2017 feierte *Es war einmal in Deutschland* auf der Berlinale Premiere. Ein Film, in dem es um überlebende Juden geht, Displaced Persons im DP-Camp bei Frankfurt am Main, wahrscheinlich Zeilsheim, die sich nach dem Krieg mit dem Verkauf von Textilien durchschlagen, während sie auf die Möglichkeit warten, in die USA auszuwandern. Am Ende bleibt nur der Protagonist David Bermann in Deutschland und eröffnet in Frankfurt ein Kaufhaus – wie es zuvor schon seine Eltern besessen hatten. Die Romanvorlage *Die Teilacher*, der erste Teil einer Trilogie, wurde vom Autor Michel Bergmann geschrieben, der zusammen mit Regisseur Sam Gabarski auch die Drehbuchfassung verantwortete. Derselbe Bergmann schrieb am 20. Juli 1971 als junger

⁹ Riess, *Das gab's nur einmal*, 1985, S. 142.

Mann einen Brief – an den Regisseur des Fernsehzeiteilers *Der Ritter von der traurigen Gestalt*, an dem er gerade in Saarbrücken mitgearbeitet hatte, als Assistent oder Kabelträger, in jedem Fall nicht in einer Position, die in Credits vermerkt und folglich der Fernsehgeschichte überliefert würde. Er beendet den Brief an den Regisseur Imo Moszkowicz mit einem (falsch zitierten) Haiku von Ezra Pound: „Es gibt Gesichter in der Menge, die sind wie – Blütenblätter auf einem nassen Ast.“

In dem zweiseitigen Schreiben, das sich in Moszkowicz' Privatnachlass findet, geht es um das Erkennen, das Herausstechen aus der Menge, das Bezugnehmen auf einen Menschen in seiner Besonderheit – in diesem Fall als Jude. Bergmann gibt sich, nachdem er das offensichtlich am selben Morgen schon in einer „Audienz von zehn Minuten“, wie er schreibt, erfolglos versucht hatte, als Jude zu erkennen: „Ich hatte mir vorgenommen, am ersten Tag zu Ihnen zu gehen und zu sagen: Guten Tag. Ich heiße Michel Bergmann, ich bin auch Jude, auf mich können Sie bauen!“ Doch er tat es nicht und bringt seinen Brief an Moszkowicz erst zu Papier, als der letzte gemeinsame Drehtag vorbei ist. Das Schreiben an den zwanzig Jahre älteren Regisseur vermittelt einen Eindruck davon, welche Seltenheit und Bedeutung die Begegnung für den 26-jährigen Bergmann hatte, die Begegnung mit einem „phantastischen Mann“, wie er schreibt, „mit einwandfreier Haltung“. Doch der Brief sollte nicht als schlichte Fanpost missverstanden werden, sondern die Zeilen zeugen von dem Spannungsfeld, in dem sich der Nachwuchsfilmer wahrnimmt und in welchem er auch Moszkowicz bei seiner Arbeit wähnt: Der Risches sei groß hier, schreibt er und meint damit den Antisemitismus, ohne diesen weiter auszuführen; die Hierarchien seien ausgeprägt, weshalb er es nicht gewagt habe, den Regisseur anzusprechen. Das wäre ein „Höllenzur“ geworden, damit hätte er sich jeden zum Feind gemacht. Also hielt Bergmann Abstand von Moszkowicz und fühlte sich aus der Ferne mit ihm verbunden, hatte den Eindruck, er habe ihn besonders gut verstanden, sei mit ihm verzweifelt, habe mit ihm gelitten wie kein anderer Anwesender. In diesen Zeilen drückt sich die Einsamkeit jüdischer Erfahrung in der BRD der Nachkriegszeit aus, die Sehnsucht nach jüdischen Gegenbildern und Vorbildern. Gleichzeitig reflektiert Bergmann den „verdammten jüdischen Besitzanspruch“ und relativiert damit ironisch die eigene Bezugnahme und die Idee einer jüdischen Verbundenheit.

Interessant ist auch, dass er Moszkowicz schreibt, er habe mit einem „jeckischeren“, völlig assimilierten Mann gerechnet, doch er habe „trotz allem Jüdischkeit bewahrt“ [sic!], und Bergmann fügt an: „Ich war erstaunt wie wenig man in dieser Scheißumgebung von sich abgeben kann.“ In dem hierarchischen, wohl mitunter auch antisemitisch geprägten Arbeitsumfeld der Fernsehproduktion kann man nicht jüdisch sein, so lassen sich die Zeilen lesen. Man kann diesen Teil nicht preisgeben und kaum in die Arbeit einfließen lassen. Entsprechend positiv nimmt Bergmann das Auftreten des Regisseurs auf: Imo Moszkowicz (1925–2011) machte als Filmschaffender kein Geheimnis aus seinem Jüdischsein, versuchte aber, insbesondere seine Verfolgungsgeschichte – so sein immer wieder formuliertes Selbstverständnis – aus seiner Arbeit herauszuhalten. Filmisch arbeitete er kaum zu dezidiert jüdischen Themen, doch in den Produktionszusammenhängen seiner über 200 Fernsehfilme entstanden offenkundig ‚jewish moments‘.

Vierzig Jahre später erinnert sich Bergmann, gefragt nach Moszkowicz' Jüdischkeit, dass eine Ratte in einer Szene durchs Bild laufen sollte, die Ratte aber immer sofort

verschwand, so dass letztendlich eine tote Ratte an einem Faden gezogen wurde. Moszkowicz habe, auf den Einwand, man würde aber den Faden doch sehen, gesagt, er mache Filme für Menschen, die die Ratte sähen und nicht den Faden. Der Eindruck eines feinen Menschen, der von Grobheiten und Unverständnis umgeben war, scheint eindrücklich gewesen zu sein, denn Bergmann ruft ihn im Gespräch über den Brief wieder auf.

Am Ende seines Schreibens, bevor er mit Pound schließt, hebt Bergmann hervor, Moszkowicz sei ein Gegenbild zu den antisemitischen Vorstellungen von Juden: „Sie haben bewiesen, wie Juden auch sein können. [...] Wenn nun viele dieser frustrierten Menschen das Wort Jude hören, denken sie auch an Moszkowicz und nicht nur an die Haus- und Barbesitzer seiner Generation.“ Eine Assoziation, die heute historisch wirkt, aber zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 1970er Jahre, wirkmächtig war – nicht zuletzt in Frankfurt, wo Bergmann Teile seiner Kindheit und Jugend verbrachte und wo ab den späten 1960er Jahren der sogenannte „Frankfurter Häuserkampf“ entbrannte.

Tobias Ebbrecht-Hartmann

Listen, Briefe, Stimme

An zentraler Stelle platziert Thomas Heise in seinem Film *Heimat ist ein Raum aus Zeit* (2019) eine eindrucksvolle Bild-Ton-Montage. Die Sequenz setzt zwei disparate Schriftquellen miteinander in Beziehung. Sie beginnt mit einer schwarzen Leinwand. Aus dem Off sind Geräusche von Zügen zu hören. Ein Dokument schiebt sich ins Bild. Zuerst ist ein Datum in der rechten oberen Ecke zu sehen: 19. Okt. 1941. Langsam fährt die virtuelle Kamera über scheinbar endlose Listen mit Namen von zur Deportation bestimmten Wiener Jüdinnen und Juden. Dazu hören wir aus dem Off Heises Stimme, die die letzten Briefe seiner ermordeten Familie vorträgt. Zwei Schriftmedien gehen damit eine spannungsvolle Beziehung ein und evozieren in diesem Wechselspiel eine historische Erfahrung, die sich konventionellen Darstellungsformen entzieht. Listen und Briefe haben in dieser Konstellation unterschiedliche Funktionen, und sie treten in verschiedenen Aggregatzuständen auf. Während die Deportationslisten durch die markante Schreibmaschinenschrift und die akkurat untereinander gesetzten Einträge charakterisiert sind, die die damit bezeichneten Menschen zu transportablen Objekten in einem maschinell organisierten Vernichtungsprozess machen, konservieren die Briefe individuelle Erfahrungen, die, in die ephemere Form der Mündlichkeit übersetzt, zu transportablen Erinnerungen werden, die sich nachfolgende Generationen, in diesem Fall Thomas Heise mit seiner eigenen Stimme sprechend, aneignen.

Die unerbittlich über die Leinwand ziehenden Listen beinhalten eine Nummer, den Namen und die Anschrift der zu Deportierenden. Manchmal findet sich eine handschriftliche Spur zwischen den maschinengeschriebenen Lettern: ein Haken, ein Punkt, ein Kreuz. Die Kombination verschiedener Lettern der Schreibmaschine ermöglicht – im Spannungsverhältnis zum oben beschriebenen maschinellen Prozess stehend – das Erscheinen individueller Namen: Spuren von Menschen, die nur kurz darauf ermordet werden sollten, darunter auch Mitglieder der Familie von Heises Großmutter. Die aus den Lettern zusammengesetzten Namen wiederum bilden einen Kontrast zu den sichtbaren Ziffern: Nummern, die – obwohl scheinbar willkürlich verteilt

und ohne klar erkennbare Reihung – die Namen zu dominieren, schließlich zu verdrängen scheinen. Später, beginnend mit der Liste vom 26. Januar 1942, die einen Transport nach Riga dokumentiert, schieben sich zwischen die individuellen Namen und die Anschrift der zu Deportierenden noch erbarmungslos die Zwangsamen „Israel“ und „Sara“, als sollte damit die letzte Spur des Individuellen getilgt werden.

Der durch die maschinengeschriebenen Listen evozierte Eindruck des Maschinellen wird noch verstärkt durch die Bewegung der aus dem Off auftauchenden und darin wieder verschwindenden Dokumente. Hier verbinden sich zwei Darstellungstechniken: die Simulation eines kinematographischen Schwenks und die digitale Technik des Scrollens. In Verbindung mit den spezifischen Schriftdokumenten, die hier über die Leinwand ziehen, bekommt diese Bewegung auch eine allegorische Funktion. Sie ruft in der Vorstellung der Zuseher*innen die Züge auf, die ununterbrochen in die Ghettos, Lager und zu den Erschießungsstätten in Osteuropa rollten.

In scharfem Kontrast zur Schriftlichkeit der Listen steht die Mündlichkeit der aus dem Off vorgelesenen Briefe. Zu hören sind Beschreibungen alltäglicher Situationen und die Mitteilung besonderer Momente, die gleichzeitig durch sich steigende Erfahrungen von Diskriminierung, Ausgrenzung und Entwürdigung gezeichnet sind. Die Intimität dieser Berichte sowie die sich darin mitteilende Ahnung von dem, was kommen wird, werden noch verstärkt durch Heises Stimme, in der sich gerade durch das stete Pendeln zwischen Distanz und Nähe, zwischen den Positionen des Sprechers/Regisseurs und des Angehörigen/Subjekts dieser Familiengeschichte, ein starker Kontrast zu den als Schriftdokumente sichtbaren Listen ergibt. So bilden Bild und Ton, On und Off einen vielschichtigen Erinnerungsraum, in dem unterschiedliche Schreib-Medien miteinander verbunden werden. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Listen und Briefen, zwischen Bild und Ton, zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit hat auch Auswirkungen auf den historiographischen Status dieser Filmsequenz. Durch den Kontrast zwischen Listen und Briefen reflektiert die filmische Darstellung auch über das Verhältnis zwischen Tätern und Opfern (sowie zwischen Tat und Erfahrung). Diese Reflexion ist Folge eines In-Beziehung-Setzens durch das Mittel der Montage. Auf diese Weise öffnet sich der filmische Raum auch perspektivisch. Mit und durch die schriftlichen Dokumente in ihrem Wechselspiel mit filmischen Aufführungs- und Bearbeitungstechniken sowie den verschiedenen Aggregatzuständen – ephemere Mündlichkeit und simulierte Bewegung – schreibt *Heimat ist ein Raum aus Zeit* selbst Geschichte. Zentral in dieser Bewegung filmischer Historiographie ist die vermittelnde Rolle von Heise und seiner Stimme. Sie ist das relationale Element, das Bildraum und Klangraum, Vergangenheit und Gegenwart, synchrone und diachrone Zeit, historische Orte und schriftliche Quellen in Beziehungen zueinander setzt und so Fragen von Identität, Zugehörigkeit, generationeller Tradierung und historiographischer Perspektive aufwirft und zu reflektieren anregt.

Zitiervorschlag Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg: *Einblendungen. Teil 3: Schreiben*, in: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 15 (2021), 28, S. 1–10, online unter http://www.medaon.de/pdf/medaon_28_praetorius-rhein_wohl_von_haselberg.pdf [dd.mm.yyyy].

Zu den Autor*innen Tobias Ebbrecht-Hartmann, Imme Klages, Johannes Praetorius-Rhein und Lea Wohl von Haselberg sind Mitglieder des DFG Netzwerks Deutsch-Jüdische Filmgeschichte der BRD. Das interdisziplinäre und international zusammengesetzte Netzwerk arbeitet seit 2019 in unterschiedlichen kollaborativen Formaten daran, jüdische Akteure in die deutsche Filmgeschichte einzuschreiben. Mehr Informationen finden sich unter <https://djfgbrd.hypotheses.org/>.