

MISZELLE

Johannes Praetorius-Rhein und Lea Wohl von Haselberg**Einblendungen. Teil 4: ORTE****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. 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, und im dritten unterschiedliche Arten des Schreibens in den Blick genommen. Dieser vierte Teil kreist nun um Orte.

Orte können eine Bewegung definieren: Erzählungen und Geschichten haben oft einen Anfangs- und Endpunkt, die manchmal zusammenfallen oder auch unerreichbar weit voneinander entfernt sein können. Es gibt Knotenpunkte, an denen sich mehrere solcher Linien kreuzen, vernetzen und verkomplizieren. Doch sind Orte in den seltensten Fällen bloß geographische Koordinaten, vielmehr werden sie durch konkrete Perspektiven und Treffen, Stimmungen und Eindrücke, Landschaften und Kulissen erlebt und erinnert. Darum sind sie als stabile Referenz- und Ankerpunkte auch unzuverlässig und bilden einen Index für den Wandel und Verlust von Dingen und Zeiten.

Die jüdische Diaspora war immer durch eine verstreute Vielzahl konkreter Orte jüdischen Lebens und gleichzeitig durch den rituellen Bezug auf biblische Orte verbunden. Das 19. und 20. Jahrhundert haben diese vielschichtigen und multi-perspektivischen Ortsbezüge jüdischer Tradition durch die Erfahrungen von Emanzipations- und Migrationsbewegungen sowie Flucht und Exil verstärkt und komplexer werden lassen; mit der Vernichtung des europäischen Judentums und der Gründung des Staates Israels wurde das zugrundeliegende Koordinatensystem dauerhaft verändert und auch beschädigt.

Filme werden in artifizieller Studiokulisse oder an vermeintlichen Originalschauplätzen gedreht, immer kommt es dabei zu Überlagerungen zwischen dem Ort der Handlung und dem der Dreharbeiten. Ein filmischer Ort kann aus vielen Drehorten montiert werden oder ein einziger Drehort sich in zahlreiche filmische Orte verwandeln.

Die Suche nach atmosphärisch besonders prägnanten Locations hat sich dabei in den letzten Jahrzehnten zum eigenen Berufsbild entwickelt. Zugleich wird die besondere Atmosphäre des Kinos, wo man sich vor der Leinwand versammelt, immer mehr zur Erinnerung und verliert sich angesichts der Allgegenwart mobiler Bildschirme, die Bilder an die unterschiedlichsten Orte bringen.

Die folgenden Texte handeln von konkreten historischen und auch von abstrakten, nahezu fantastischen Orten. Imme Klages schreibt über das Barcelona der 1930er Jahre, das Zufluchts- und Transitort für aus Deutschland vertriebene Filmschaffende war, die hier ausgelassene Musikfilme wie *Doña Francisquita* (ES 1934) drehten. Ulrike Schneider blickt durch *Die Bilder des Zeugen Schattmann* (DDR 1972) auf verschiedene Orte in Berlin und Auschwitz-Birkenau, die nicht nur Erinnerungs-, sondern als solche auch Drehorte geworden sind. Claudia Sandberg erkundet die Landschaft Patagoniens in den experimentellen Filmen von Narcisa Hirsch, wo sie ebenso sinnlich eindrücklich wie durch die Montage verfremdet erscheint. Naomi Rolef beschreibt, wie in *Megillah 83* (BRD/IL 1983) mit dem osteuropäischen Shtetl, dem antiken Persien des Purimspiels und den Drehorten im modernen Israel entfernte Orte und unterschiedliche Zeitebenen ineinander übergehen.

Filmstadt Barcelona: Fluchtstation 1934 und 1936

Imme Klages

Barcelona wird 1933 zu einem Zufluchtsort für deutsche Exilant*innen, an dem viele Lebensgeschichten für einen kurzen Zeitraum zusammenführen. Der Film *Doña Francisquita* (ES 1934) hat daran besonderen Anteil. Hinter der Produktionsfirma Ibérica Films, 1933 gegründet, stehen der bekannte Stummfilmproduzent David Oliver von Oliver Films¹ und Kurt Flatau, der in Berlin das Marmorhaus Theater geleitet hatte. Unterstützung erhält die junge Filmproduktionsfirma von dem MGM-Repräsentanten für Spanien und Südamerika J. J. Letsch sowie dem lokalen katalanischen Politiker Mariano Rubió i Tuduri.² Engagiert wird ein Teil der aus Portugal kommenden deutschen Crew von *Gado Bravo* (PRT 1934), darunter der Kameramann Heinrich Gärtner und Herbert Lippschitz, der für die Bauten zuständig ist. Aus Deutschland kommen außerdem der Regisseur Hans Behrend, der Drehbuchautor Hans Jacoby, Paul Falkenberg für den Schnitt und der 23-jährige Peter Paul Weinschenk als Kameraassistent.

In seinem Lebensrückblick zitiert Paul Weinschenk aus seinem Zeugnis der Schule Reimann, wo er als Assistent von Werner Gräff einen Einführungskurs in die Fotografie unterrichtete: „Durch die Umorganisation unseres Lehrplanes und Veränderung in der Leitung ... ist es uns nicht möglich ... den Posten weiter aufrecht zu erhalten.“ Das Datum war der 28. Februar 1933. Am 4. Mai 1933 meldete ich mich polizeilich nach Barcelona, Spanien, ab.³ In Berlin gab es 1933 vor dem Spanischen Konsulat keine Warteschlange für Visen. „Nach Ausrufung der Republik 1931 waren die Einreise- und Niederlassungsmöglichkeiten unbürokratisch; eine Arbeitserlaubnis war nicht erforderlich.“⁴ So entschied sich Peter Weinschenk kurzerhand für Spanien als Zufluchtsort und verließ Berlin 1933 mit zwei Kameras in der Tasche. Weinschenk fährt fort: „Erst lernte ich zunächst sehr schnell Spanisch und betätigte mich als Fotograf, danach arbeitete ich von 1934 bis 1936 zuerst als Standfotograf und dann als Kameraführer in den folgenden Filmen: *Doña Francisquita*, *Vidas Rotas*, *Los Tios Vivos*, *60 Horas en el Cielo*, *El Malvado Carabel*, *Una Semana de Felicidad*, *La Farándula*, *Boliche*, *Hombre Contra Hombres*.“⁵ Meist arbeitet er als Assistent und Kameraführer von Exil-Kameramännern: Heinrich Gärtner, Adolf Schlasy und Willy Goldberger. „Dann brach der spanische Bürgerkrieg aus, und ich wurde ‚eingeladen‘, mich als Kriegsberichterstatte mit einer Filmkamera an die Front zu begeben, was ich auch tat, und obwohl ich von Natur kein Heldenblut in mir habe, kam ich doch unter Feuer.“⁶ Es folgt die weitere Fluchtgeschichte von Peter Paul Weinschenk, der sich nach Etappen über Amsterdam und Uruguay in Argentinien in Pablo Taberero

¹ Mark Oliver arbeitet an der Exilgeschichte seines Großvaters und einige Dokumente und Fotos aus der Zeit der Ibérica Films findet man auf seiner Seite UFA MAN – The Unknown Story of Film Pioneer David Oliver, online unter: <https://ufaman.com> [5.7.2021].

² Siehe auch die Seite der FilmoTeca Madrid zur Restauration und Erstaufführung des digitalen Films 2019, online unter: www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/comunes/noticias/2019/10/donafancisquita.html [7.7.2021].

³ Archiv Günter Peter Straschek Exilarchiv Pablo Weinschenk EB 2012/153-D.01.3320.

⁴ Von zur Mühlen, Patrik: Spanien, in: Krohn, Claus-Dieter/von zur Mühlen, Patrik/Paul, Gerhard/Winckler, Lutz (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933 – 1945, Darmstadt 1998, S. 396–401, hier S. 396.

⁵ Archiv Günter Peter Straschek Exilarchiv Pablo Weinschenk EB 2012/153-D.01.3320.

⁶ Archiv Günter Peter Straschek Exilarchiv Pablo Weinschenk EB 2012/153-D.01.3320.

umbenannte und für über 40 weitere Filme an der Kamera stand.⁷ So war Spanien zuerst Zufluchtsort, der sich später während des Bürgerkriegs und des Zweiten Weltkriegs zum Transitland entwickelte.

Die deutschen Exilant*innen waren in ihren Filmberufen sehr gut ausgebildet und geschult worden: „Die deutsche Filmindustrie fungierte bei der Umstellung zum Tonfilm in Europa als Motor, während andere Länder erst zu dieser Zeit begannen, Tonfilme in nennenswerter Zahl herzustellen. (...) Besonders in kleineren Ländern mit einer (gesamteuropäisch betrachtet) marginalen Filmindustrie spielten deutsche Emigranten in den Jahren 1933–36/38 so oft eine Schlüsselrolle, etwa in den Niederlanden, in Österreich und Ungarn, in Spanien und in Portugal.“⁸

Barcelona wurde zum Melting Pot vieler Filmschaffender: 1934 war es eine offene, liberale, aufstrebende Stadt, in der neue Filmstudios gebaut wurden und die Filmgesellschaften United Artists, Ufa, Paramount u.a. Filme drehten.⁹ Der Tonfilm brachte Anfang der 1930er Jahre die Musik auf die Leinwand und in ganz Europa erfreuten sich die Tonfilmoperetten großer Beliebtheit. Die Walzerfilme von Ludwig Berger oder Eric Charell waren Kassenerfolge und so mancher konnte die bekannten Filmschlager wie „Das gibt’s nur einmal...“ mitsingen. In Spanien waren es die populären Zarzuelas, die mit Beginn des Tonfilms adaptiert wurden.¹⁰ *Doña Francisquita*, die Tonfilmzarzuela mit spanischer Musik, einer spanischen Liebesgeschichte im Madrider Setting (von Guillermo Fernández Shaw) und spanischen Schauspieler*innen ist im dramaturgischen Aufbau eine Tonfilmoperette, die mit großartigen Kostümen und Sing- und Tanzstücken ausgestattet wurde. Der Produzent David Oliver rechnete nicht ohne Grund mit einem nationalen und globalen spanischsprachigen Filmmarkt.¹¹ *Doña Francisquita* wurde der Einstieg der deutschen Filmexilant*innen in die sich gerade entwickelnde spanische Filmindustrie. Die ausgelassene fröhliche Stimmung des Films profitiert von den drei starken Frauencharakteren, die ihre Wünsche und Sehnsüchte in einer modernen Art mitteilen. Dies verdankt das Drehbuch sicherlich auch dem Einfluss Hans Jacobys.

Die optimistische Einstellung David Olivers und der Ibérica Films setzte auf eine erblühende spanische Filmwirtschaft und zunächst sichere Arbeitsverhältnisse, die aber schon 1935 vor dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs mit dem Erstarken des Falangismus gefährdet wurden. Schon in dem von Franz Spielhagen (alias Otto Katz) im Exil herausgebrachten Buch *Spione und Verschwörer in Spanien*, das 1936 in Willi Münzenbergs Exilverlag Editions du Carrefour veröffentlicht wurde,¹² werden die

⁷ Siehe hierzu auch den Dokumentarfilm *Searching for Tabernero* (USA 2020) von Eduardo Montes-Bradley, der hierfür drei Jahre lang zu Weinschenk/Tabernero und seinem Leben recherchiert hat.

⁸ Hager, Malte: Nationale Filmproduktion und Exil, in: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *Exil in Portugal* (= FILMEXIL, Bd. 16), München 2002, S. 52–53. [Oder als Zeitschrift: FILMEXIL 16 (2002), S. 52–53.]

⁹ Mein Film Nr. 448, 1934, S. 10.

¹⁰ Camporesi, Valeria: *The tuneful 1930s: Spanish Musicals in a global context*, in: Oliete-Aldea, Elena/Oria, Beatriz/Tarancón, Juan A. (Hg.): *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema*, New York 2017, S. 22.

¹¹ Mein Film Nr. 448, 1934, S. 10.

¹² Eine digitale Fassung des Exilbuchs findet man online unter: <https://www.muenzenbergforum.de/tag/franz-spielhagen/> [7.7.2021].

Machenschaften der NSDAP in Spanien aufgedeckt. Das Jewish Central Information Office schreibt in einem Bericht über die illegale Arbeit der NSDAP in Spanien:

Chur, 10. Dezember 1936. (...) Von besonderem Interesse ist, wie im getarnten Zustand in Spanien gearbeitet wurde (...) Den Zolldirektoren und oberen Beamten wurden Gratiskarten zu Luftfahrt Madrid-Barcelona etc. verabfolgt, während untere Zollorgane sowie Polizisten mit ‚Weihnachtsgratifikationen‘ und Geschenken anderer Art bedacht wurden. Um bei der spanischen Presse Einfluss zu erreichen, wurde in jeder Ortsgruppe der NSDAP ein Pressewart ernannt, dessen Aufgabe in einem Rundschreiben u.a., wie folgt, umschrieben wird: ‚a) Überwachung der örtlichen Presse und regelmässige Einsendung der über Deutschland handelnden Artikel... b) Fühlungnahme mit Zeitungsdirektoren und Redaktoren, unabhängig von der politischen Einstellung derselben, um zu erreichen, dass diese sich enthalten, antideutsche Artikel zu bringen, zweitens zur Verfügung gestellte Artikel veröffentlichen, wobei selbstverständlich die politische Einstellung der Zeitung zu berücksichtigen ist.¹³

Die Einflussnahme der deutschen Pressewarte auf spanische Zeitungen wird in dem Bericht im Folgenden detailliert ausgeführt.

Barcelona wird 1936 zum Versammlungsort der republikanischen Kämpfer*innen im spanischen Bürgerkrieg. *Doña Francisquitas* deutschsprachige Crew findet verschiedene Fluchtwege aus Spanien hinaus: Weinschenk nach Argentinien, Oliver nach England, Gärtner wird erst des Landes nach Portugal verwiesen und kehrt zum Ende des Bürgerkriegs in das franquistische Spanien zurück, wo er als Enrique Guerner erfolgreich Filme dreht. Allein der Regisseur Hans Behrend reist 1936 zurück nach Österreich, flieht 1938 nach dem „Anschluss“ nach Belgien, wo er 1940 verhaftet und in Frankreich interniert wird. Im Jahr 1942 wird er im Konzentrationslager Auschwitz ermordet.¹⁴

Doña Francisquita wurde 2019 von der FilmoTeca in Madrid restauriert und eine digitale Fassung erstellt. Der Film gilt heute als Teil des spanischen und des deutschen Filmerbes.

¹³ Various reports from the Jewish Central Information Office. Illegale Arbeit der NSDAP in Spanien. Wiener Library Publications. 10-Dec-36. 067-WL-1626. German. Wiener Library. 67.

¹⁴ Weniger, Kay: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945, Hamburg 2011, S. 90–91.

Orte im Fernsehfilm *Die Bilder des Zeugen Schattmann*

Ulrike Schneider

Der Grafiker, Maler und Schriftsteller Peter Edel (1921–1983) veröffentlichte 1969 im ostdeutschen Verlag der Nation seinen autobiographisch motivierten Roman *Die Bilder des Zeugen Schattmann*.¹⁵ In diesem wird die Entwicklungsgeschichte des jungen Malers Frank Schattmann erzählt, der durch die „Nürnberger Gesetze“ zum „Geltungsjuden“ erklärt und gemeinsam mit seiner jungen Frau Esther zur Zwangsarbeit gezwungen wird. Im Februar 1943 werden beide während der „Fabrikaktion“ verhaftet. Die Deportation in verschiedene Konzentrationslager, u.a. Auschwitz und Mauthausen, überlebt allein Frank Schattmann.

Sowohl in der Rahmenerzählung des Romans, die in den 1960er Jahren in Ostberlin angesiedelt ist, als auch in der Binnenerzählung, die die 1940er Jahre umfasst, spielen Orte eine zentrale Rolle. Während auf der Gegenwartsebene anhand der Beschreibung von Berliner Neubauten auf die sozialistische Entwicklung der Gesellschaft verwiesen wird, werden auf der Vergangenheitsebene unterschiedliche Innen- und Außenräume in Berlin – wie Fabriken, Wohnungen oder Straßen und Plätze – als Orte der Verfolgung markiert. Für die Verfilmung des Romans, die auf Initiative des Verlags der Nation erfolgte, der die Idee an das Fernsehen der DDR herantrug,¹⁶ wurde dieses Konzept auf der Form- und Inhaltsebene übernommen. Insbesondere durch die Verbindung von Rauminszenierung und Belichtung gelingt es auf der Vergangenheitsebene, die Situation des Ausgeliefertseins, von Angst und Ohnmacht filmisch zu illustrieren.

Die Dreharbeiten für den vierteiligen Fernsehfilm¹⁷ fanden vom 10. Februar 1971 bis zum 15. Februar 1972 an unterschiedlichen Orten in Berlin, u.a. auf dem Jüdischen Friedhof Weißensee, in Potsdam, Teltow und Görlitz statt. Eine Besonderheit stellte die Dreherlaubnis für das Staatliche Museum Auschwitz-Birkenau dar, die zum ersten Mal einem deutschen Filmteam erteilt wurde und laut Elke Schieber Edels engem Kontakt zum polnischen Komitee für Widerstandskämpfer zu verdanken war;¹⁸ zudem gehörte Edel dem Internationalen Auschwitz-Komitee an. In seiner 1979 erschienenen zweibändigen Autobiografie *Wenn es ans Leben geht*, in der Edel neben der politischen Entwicklung zum Kommunisten die Bedeutung von Max Liebermann und Käthe Kollwitz für sein Werk hervorhebt, erinnert er die Dreharbeiten auf dem ehemaligen Lagergelände:

Winterliche Zeit ist es noch. Auschwitz ist wieder eine gute polnische Stadt geworden – und das Lagergelände: Gedenk- und Wallfahrtsort, Museum und

¹⁵ Der Roman avancierte zu einem Bestseller und wurde mehrfach wiederaufgelegt, Edel selbst erhielt mehrere Auszeichnungen für das Werk. Die Publikation des Buches in der DDR wurde durch ein breit angelegtes Werbeprogramm des Verlags begleitet. Dies umfasste die Veröffentlichung von Werkstattgesprächen und Interviews mit Edel sowie die Publikation von Kapitelauszügen in der Wochenzeitung *Sonntag*, in der FDJ-Zeitschrift *Forum* sowie der Tageszeitung *Tribüne*. Vgl. Akademie der Künste, Peter Edel Archiv Sg. 12.

¹⁶ Vgl. Schieber, Elke: Recherche zu einem Fernsehfilm. *Die Bilder des Zeugen Schattmann*, Potsdam 2007, S. 6.

¹⁷ Die einzelnen Teile wurden am 23., 25., 28. und 30. Mai 1972 im Ersten Programm des Fernsehens der DDR erstausgestrahlt. Von 1975 bis 1988 folgten weitere Sendetermine im Ersten und Zweiten Programm, u.a. als Sendereihe für die Schule und am Gedenktag anlässlich des Novemberpogroms, am 9. November 1982. Vgl. Schieber, Elke: Spuren der Erinnerung, in: Eichinger, Barbara/Stern, Frank (Hg.): *Film im Sozialismus – die DEFA*, Wien 2009, S. 63–78, hier S. 62.

¹⁸ Vgl. Schieber, Spuren, 2009, S. 72 sowie Schieber, Elke: *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990*. Eine Dokumentation, Berlin 2016, S. 244–245.

Reisestation, zu der auch Parkplätze gehören, Andenkenkioske, Verpflegungsservice und ein schlichtes, aber wohleingerichtetes Hotel, nicht sehr abstechend von den roten Ziegelsteinblöcken des Lagers selbst; Ziegelsteinhotel gleich neben dem Lagereingang, gleich neben dem Totenkopfschild HOCHSPANNUNG, LEBENSGEFAHR! [...] Wir wohnen nicht in diesem Lagergasthaus, sondern im schönen Kraków, nehmen lieber die beschwerliche Busfahrt auf uns, als [...] immer nur das schaudervolle Dort und Da sehen zu müssen [...]. Außerdem stellen wir ja nur etwas dar, nämlich Auschwitz, und dazu braucht man heutzutage einen gewissen Komfort, versteht sich. [...] Wir – das sind Filmleute der DEFA und des DDR-Fernsehens [...]; Künstler, die Auschwitz nicht zu erfahren brauchten. Genug, daß jemand, der es genau kennt, der Autor eines Romans, [...] daß also auch ich zum Filmteam zähle.¹⁹

Die Überlappung von Gegenwart und Vergangenheit an dem Ort Auschwitz wird von Edel kritisch beobachtet, genauso wie die Verschiebungen, die damit einhergehen und das Gelände zu einem Erinnerungs- und Gedenkort werden lassen, der jedoch nur bedingt ein Erinnern und Gedenken gewährleisten kann. Seine Beobachtung des Umgangs mit dem ehemaligen Lagergelände und die Problematisierung von filmischen Darstellungen desselben verweisen auf wiederkehrende Befragungen des historischen Ortes und der ihm zugeschriebenen ‚Authentizität‘, die nicht bestehen kann.²⁰

Die Verflechtung der im Roman akzentuierten Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart wurden für die Verfilmung umgearbeitet, indem die Zeugenaussage von Frank Schattmann während des Globke-Prozesses im Juli 1963 in den ersten beiden Teilen der Fernsehserie im Unterschied zum Buch stärker als Rahmenerzählung dient, über die die Rückblenden in die Jahre 1942 bis 1945 erfolgen. Im vierten Teil beherrscht hingegen die Gegenwartsebene die Handlung, in der die Buchkapitel „Zeichen“ und „Zeiten“ zusammengeführt werden und die Reise von Schattmann in die Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau im Mittelpunkt steht.

Der erste Teil des Fernsehfilms – „Der Freitagabend“ – widmet sich zum größten Teil der Schilderung der unterschiedlichen Formen der Verfolgung im nationalsozialistischen Deutschland.²¹ Durch Rückblenden, die den Analepsen im Buchkapitel entsprechen, wird auf das vergangene Leben, die allgegenwärtige Verfolgungssituation, das Ausgeliefertsein und den permanenten Angstzustand verwiesen. Neben den räumlichen Innendarstellungen kommt den Außendarstellungen eine wichtige Funktion zu. So wird über einen langen Fußmarsch, den Frank und Esther Schattmann quer durch Berlin zurücklegen müssen, um am abendlichen Treffen des Onkels teilnehmen zu können, die Ausgrenzungssituation beider geschildert, da sie keine öffentlichen Verkehrsmittel benutzen dürfen. Die Einblendung eines Fabriktores der Siemens-Werke deutet auf die Zwangsarbeit hin, zu der beide gezwungen sind. Am Beispiel der Figuren Jakob Dankowitz und Elias Leiser Lernmann werden unsichere Orte des Untertauchens gezeigt, wie der Jüdische Friedhof Weißensee, auf dem der Pianist Jakob Dankowitz sich eine kurze Zeit versteckt hält. Anhand der Ortsbezüge, die für das Fernsehpublikum auch

¹⁹ Edel, Peter: Wenn es ans Leben geht, Band 1, Berlin 1979, S. 386–387.

²⁰ Vgl. zu dieser Problematik auch Weiss, Peter: Meine Ortschaft, in: Wagenbach, Klaus (Hg.): Atlas. Zusammengestellt von deutschen Autoren, Berlin 1965, S. 31–43; Klüger, Ruth: Weiter leben. Eine Jugend, Göttingen 1992.

²¹ Vgl. Schieber, Spuren, 2009, S. 69.

einen Wiedererkennungswert haben, in den Filmeinstellungen ist u.a. die Museumsinsel zu sehen, wird sehr prägnant erzählt, dass die Diskriminierung und Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung sichtbarer Bestandteil des nationalsozialistischen Alltags war und innerhalb des bekannten Stadtraums stattgefunden hat.

Der vierte und letzte Teil der Fernsehserie – „Die Vorladung“ – schließt in besonderer Weise an den ersten Teil an. Im Unterschied zum Buchkapitel setzt die Rückkehr von Frank Schattmann an den historischen Ort auf dem Gelände des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau und nicht auf dem Gelände des Stammlagers ein. Lange Kamerafahrten, die an Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* erinnern, zeigen das Lagergelände mit den Gleisen zur Rampe, den Überresten der Baracken, den gesprengten Krematorien, den Grasnarben – Bilder, die zur heutigen filmischen Ikonographie des Holocaust zählen. Die erste Erinnerung Schattmanns gilt den jüdischen Ermordeten aus seiner Familie und dem Freundeskreis, insbesondere seiner Frau Esther. Er erinnert an den steinernen Überresten eines gesprengten Krematoriums nicht allein ihre Namen, indem er diese laut ausspricht, sondern auch sie selbst als Individuen, da er den Namen Attribute oder bestimmte Redeweisen hinzufügt. Diese filmische Erinnerungssequenz gilt hier ausschließlich den jüdischen Opfern, die als Juden und Jüdinnen verfolgt und ermordet wurden. Erst in den anschließenden Sequenzen, die in die Gebäude des ehemaligen Stammlagers führen und mit denen auf den bereits angesprochenen Umgang mit dem historischen Ort als Gedenkort hingewiesen wird, folgt die Erinnerung an die kommunistischen Mithäftlinge, die ihm das Leben gerettet haben. Allein durch die Reihenfolge der Filmszenen wird eine Form des Gedenkens hergestellt, bei dem der Massenmord an den europäischen Juden den kommunistischen Opfern nicht nachgeordnet ist. Die Erinnerung an diesen steht vielmehr gleichberechtigt neben der Erinnerung an die politischen Häftlinge, was innerhalb der antifaschistischen Geschichtsschreibung der DDR durchaus als Nuancierung verstanden werden kann.

Trotz der ideologischen Ausrichtung des Films, die sowohl auf der Gegenwarts- als auch der Vergangenheitsebene deutlich hervortritt, überrascht dieser dennoch hinsichtlich der komplexen Schilderung der jüdischen Verfolgungssituationen. Es sind neben dem Einsatz der filmischen Mittel und der gewählten Orte vor allem kleinere Details, mit denen die offizielle ostdeutsche Geschichtsschreibung zumindest partiell durchbrochen wird. So werden historische Ereignisse aufgegriffen, die z.T. erst seit den 1990er Jahren eine breitere öffentliche Aufmerksamkeit erfahren haben, wie die Thematisierung des Frauenprotests in der Rosenstraße im Februar 1943.

Patagonien und die Filme von Narcisa Hirsch

Claudia Sandberg

Ein einsamer Skifahrer kommt einen schmalen Weg entlang auf die Kamera zu. Schnee knirscht unter seinen Füßen, der Wind pfeift. In einem Raum mit knisterndem Feuer nimmt die Fotolinse die Perspektive eines Mädchens ein, das gebannt in die Tiefe des winterlichen Panoramas schaut. Wie dieses Szenario aus dem Experimentalfilm *Rumi* (1999) ist die raue Landschaft im Süden Argentiniens ein elementarer Bestandteil der Filme von Narcisa Hirsch, denn sie bietet einen Schlüssel zu den Befindlichkeiten der Künstlerin. Bilder des weiblichen Körpers verbunden mit der Morphologie dieser Region reflektieren deutsch-argentinische Geschichte als persönlich-affektive Erfahrung.

Die Malerin, Filmemacherin und Autorin wurde im Jahre 1928 in Berlin geboren, ist aber hierzulande wenig bekannt. Einer Handelsfamilie entstammend, deren deutsch-argentinische Verbindungen bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen, und Tochter des Malers Heinrich Heuser, verbrachte sie Jahre ihrer Kindheit in Österreich. 1939 reiste Hirsch mit ihrer argentinisch-stämmigen Mutter nach Argentinien und musste sich dort aufgrund des beginnenden Zweiten Weltkrieges länger aufhalten als geplant. Aus einem Besuch wurde ein ganzes Leben. Jahre später heiratete sie den aus Frankfurt stammenden jüdischen Industriellen und Philanthropen Paul Hirsch. Die Mutter dreier Söhne und Künstlerin der Boheme veranstaltete in den 1960er und 1970er Jahren mehrere Happenings. Zusammen mit Marie Louise Alemann und Walter Mejía verschenkte sie in Buenos Aires Äpfel an vorübergehende Passant*innen (*Manzanas*, 1968). Viel Aufmerksamkeit erregte *La Marabunta* (1967), das Skelett einer Frau, in deren Inneren die Aktionskünstler*innen Tauben und Papageien versteckten und mit Früchten und belegten Broten bedeckten. Es wurde anlässlich der Premiere von Michelangelo Antonionis *Blow-Up* (1966) im Theater El Coliseo von den Zuschauer*innen bis auf die Knochen „abgegessen“.

Das Filmen diente zunächst als Dokumentation der improvisierten Ereignisse, bevor Hirsch es als eigene Ausdrucksform für sich entdeckte, so wie zur gleichen Zeit in Nordamerika Multimediakünstler wie Andy Warhol und Michael Snow begannen, mit dem Medium zu arbeiten. Auf 16-mm- und Super-8-Schmalfilm entstanden eine Vielzahl experimenteller Arbeiten wie *Come Out* (1971), *Homecoming* (1978) oder *Ama-zona* (1983), die auch von den Einflüssen Salvador Dalís, Luis Buñuels und Dziga Vertovs zeugen. Die poetischen Montagen beschäftigen sich mit Körperlichkeiten, Sexualität und Religion und porträtieren Hirsch vor und hinter der Kamera; es kommen Alltagsgegenstände, Tiere und religiöse Symbole, private Umgebungen und bergige Landschaften im Süden Argentiniens vor. Ihre Fotos und Videos bilden ein Archiv der Beobachtungen und Erfahrungen dieser Jahre, in der die rauschende, grobkörnige Qualität des Kodachrome-Materials ein Stilmittel und zeitlicher Marker wurde. Hirsch schneidet die Filmstreifen immer wieder anders zusammen und schafft so flexible Beziehungen zwischen ihren eigenen Erinnerungen und Emotionen. Ihre Installationen erscheinen als Formulierung und Umformulierung eines ästhetischen Widerstandes gegen soziale Konventionen und demonstrieren weibliche Selbstbestimmung immer wieder neu.

So wie Hirschs Happenings zeitgemäß politisch-provokative Kunst darstellen, kann man auch den intimer wirkenden Experimentalfilmen sozialkritische Kommentare ent-

nehmen, die mit Hilfe von Räumlichkeiten und Settings artikuliert werden. Der zehnmütige *Taller* (1975) etwa besteht aus einer einzigen Einstellung: die Kamera ist auf eine Fotocollage in einem Zimmer gerichtet, die u.a. aus Bildern von einem Bett an einem Fenster, einem Fluss in Bariloche und Hirsch in einer Zinkwanne im Garten besteht. Dies mag, wie einige Kritiker*innen finden, die repressiven Zustände Argentiniens in den siebziger Jahren darstellen, als jegliche nichtkonformen Tätigkeiten und Wünsche in den privaten Bereich verbannt wurden.

Hirsch, die zwar im urbanen Buenos Aires zu Hause ist, verbringt einen Großteil ihrer Zeit in Bariloche, einer Stadt in Patagonien am Fuße der Anden, in der auch ihre Kinder aufwuchsen. Von Anfang an war ihr Wirken vom Wunsch nach einem zwanglosen, unbeschwerten Dasein geprägt. Die Faszination für dieses unzählbare Territorium am Ende der Welt mit eisigen Gletscherseen, ewigem Wind und dornigen Büschen ist Thema von *Centolla* (1976), *Patagonia 2* (1976) und *A-Dios* (1989). In all ihren Filmen erscheinen Panoramaeinstellungen von Tälern und schneebedeckten Bergen, Sandwüsten und Seen. Die Landschaftsbilder werden zu einem Kindheitsparadies und -trauma, wenn in den Collagen vergilbte Fotos auftauchen, die ein blondes Kind auf Skiern zeigen. Das Bukolische, Raue und Weite am Rande der Zivilisation erscheint dann als Austausch und Nebeneinander einer argentinischen und europäischen Geographie, markiert eine Biographie, die sich am Rande beider Welten abspielt.

Das Terrain an der Südspitze Südamerikas erhält über die Jahrzehnte eine komplexe transkulturelle Dimension: *El mito de Narciso* (2011) ist eine umfassende Kuration des Œuvres der zu diesem Zeitpunkt 83-jährigen Künstlerin, in dem erfahrene Leben, Lebenswege und -orte zu einer Lesemöglichkeit der deutsch-argentinischen Geschichte des 20. Jahrhunderts verdichtet werden. Mit Hilfe von digital restaurierten Materialien findet ein Dialog mit einem jüngeren und abstrakten Ich statt. *El mito de Narciso* ist ein Selbstporträt, in dem sich private und öffentliche Geschichte miteinander verschränken. Eine Schlüsselsequenz dieser Autobiografie beschäftigt sich mit Hirschs Herkunftsland Deutschland und behandelt den Völkermord an den Jüdinnen und Juden und seine Folgen in affektiver Form. Themen wie Tod und Exil werden neben (heimliche) Lieben und Passionen gestellt und in einem imaginären Patagonien verortet. In schneller Abfolge erscheinen Bilder von Gletschern, Schneeschuhen, einem Reiter, weitem Himmel, Fotos der patagonischen Landschaft „eingesperrt“ in privaten Räumen (*Taller*), Narcisa und ihr Vater, ein Reh im Schnee, ein einsames Haus. Wieder erscheint der Skifahrer aus *Rumi*, verfolgt von dem Mädchen, das ins verschneite Tal sieht, der Körper eines ausblutenden Schafs, seitenlange Liebesbriefe, eine von Fingern geöffnete Rosenblüte als hochoerotische Liebeserklärung. Es werden Gespräche mit ihrem Mann Paul eingespielt, der über seinen verlorenen Glauben an einen gerechten Gott sinniert. Hirsch wandert durch das steinerne Labyrinth des Holocaust-Mahnmals in Berlin, gefolgt von einem Ausschnitt aus *Triumph des Willens* (1936) und *Hitler – Ein Film aus Deutschland* (1977) und untermalt von der Stimme Syberbergs. Die Fotos und Bilder der Natur, Landschaft und Klima verwandeln Patagonien in eine fragwürdige und zufällige Heimat, Ort der Flucht und Heilung, projizieren Nostalgie nach einem unbekanntem, nicht gelebtem Leben. Und dann werden alle Zweifel weggewischt, wenn die junge Narcisa fröhlich und mit wehendem Haar in einer Ebene durch Sand der Kamera

entgegenläuft, dann ist dies eine Bestätigung, dass sie in diesen Landstrich und in dieses Leben gehört.

Hirschs Erfahrungen und Reflektionen mischen den Korpus von Exilgeschichte, -kunst und -kultur neu auf. Dabei wurden erst in den letzten Jahren Hirschs Filme auch international besprochen und in Retrospektiven auf Festivals gezeigt. Man kann hoffen, dass das umfangreiche Werk dieser Künstlerin, das durchaus als ein deutsch-jüdisch-argentinisches Avantgardekino bezeichnet werden kann, mehr Raum in der Erforschung der künstlerischen Verbindungen von Deutschland und Lateinamerika einnehmen wird.

Persien und das Schtetl – Phantasmen in der israelischen Landschaft in *Megillah 83*

Naomi Rolef

1983 stellte die israelische Produktionsfirma Telefilm im Auftrag des ZDF einen eigenartigen Film her – ein üppiges Purimspielmusical, das jiddische Lieder mit Dialogen auf Deutsch beziehungsweise Englisch zusammenführt. Auf Deutsch hieß er *Die fröhlichen Schneider*, sein internationaler Vertriebsname war *Megillah 83*. Es war der dritte und letzte „Yiddishkeits“-Film, den der Regisseur und Produzent Ilan Eldad für das ZDF realisierte. Das Drehbuch schrieb sein Koproduzent Tommy Lang. Im Film findet eine Maskerade statt, in der sich nicht nur die Schauspieler*innen verkleiden, sondern auch der israelische Drehort, der im Film sowohl für den persischen Orient als auch für den europäischen Okzident steht.

Megillah 83 dreht sich um das jüdische Fest Purim. Nach dem Brauch wird an Purim in der Synagoge das Buch Esther gelesen, in dem von einer Jüdin erzählt wird, die den persischen König Ahaschwerosch heiratet. Ahaschweroschs böser Minister Haman hegt einen Plan zur Vernichtung der Juden im gesamten Königreich, doch Esther und ihr Onkel Mordechai können dies verhindern. In der europäischen Tradition wurden folkloristische Variationen dieser Geschichte im Purimspiel aufgeführt. Die Vorlage des Films ist aber kein klassisches Purimspiel, sondern der 1936 von dem jiddischen Dichter Itzik Manger veröffentlichte Gedichtzyklus *megile lider* und das darauf basierende erfolgreiche israelische Musical von 1965.

Mangers Gedichte griffen die Purimspieltradition auf, variierten diese aber auf moderne und ironische Weise. Ein wichtiger Bestandteil von Mangers Poesie und Humor entstand daraus, dass er die mythische Welt und ihre Überlieferung in den religiösen Schriften auf eine subversive und parodierende Art mit dem zeitgenössischen Alltag in den osteuropäischen jüdischen Gemeinden vermengte.²² Als sein Werk in den 1960er Jahren auf die israelischen Bühnen gebracht wurde, war die Welt, in der es entstanden war, zu großen Teilen zerstört und unverkennbar verändert. Das ursprüngliche Zusammenspiel zwischen Schriften und Realität wandelte sich in eine Interaktion zweier unerreichbarer Welten: das magische Persien aus dem Buch Esther und das verlorene osteuropäische Schtetl.

Der Verlust des Ursprungsorts von Mangers Liedern macht sich auch in der Sprache bemerkbar. Er war ein jiddischer Dichter, der in den 1930er Jahren ein europäisches Publikum adressierte, das binnen weniger Jahre durch Vernichtung und Migration verschwand. Im neu gegründeten Staat Israel hatte die jiddische Sprache zwar keinen Tabustatus wie die deutsche, nichtsdestotrotz wurde sie als eine dominante Migrantensprache Ziel beschränkender Maßnahmen der Behörden, die für die Etablierung des Hebräischen als Staatssprache kämpften. Dennoch hatte traditionelles jiddisches Theater in den 1960er Jahren ein kleines, aber treues Publikum. Dies war jedoch nicht die Zielgruppe des 1965 in Jaffa uraufgeführten Musicals, in dem Mangers jiddische Lieder mit hebräischen Rezitativen verbunden wurden. Vielmehr verkörperten die Theaterbesitzer die „neuen Israelis“ und präsentierten das Stück einem breiten

²² Vgl. Gal-Ed, Efrat: Nachwort, in: Manger, Itzik: Dunkelgold. Gedichte, Frankfurt am Main 2016, S. 345–364, hier: S. 362.

Publikum als Zeichen der Versöhnung mit der verschwundenen Diaspora.²³ Doch war eine Restauration des Jiddischen keine reale Möglichkeit. Letztlich blieb es nur in ultraorthodoxen Kreisen eine Alltagssprache. Daher ist die Verwendung dieser Sprache in einem modernen Film der 1980er Jahre weder in Israel noch in Deutschland eine Selbstverständlichkeit. Seitens des ZDFs wurde die Übersetzung des Stücks ins Deutsche angefordert. Die Produzenten bestanden aber auf der Originalsprache.²⁴ Bis zur Fertigstellung des Films änderte sich die Haltung der Rundfunkanstalt, so dass der jiddischen Kultur ein ganzes Programm gewidmet wurde, mit historischen Spiel- sowie gegenwärtigen Dokumentarfilmen.²⁵

Ilans frühere „Yiddischkeits“-Produktionen für das ZDF, *Shabbat Hamalka* (1966) und *Dybbuk* (1968), handelten ebenfalls von der Welt der Shtetl. In den beiden Studio-produktionen wurde das Shtetl als ein in sich geschlossener, ätherischer und nah-irrealer Raum dargestellt. Die Entscheidung, bei *Megillah 83* aus dem Fernsehstudio herauszutreten, markierte dagegen eine Abwendung von der Theaterästhetik, die den Handlungsraum vom Hier-und-Jetzt abschirmt. Ursprünglich sollten die Dreharbeiten im Juni 1982 in Rumänien stattfinden, in der Geburtsregion von Manger. Der Ausbruch des Libanonkriegs stellte dann aber eine unüberwindbare politische Hürde für diese Zusammenarbeit dar. Daher wurden die Dreharbeiten in kürzester Zeit nach Israel verlegt. Sowohl das biblische Persien als auch das Shtetl sollte nun in der gegenwärtigen israelischen Landschaft bebildert werden, was auch den Produktionscharakter änderte. Statt eine Tiefe aufzusuchen, wurden nun die Oberflächen betont und verspielt.²⁶ Mangels des originalen Schauplatzes wurde die Landschaft zur Kulisse. So vermittelt der Film seinen Zuschauer*innen nicht einen Ort, sondern die Idee eines Ortes.

In dem Film wird in einem Shtetl, das nur von Schneidern bewohnt ist, ein Purimspiel gestaltet. Die Schneider erzählen, singen, kommentieren und bespielen die Geschichte. Persien entsteht in diesen Erzählungen als ein magisches Land, als buntes Pastiche aus mehreren Epochen und Kunstrichtungen. Die Szenen enthalten viele Bezüge auf diverse bildende Kunstwerke. Figuren aus dem Repertoire der Stumm- und Märchenfilme bevölkern den Raum. Neue technische Geräte werden integriert: Der König setzt sich auf einen Heimtrainer, Haman trägt einen Akkubohrer, als ob er eine Pistole wäre, und auch audiovisuelle Aufnahmegeräte kommen ins Bild. Die Vorstellungskraft der Erzählgemeinde wird auf eine humoristische Weise durch die Schneiderscheren angedeutet, die als Staatswappen, Guillotine und für andere offizielle Angelegenheiten dienen.

Der Ort des Erzählens, das Shtetl, ist dezenter und zunächst scheinbar „realistischer“ inszeniert. Am Anfang des Films steht Fastrigossa, der Haupterzähler, in einer grünen Landschaft und hält einen Pferdewagen, der ihn zum Shtetl bringt, das sogar benannt wird – Kolomiya.²⁷ Auf der Straße kümmern sich Shtetlbewohner*innen in historischen Gewändern um ihre Geschäfte. Zuerst ist auch die Umwandlung des Shtetls

²³ Siehe Elimor, Gershon: Die Megila Lieder von Itzig Manger als ein Purimspiel, in: Davar, 21.07.1965 (Hebräisch).

²⁴ Persönliches Interview mit Tommy Lang, 10.07.2021.

²⁵ Der Spielfilm im ZDF 1/1983. S. 15-23, 57-59.

²⁶ Lang, Interview, 2021.

²⁷ Das historische Kolomiya in der heutigen Ukraine war eigentlich kein Dorf, sondern eine Stadt und ein wichtiges jüdisches Zentrum.

realistisch begründet, denn anlässlich des Festes wird die Straße dekoriert und die Dorfbewohner*innen tauschen ihre Alltagskleider mit bunten Kostümen.

Doch ab dem Moment, in dem der persische Palast durch ein Nadelöhr im Shtetl erscheint, werden die Grenzen zwischen dem Ort des Erzählens und dem erzählten Ort zunehmend verwischt. Die Geschichte findet an den Übergängen zwischen diesen zwei Orten statt. Mordechai und Esther ziehen vom Shtetl in den Palast, und der Königshof zieht in einer prächtigen Parade durch das Shtetl. Vor allem wird die Bedrohung der Schneider (die im Film für das jüdische Volk stehen) durch Persien in das Shtetl transportiert. Haman trägt einen Schnurrbart und wird durch den Buchstaben H gekennzeichnet. Als er eine hasserfüllte Rede hält, ähnelt sie den Hetzreden von Adolf Hitler. Über Lautsprecher werden seine Pöbeleien in das Shtetl übertragen, woraufhin die Schneider in ihre Häuser fliehen. Nachdem Haman vom König den Erlass zur Vernichtung der Schneider erlangt, wird die Zerstörung am Schneiderzeug im Shtetl inszeniert. Am Ende des Films wird Haman durch Esther in Persien besiegt. Dies aber wird nicht mehr in das Shtetl übertragen: Mit dem Ende der Geschichte verschwindet nicht nur der erzählte Ort, Persien, sondern zugleich auch der Ort des Erzählens, das Shtetl. Die Straße wird demaskiert und erscheint in ihrer gegenwärtigen Form als eine etwas auffällige Straße im Süden von Tel Aviv, in der kleine Kinder das Purimfest feiern. Somit wird das Verschwinden des Shtetls durch seine Ersetzung vervollständigt. Der entkleidete Drehort, das zeitgenössische Israel, steht als unzureichender Ersatz für die verlorene Vergangenheit.

Zitiervorschlag Johannes Praetorius-Rhein und Lea Wohl von Haselberg: *Einblendungen. Teil 4: ORTE*, in: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 15 (2021), 29, S. 1–14, online unter http://www.medaon.de/pdf/medaon_29_praetorius-rhein_wohl_von_haselberg.pdf [dd.mm.yyyy].

Zu den Autor*innen Imme Klages, Naomi Rolef, Claudia Sandberg, Ulrike Schneider, 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 Akteur*innen in die deutsche Filmgeschichte einzuschreiben. Mehr Informationen finden sich unter <https://djfgbrd.hypotheses.org/>.