

MISZELLE

Johannes Praetorius-Rhein/Lea Wohl von Haselberg

Einblendungen. Teil 5: Überlieferungen**Einleitung**

Ausblendungen machen einen Teil der Geschichte unsichtbar, Einblendungen überlagern ein Bild mit nachträglichen Informationen und Deutungen. In diesem Spannungsfeld bewegt sich das Schreiben einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte, die wir mit dieser Serie erkunden. Dazu wollen wir den Blick gezielt auf 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 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, im dritten verschiedene Formen des Schreibens in den Blick genommen und im vierten Orte einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte erkundet. Im fünften und letzten Teil schließen wir die Reihe mit der Frage nach Überlieferungen ab.

Der amerikanische Filmhistoriker Eric A. Goldman hat einer seiner Publikationen den Untertitel *Film History as Haggadah* gegeben: Er geht also davon aus, dass sich Filmgeschichte auf eine Weise schreiben lässt, die sich an die traditionelle Erzählung des Exodus der Israeliten aus Ägypten anlehnt. Filme als schlechthin profane Texte in dieser Weise an die jüdische Tradition zu knüpfen, lässt sich nur versuchen, weil deren Überlieferung nie nur die göttliche Offenbarung, sondern auch die Geschichte des jüdischen Volkes umfasst hat. Goldmans Ansatz, die moderne Geschichte der Jüdinnen und Juden in den USA anhand von Filmen zu erzählen, hat aber auch eine Voraussetzung in der Entwicklung der amerikanischen Filmindustrie, in der jüdische Einwanderer*innen eine zentrale Rolle spielten, die exemplarisch und auch emblematisch für die Hoffnung und das Schicksal von Millionen war. Deshalb gibt es ein bestimmtes Repertoire an Filmen, die das Bild Amerikas, dessen Teil die jüdischen Einwanderer*innen wurden, entscheidend prägten und dabei auch die typischen Konflikte dieser sozialen Integration spiegeln. Wie etwa Ofer Ashkenazi gezeigt hat, gilt das ähnlich für das Weimarer Kino, dessen Geschichte sich also vielleicht auch als *Haggadah* schreiben ließe.

In Deutschland nach 1945 ist das aber sicher ganz anders – eine jüdische Filmgeschichte lässt sich hier weder derart von einem Zentrum der Filmindustrie aus noch als exemplarische Erzählung über das Schicksal eines Teils des jüdischen Volkes schreiben, sondern muss jeweils von den losen Enden her gedacht werden: da wo die großen Stränge der deutschen Filmgeschichte und der jüdischen Nachkriegsgeschichte

ausfransen und deshalb neu verknüpft werden können, weil am Rande der großen Erzählungen auch Anekdoten weitergetragen worden sind oder materiale Spuren mitgespült wurden, die neu zum Sprechen gebracht werden können.

Längst sind aber nicht nur einzelne Filme, sondern die klassischen Leinwand- und Bildschirmmedien Kino und Fernsehen selbst zu einer Sache der Überlieferung geworden. Es stellt sich nicht nur die Frage, wie audiovisuelle Inhalte des letzten Jahrhunderts heute digital verfügbar sind, sondern auch, welche von deren technischen, kulturellen und ökonomischen Voraussetzung historisch geworden sind: Filme in Kinoqualität können mit Smartphones gedreht werden, aber man geht kaum noch ins Kino. Damit ändern sich die Aufgaben der Film- und Medienhistoriographie, die sich nicht um die Pflege eines legal oder illegal gestreamten Kanons sorgen muss und deren Fokus sich auf die kulturelle Überlieferbarkeit des Kinos und Fernsehens als sozialer Institutionen richten kann. Durch die Digitalisierung sind dabei neben regulär gepflegten und wild wuchernden audiovisuellen Archiven auch große Mengen von Textquellen auf neue Weise find-, durchsuch- und lesbar geworden. Zugleich gehen andere Formen von Wissen verloren oder verlieren ihre Selbstverständlichkeit, sodass Produktionsrückstände, Störgeräusche oder Alltagsroutinen plötzlich medienarchäologisches Interesse wecken. Nicht alles, was zufällig oder ungewollt übriggeblieben ist, sollte so auch überliefert werden, es kann aber gefunden und mitunter auch (um-)gedeutet und neu eingeschrieben werden.

Die folgenden Texte gehen von diversen Material- und Quellenbeständen aus und tragen dabei auf unterschiedliche Weise die Schichten ihrer historischen Überlieferung(en) ab. Dabei wird deutlich, dass ein historischer Sinn kaum einfach freigelegt werden kann, sondern im Zuge der Überlieferung erzeugt, verändert und neu hervorgebracht wird. Johannes Praetorius-Rhein schreibt über Fred Monossons Farbfilmaufnahmen im Europa der Nachkriegsjahre, die Teil eines vergessenen Konvoluts waren und heute online zugänglich sind. Julia Schumacher schreibt über einen Fall von Hörensagen, der gravierende politische Folgen für die Produzenten Walter Koppel und Gyula Trebitsch hatte, und zeichnet nach, wie dieses Gerücht publizistisch und historiographisch gedeutet worden ist. Tobias Ebbrecht-Hartmann schreibt über die Berührungspunkte zweier Regisseure aus Deutschland mit der Archivierung, Sammlung und Aneignung von Holocaust-Filmen im Kibbutz Lochamei HaGetaot. Lea Wohl von Haselberg schreibt über ihren Umgang mit den auf Kassette mitgeschnittenen Telefonaten von Imo Moszkowicz, die als einzigartige Quellen aus dem Privatnachlass paradox sprechend und gleichzeitig doch verschlossen sind.

Fred Monossons Outtakes

Johannes Praetorius-Rhein

Im Juni 1947 veröffentlichte das New Yorker Büro des United Jewish Appeal (UJA) eine Pressemeldung, in der von der Europa-Reise eines lokalen Funktionärs berichtet wird: „Fred Monosson, Boston Jewish leader, says concentration camp conditions still exist in many parts of Europe.“ Monosson war von London aus nach Frankreich, durch Deutschland, die Tschechoslowakei, Polen, Schweden, über Dänemark in die Niederlande

und Belgien gereist. Jetzt gab er kurz vor seinem Abflug nach Palästina von Rom aus seine Eindrücke durch:

The Boston leader described Europe as ‚the graveyard of millions of Jews‘ but emphasized that today the continent is ‚a source of hope‘ for ‚a healthier, brighter future‘ and a ‚wellspring‘ of the many Jews ‚who would give their all in the fight for a Jewish national home.‘ Because we in America are standing at their side, the European Jew, he said, ‚has a sense of optimism and hope‘ which impels him ‚to continue the fight for survival.¹

Monosson lieferte die Zitate, nach denen der organisierte amerikanische Zionismus verlangte, um weiter Spenden einzuwerben: Geld, das die Not der Überlebenden in Europa effektiv lindern und zugleich einen unentbehrlichen Beitrag zum Aufbau Israels leisten sollte.

Der 1893 in Moskau geborene Fred Monosson war 1906 mit seiner Familie in die USA ausgewandert, vom Handwerker zum Gewerkschaftsführer und dann selbst zum Industriellen geworden und hatte ein Vermögen mit der Produktion von Regenmänteln gemacht. Monosson war nicht nur honoriges Mitglied zionistischer Organisationen in seiner Heimatstadt, sondern wollte am Aufbau Israels selbst teilhaben. Seit den 1940ern bis zu seinem Tod 1972 reiste er immer wieder in den jungen Staat. In Erinnerung ist er heute aufgrund seines exklusiven Hobbys. Der Unternehmer konnte sich nämlich nicht nur die vielen Flüge nach Übersee leisten, sondern diese Reisen auch auf Farbfilm dokumentieren. Statt wie die meisten Amateure auf 8mm filmte Monosson (vermutlich mit einer Ciné-Kodak) im teuren semiprofessionellen 16mm-Format.

Bekannt wurde das Material 2010 durch den Dokumentarfilm *I was there in Color* (אני בצבע הייתי שם בצבע, IL 2010). Der Regisseur Avishai Kfir entwickelt darin eine detektivische Funderzählung, wie sie sich oft an analoge Medien heftet: Im Keller der Familie Monosson findet er 55 Filmrollen mit spektakulären, aber völlig vergessenen Farbaufnahmen aus Israel. Die Kinder und Enkel von Fred Monosson haben den Wert der Filme offenbar auch deshalb nicht erkannt, so suggeriert das Voiceover, weil der „zionist bug“, das zionistische Fieber nicht auf sie übergelassen sei. Kfir selbst macht die Einmaligkeit an der Farbigekeit der Filme fest: Ein nicht näher definiertes ‚Wir‘ würde die eigene Geschichte sonst nur in Schwarz-Weiß kennen, hier jedoch den Eindruck farbiger Lebendigkeit bekommen. Kfir interessiert sich dabei vorrangig für zwei Arten von Bildern: Aufnahmen von bekannten Persönlichkeiten wie Chaim Weizman, David Ben Gurion oder Golda Meir und solche, in denen sich Fred Monosson selbst vor der Kamera und quasi im Mittelpunkt der Geschichte positioniert hat.

Die Bezeichnung „Home Movies“, unter der die 55 Filmrollen und ihre frei zugänglichen Digitalisate heute im israelischen Film-Archiv geführt werden, ist also irreführend, weil die Filme nicht gewöhnliche Urlaube dokumentieren, und kann nur in dem übertragenen Sinn gelten, dass sie den Aufbau des „Jewish national home“ zeigen. Die Enkel erinnern sich im Interview an öde Schabbat-Abende, an denen ihr Großvater endlos seine Israel-Filme vorführte. Doch dass einige der Rollen rudimentäre Titel

¹ United Jewish Appeal: „Fred Monosson, Boston Jewish leader, says concentration camp conditions still exist in many parts of Europe“, 19.6.1947, online unter: http://search.archives.jdc.org/multimedia/Documents/NY_AR_45-54/NY_AR45-54_Orgs/NY_AR45-54_00185/NY_AR45-54_00185_0565.pdf [7.3.2022].

enthalten, geschnitten und auch mit Fremdmaterial vermischt wurden (so die Rollen #1, #33 und #34), weist auch auf nicht rein private Aufführungen hin.

Auch in Europa hat Monosson 1947 gefilmt. Auf den Rollen #8 und #9 sind davon etwa 55 Minuten Filmmaterial überliefert.² In *I was there in Color* erhalten diese Bilder wenig Aufmerksamkeit und werden zum Teil auch falsch datiert und lokalisiert. Kfir vermutet, der Einwanderer sei aus Neugier und Nostalgie in die vom Krieg zerstörte alte Heimat zurückgekehrt und erst dort zum überzeugten Zionisten geworden: In Birkenau erkennt er den Ort „where it happened“ – womit hier der Ausbruch des ‚zionistischen Fiebers‘ gemeint ist.

Die etwas über 30 Minuten lange Filmrolle #9 ist klar nach Orten gegliedert und spiegelt wohl auch den zeitlichen Verlauf der Reise wider: Der Film beginnt mit kurzen Bildern von London und Paris und zeigt dann ein DP-Camp, das in einem ländlichen Chateau untergebracht ist: Gesunde Kinder winken in die Kamera und tanzen Hora, lachende Frauen schieben Kinderwägen und Männer mit Kippot bearbeiten den Boden, dazwischen wird gemeinschaftlich geschustert und genäht. Mit dem Zug geht es weiter ins zerstörte München. Monosson war in Dachau, während dort Prozesse liefen, dokumentierte aber vorrangig die frühe Gedenkkultur: viersprachige Schilder, die einzelne Orte bezeichnen – den Krematoriumsbereich, den Galgenstand, den Hinrichtungs-Schießstand. Es folgt eine lange Sequenz über den betriebsamen Alltag in Föhrenwald, wo sich die Institutionen jüdischen Lebens neu gebildet haben. Aus Berlin zeigt Monosson zunächst das Düppel-Center und dann die zerstörte Reichskanzlei. Eine Gruppe DPs wartet mit Gepäck vor einer Registrierungsstelle: Auf einem Koffer steht das Ausreiseziel New York – es wird eine schlaffe Israel-Fahne gezeigt. Über Prag reist Monosson nach Polen. Längere Aufnahmen zeigen das zerstörte Warschau und insbesondere das ehemalige Ghetto. Auf dem jüdischen Friedhof lässt sich Monosson lässig auf dem Sockel eines Denkmals für den Ghetto-Aufstand nieder. Dann steht er mit Zigarre im Mund inmitten einer Trümmerwüste und weist mit ausladenden Bewegungen um sich. In einem Kinderheim gibt Monosson seine Kamera aus der Hand: Für ein Gruppenbild mit Kindern lacht er, albert herum und winkt in die Kamera. Dann Auschwitz. In Birkenau lässt sich Monosson mit drei Männern an einem dort errichteten Kreuz filmen. Alle bleiben starr, nur Monosson führt eine eigenartige Choreografie auf: Er hebt seinen Hut und setzt ihn wieder auf, berührt das Kreuz und deutet dann hinter sich auf die Ruine (vermutlich Krematorium II), dann fährt er sich mit den Händen an den Kopf. Im Stammlager scheint er am Galgen, wo kurz zuvor Rudolf Höß hingerichtet wurde, mit dem Finger dem ins Seil fallenden Körper nachzufahren und wiederholt dies mit Blicken noch einmal. Dann ist die Kamera plötzlich unter mediterraner Sonne bei zionistischen Pfadfinder*innen, als sei dies schon Palästina – doch da schlendert Monosson wieder über einen italienischen Markt der Kamera entgegen und schält eine Orange.

Das symbolstarke Schlussbild und die vielen visuellen Gegenüberstellungen lassen schließen, dass der Film am Schneidetisch und nicht in der Kamera montiert wurde. Der

² Die Filme sind online zugänglich und auf der Seite des israelischen Filmarchivs zu finden, als „Fred Monosson Home Movies #8“ (online unter: https://jfc.org.il/news_journal/85501-2/?comp=23737&lang=eng) und „Fred Monosson Home Movies #9“ (online unter: https://jfc.org.il/news_journal/85502-2/?lang=eng) [9.3.2022].

Schnitt ist zwar unsauber und wirkt unfertig, aber der Aufbau legt nahe, dass Monosson den Film nicht nur seiner Familie, sondern auch politischen Freund*innen zeigen wollte. Sein Bericht an den UJA lässt sich so auch als eine Art Treatment lesen: Zwar wirken die freudig anpackenden Bewohner*innen der DP-Camps nicht so, als würden sie weiter unter „concentration camp conditions“ leiden, aber sie verkörpern „a sense of optimism and hope“. Die Bilder aus Dachau, Warschau und Auschwitz machen deutlich, dass Europa „the graveyard of millions of Jews“ ist.

Auch an Monossons Verhalten vor der Kamera lässt sich ablesen, dass er einen bewussten Umgang mit dem Medium hatte: Wenn er für ein Gruppenbild posiert, bleiben die anderen wie für eine Fotografie regungslos, er dagegen macht auffällige Bewegungen und animiert manchmal auch andere dazu. Manchmal wirkt es, als denke er noch kurz über seinen Auftritt nach, manchmal fällt er aus der Rolle und gibt der Person hinter der Kamera Signale. Gerade vor historischer Kulisse kann das irritieren: Wenn Monosson als ‚colourful personality‘ erscheint, so mag das auch daran liegen, dass er auf starres Pathos verzichtet und seine naiv-überzogene Körpersprache sogar an Slapstick erinnern kann.

Was ist aber auf den über 25 Minuten der Rolle #8 zu sehen? Die Aufnahmen stammen von denselben Orten, allerdings erscheinen sie weder geographisch noch chronologisch geordnet. Offenkundig handelt es sich um Outtakes, also um Material, das im Film nicht vorkommen sollte. Wenn wir davon ausgehen, dass Rolle #9 ein amerikanisch-jüdisches und zionistisches Narrativ abbilden sollte, dann enthält Rolle #8 also das, was in dieser Perspektive irrelevant oder sogar störend erscheinen könnte.

Zunächst hat Monosson den größten Teil des Materials aus London und Paris, aus Prag, Stockholm und Kopenhagen sowie den Niederlanden und Brüssel herausgeschnitten. Scheinbar waren die Aufenthalte dort eher touristisch. Die Aufnahmen zeigen Sehenswürdigkeiten und auch Alltagszenen, die auf den Amerikaner exotisch gewirkt haben mögen: ein urbaner Verkehr, der (vermutlich in Stockholm) von massenhaft Fahrrädern geprägt ist oder zu dem (vermutlich in Warschau) noch überladene Heuwagen gehören. Oft hat Monosson seine Kamera gezückt, wenn er einer zufälligen Attraktion begegnete: Tschechinnen in Tracht, eine Verhaftung auf der anderen Straßenseite, ein Mann im Blackface auf dem Petticoat Lane Market oder ein Kamerateam der Wochenschau *Polska Kronika Filmowa*. Nur dass er in Brüssel so ausführlich das Infanterie-Denkmal filmt, mag darauf hinweisen, dass er auf der bisherigen Reise neben einem Bedürfnis nach Zerstreung auch einen bewussten Blick für Memorialkultur entwickelt hat.

Auf der zweiten Hälfte der Rolle findet sich, was motivisch zur Rolle #9 gehört, aber gekürzt wurde. Manches ist unscharf oder wie das Material aus Stuttgart-West zu dunkel geraten. Aber es gibt auch eine Reihe von Aufnahmen, die das gewünschte Bild der DP-Camps wohl gestört hätten: Die ungestüm tobenden Kinder, die sich vor der Kamera raufen oder einander Hasenohren machen. Zwei Männer trinken in großen Zügen Bier. In der Luitpold-Kaserne leben abgeschlagen wirkende DPs inmitten von Trümmern und tragen ihr Geschirr quer über den Hof zur Essensausgabe. Derweil werben in Feldafing Aushänge für Unterhaltung – das Kino Amcho und eine Vorstellung des Magiers Frizzo.

„Unchristlich verschmutzt“

Julia Schumacher

Zu Beginn ihres fünften Geschäftsjahrs, im Februar 1951, stand die Hamburger Filmproduktionsgesellschaft Real-Film kurz vor dem Aus. Die laufende Produktion von *Engel im Abendkleid* wurde gestoppt, ihre Finanzierung war nicht länger gesichert. Im frühen westdeutschen Nachkriegskino gab es noch keine Filmförderung. Die Realisierung von Spielfilmen wurde durch Bankkredite und Ausfallbürgschaften abgesichert, die die Bundesrepublik zur Verfügung stellte. Die Real-Film hatte auf diesem Wege 19 Produktionen realisiert. Unerwartet enthielt sich der Staat nun aber seiner Zusage. Der Filmproduzent Walter Koppel stand unter Kommunismusverdacht. Am 28. März 1951 musste er in Bonn vorsprechen, wo ein innenministerieller Ausschuss zur Prüfung seiner „Gesinnung“ zusammengekommen war. Nach Angaben des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* war es das erste Verfahren dieser Art, ein „bundesdeutsche[s] Pendant zu dem ‚Untersuchungsausschuß für unamerikanische Umtriebe‘“.³

Durch einen Beitrag im *Spiegel*, der am 15. August 1951 unter dem Titel „Ein süßer Stoff“ erschien, wurde die Begebenheit erstmals öffentlich bekannt und 1995 von Michael Töteberg in einem Artikel für die *Tageszeitung* aufgegriffen. Als Titel wählte der Hamburger Publizist ein durch den Spiegel überliefertes Zitat, das den Beginn einer Denunziationskampagne charakterisiert: „Unchristlich verschmutzt“.⁴ Der Hintergrund wird einheitlich so geschildert: Im Sommer 1950 hatten Koppel und sein Geschäftspartner Gyula Trebitsch zusammen mit ihren Familien ein Haus in der Lüneburger Heide für den Erholungsurlaub gemietet. Die Besitzerin behauptete später, sie habe das Haus nach dem Auszug der Feriengäste „in einem ‚unchristlich verschmutzten Zustand‘“ vorgefunden. „In einem Ascheneimer entdeckte sie die Scherben einer lieb gewonnenen Vase“, präzisierte *Der Spiegel*, „und bei einer Inventar-Inventur stellte sie fest, daß ihr überdies noch ein Kopfkissenbezug fehlte.“⁵ Ohne Zweifel war es also eine Banalität, die die nachfolgenden Ereignisse auslöste.

Die Besitzerin des Heidehauses, Irmgard Schirrmacher, war als Sekretärin im Bundesinnenministerium beschäftigt, dem zu diesem Zeitpunkt Robert Lehr vorstand. Beiläufig informierte sie die Sekretärin des Filmreferenten, Karlheinz Lüders, dass Koppel ein Kommunist sei und wiederholte diese Anschuldigung in einer Aussage für das Bundesamt für Verfassungsschutz, das offenbar zügig eingeschaltet worden war. Die darauffolgenden Ermittlungen standen jedoch unter der Leitung des 1949 gegründeten Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen. Dieses hatte formal keine Befugnis, bildete aber bis zur Durchsetzung der sozialliberalen „Neuen Ostpolitik“ 1969 ein zentrales Organ des staatlichen Antikommunismus. Das Ministerium orientierte sich am Kurs der US-amerikanischen *Rollback-* und *Liberation Policy*; es widmete sich der antikommunistischen Propaganda, unterstützte private antikommunistische Apparate und unterhielt Kooperationen mit den westdeutschen Geheimdiensten und der CIA, um einer ‚kommunistischen Infiltration‘ Westdeutschlands entgegenzutreten. Ab 1951

³ O.A.: „Ein süßer Stoff“, in: *Der Spiegel* (15.8.1951), Nr. 33, S. 7–10, hier: 9.

⁴ Töteberg, Michael: „Unchristlich verschmutzt“, in: *Die Tageszeitung* (19.9.1995), S. 23.

⁵ „Ein süßer Stoff“, 1951, S. 8.

wurden Informationen zu verdächtigen Personen und Institutionen in einer Geheimkartei erfasst; für die Aufnahme konnten ungeprüfte Hinweise aus der Bevölkerung ausreichen. Auch setzte das Ministerium für seine Ermittlungen Privatpersonen ein, zu denen nach Angaben des *Spiegel* auch der Autor Gerhard T. Buchholz gehörte.⁶ Dieser war im Filmgeschäft derzeit mäßig erfolgreich. Zur Liste seiner Werke zählt neben Komödien auch die Mitarbeit am Drehbuch zum NS-Propagandafilm *Die Rothschilds* (1940). 1952/53 verantwortete er zwei deutlich antikommunistische Spielfilme – *Postlagernd Turteltaube* und *Weg ohne Umkehr* – produziert von seiner in Köln ansässigen Firma Occident Film. Unter dem Vorwand, die Real-Film für die Produktion genau eines solchen Films gewinnen zu wollen, erkundigte er sich im Frühjahr 1951 bei einem Aufnahmeleiter nach der politischen Haltung der Geschäftsführung und „etwaige[n] kommunistische[n] Zellen innerhalb der Belegschaft“.⁷ Der Aufnahmeleiter behauptete, dass die Ehefrauen der Filmproduzenten, Helga Koppel und Erna Trebitsch, aktive Mitglieder der KPD seien. Weitere Befragungen im Umfeld der Familien folgten, dann der Termin im Innenministerium. Koppel erschien mit juristischer Unterstützung von Henry Ormond, später bekannt geworden als „Anwalt der Opfer“, weil sich seine 1950 in Frankfurt am Main gegründete Kanzlei maßgeblich durch Vertretungen in NS-Prozessen hervortat.

Der Bund blieb bei seinem Beschluss, die Real-Film nicht mit Ausfallbürgschaften zu unterstützen. Stattdessen half aber die Hamburgische Landesbank mit einem Kredit aus, die Hansestadt übernahm die Bürgschaft. *Engel im Abendkleid* konnte also doch noch produziert werden und feierte schon im Juni 1951 seine Uraufführung in Westberlin. Wie *Der Spiegel* berichtete, sah der Bundesinnenminister Robert Lehr jedoch nicht von weiteren Sanktionsversuchen ab. Er wandte sich im Juli desselben Jahres mit dem Ansinnen an die SPIO, eine Real-Film Produktion von 1950, *Lockende Gefahr* (= *Uli – der junge Seefahrer*), nicht für die Biennale in Venedig vorzuschlagen. Die SPIO weigerte sich jedoch, „nach Maßgabe der Bundesregierung“ zu verfahren.⁸

Der Beitrag im *Spiegel* zeichnet ein Stimmungsbild des sich verschärfenden Kalten Krieges. Tötebergs Artikel ergänzt dieses um Informationen über weitere Versuche, auf den Hamburger Senat Einfluss zu nehmen. Er zitiert einen Brief von Innenminister Lehr an den Ersten Bürgermeister Max Brauer, in dem behauptet wird, Koppel habe über „die Deckadresse C.C.C. Film [...] Defa-Gelder an westdeutsche Schauspieler auszahlen wollen“. Tötebergs zweiter Clou ist ein Schreiben von Herbert Wehner an Adolf Arndt, in dem er Koppel als „Vertrauensmann der Zentrale der SED“ und das Unternehmen Real-Film als „Stützpunkt für finanzielle Transaktionen und [...] Kurieraufgaben“ bezeichnet.⁹ Im Grunde folgt der Artikel von 1995 somit derselben Spur, die *Der Spiegel* 1951 ausgelegt hatte: dass die Denunziation von Walter Koppel das Beispiel einer antikommunistischen ‚Hexenjagd‘ sei. Dies erscheint auch heute noch naheliegend, denn Koppel war von 1945 bis 1947 Mitglied der KPD gewesen und außerdem in der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes aktiv, die nun als kommunistisch ausgelegt wurde. Zudem hatte er sich 1947

⁶ „Ein süßer Stoff“, 1951, S. 8–9.

⁷ „Ein süßer Stoff“, 1951, S. 9

⁸ „Ein süßer Stoff“, 1951, S. 10.

⁹ Töteberg, „Unchristlich verschmutzt“, 1995.

für den Filmaustausch zwischen den Besatzungszonen eingesetzt. Die damit geknüpften Verbindungen zur DEFA konnten 1950/51 als suspekt gelten. Da er, wie *Der Spiegel* in einer Fußnote bemerkt, es hatte „daran fehlen lassen, sich öffentlich vom Kommunismus loszusagen“,¹⁰ konnten die ‚Indizien‘ ausreichen, seine Haltung in Frage zu stellen. Dennoch verblüfft es heute, dass die zur Überschrift gewählte Formulierung „unchristlich verschmutzt“ nicht zum Anlass genommen wurde, die Möglichkeit eines antisemitischen Motivs zu erkunden. Die ursprünglich Denunzierten, Koppel und Trebitsch, wie auch der Mann hinter der „Deckadresse C.C.C. Film“, Artur Brauner, zählten zu den bekannten jüdischen Filmproduzenten der BRD. Die Vermutung liegt daher nicht fern, dass sich an verschiedenen Punkten der Kampagne antikommunistische und antisemitische Ressentiments verquickt haben könnten. Die Zuschreibung „unchristlich“ kann als Chiffre für beides dienen, war doch die Verknüpfung der Feindbilder unter dem Schlagwort „jüdischer Bolschewismus“ während des Nationalsozialismus breit etabliert worden. Sowohl im *Spiegel* als auch in Tötebergs Artikel wird dieser Aspekt jedoch ausgeblendet. Rhetorisch gelingt dies nicht zuletzt darüber, dass in beiden Erzählungen der Ausdruck ‚Juden*‘ fehlt, lediglich vage Hinweise auf Koppels KZ-Internierung sind enthalten. Ein Fall von Antisemitismus in der frühen Bundesrepublik ist somit strenggenommen nicht überliefert.

Eine Cinematheque des Holocaust **Tobias Ebbrecht-Hartmann**

In den Erinnerungen des aus Deutschland emigrierten Filmemachers Erwin Leiser findet sich die Beschreibung einer erstaunlichen Szene, die er bei einem Besuch in Israel beobachtet hatte. Im Zuge des Prozesses gegen Adolf Eichmann 1961 in Jerusalem hatte Leiser auch das Kibbutz Lochamei HaGetaot im Norden des Landes besucht, das 1949 von jüdischen Widerstandskämpfer*innen und Überlebenden der Shoah gegründet worden war. Hier sprach er unter anderem mit Yitzhak Zuckerman, einem der Anführer des Aufstandes im Warschauer Ghetto, und seiner Frau Zivia Lubetkin, und recherchierte für seinen Film *Eichmann und das Dritte Reich* (CH/BRD 1961).

Leiser erinnert sich, dass sich während seines Besuches Überlebende der Shoah im Speisesaal des Kibbutz versammelten, um gemeinsam Filme zu sehen, die die deutschen Verbrechen an den Jüdinnen und Juden Europas dokumentierten, darunter höchstwahrscheinlich sowohl Aufnahmen, die deutsche Kamerateams in propagandistischer Absicht gedreht hatten, als auch Filme der Alliierten, die die Zustände in befreiten Konzentrationslagern zeigten. Leiser berichtet über diese Situation: „Fast jeden Abend versammelten sich ein paar der einstigen Widerstandskämpfer aus den Ghettos im Speisesaal des Kibbutz und sahen die alten Filme über ihre Leiden an. Sie kamen von der Vergangenheit nicht los.“¹¹

Überlebende der Shoah und jüdische Widerstandskämpfer*innen schauen gemeinsam Filmaufnahmen, die aus der Perspektive der Henker entstanden und in vielen Fällen eine antisemitisch verzerrte Sicht auf die Situation der Jüdinnen und Juden

¹⁰ „Ein süßer Stoff“, 1951, S. 10.

¹¹ Erwin Leiser: Gott hat kein Kleingeld. Erinnerungen, Köln 1993, S. 163.

in den Ghettos und an anderen Orten zeigen? Sie sehen die grauenhaften Bilder aus den befreiten Lagern, in denen die Ermordeten und ausgezehrten Überlebenden als passive Opfer inszeniert werden? Leiser beschreibt hier einen besonderen Überlieferungsprozess. Die NS-Filme und alliierten Aufnahmen sind aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen, geradezu als „displaced objects“ in den mittlerweile souveränen jüdischen Staat Israel „immigriert“ und teilen nun mit den jüdischen Einwander*innen aus (Ost-)Europa, die die von den Nationalsozialisten ins Werk gesetzte sogenannte „Endlösung“ einst bekämpften und nur durch Glück überlebten, einen Ort: das Ghetto Fighters' House zwischen dem überwiegend arabischen Akko und dem von deutsch-jüdischen Einwander*innen geprägten Nahariya.

Der Überlieferungsprozess dieser Filme ist also auch ein Aneignungsprozess. Sie werden aus dem deutschen Täter-Kontext bzw. von Dokumenten der Befreiung zu Zeugnissen jüdischen Leidens. In dieser Aneignung findet auch eine Transformation statt. Die überlieferten Filme werden umgedeutet durch eine neue, und ursprünglich nicht intendierte, ja im Fall der NS-Propagandafilme gänzlich ausgeschlossene Vorführ- und Rezeptionssituation. Die Filme sprechen zu den jüdischen Überlebenden, weil diese sie vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Erfahrungen sehen.

Im Kontext dieser von Leiser 1961 beobachteten Szene lässt sich vielleicht besser verstehen, wie und warum das israelische Kibbutz Lohamei Hagetaot zu einem wichtigen Ort der Überlieferung von Filmaufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus und der Shoah sowie von Filmen wurde, die später über diese Zeit gedreht wurden: Israel wurde zum Archiv eines geteilten (und teilenden) Erbes; die filmischen Dokumente der Täter wurden zu einem Teil der kulturellen Überlieferung des jüdischen Volkes.

Eine zentrale Akteurin dieses Überlieferungsprozesses war Miriam Novich, die in Lohamei Hagetaot das Museum der Ghettokämpfer und das daran angeschlossene Archiv mit aufbaute. 1908 geboren im weißrussischen Yurtishki, wuchs sie im litauischen Vilna auf und ging bereits vor Beginn des Zweiten Weltkrieges nach Frankreich. Dort schloss sie sich der Resistance-Bewegung an und wurde im Juni 1943 verhaftet und im französischen Lager Vittel 1944 von amerikanischen Truppen befreit. In Israel war sie Mitbegründerin des Kibbutz Lohamei Hagetaot und die erste Kuratorin des 1949 entstandenen Museums. Ihr Leben verschrieb sie der Sammlung aller erdenklichen Dokumente und Materialien über das jüdische Leben und Leiden in Europa, die sie in verschiedenen Ländern sowohl in West- als auch in Osteuropa sammelte und nach Israel brachte.

Ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit war die Begründung einer Filmsammlung im Archiv des Kibbutzes, aus deren frühem Bestand wahrscheinlich auch die Filme stammten, die die Überlebenden und Kämpfer*innen 1961 im Speisesaal sahen, und von denen Leiser einige für seinen Film *Eichmann und das Dritte Reich* verwendete. In einem im Archiv von Lohamei Hagetaot erhaltenen undatierten Bericht beschreibt Novich diese Sammlung als „The Holocaust Cinematheque“ und berichtet über deren Ursprung: „Kurz nach der Befreiung begannen wir Filme zu sammeln. Nach 35 Jahren mit zahlreichen Reisen und Nachforschungen zählt unsere Filmsammlung heute beinahe 360 Titel. Die wichtigsten dieser Filme sind Aufnahmen, die während des Krieges und der Besatzung von den Nazis und den Untergrundbewegungen gemacht wurden, wie die

Filmaufnahmen aus dem Warschauer Ghetto oder die ‚Wochenschauen‘ von der Front und von Naziparaden vor und während des Krieges. Aber wir haben auch mit viel Ausdauer Filme gesammelt, die das jüdische Leben vor dem Krieg dokumentieren, um auch die ‚Opfer‘ zu zeigen, die zerstörte jüdische Welt. Wir sind froh, dass wir eine Dokumentation von 1931 finden konnten, die das jüdische Leben im ‚Shtetl‘ Nowogrodek zeigt, ein jiddischer Film, den wir dankenswerter Weise von Mr. Jack Kagen aus London bekommen haben, oder ein Film über das ‚Shtetl‘ von Kurow über dasselbe Thema, den wir in den USA gefunden und dankenswerter Weise von Prof. Waisbrod zur Verfügung gestellt bekommen haben. Wir haben auch zahlreiche Spielfilme in Jiddisch, die vor dem Krieg in Polen entstanden sind und die wir für einen geringen Preis mit Hilfe von Mr. Charles Cooper, dem Direktor der bekannten ‚Contemporary Films‘ in London, erstehen konnten. Wir haben unser Möglichstes getan, um auch selbst Filme zu produzieren, die über NS-Verbrechen aufklären, oder uns an deren Herstellung zu beteiligen, so zum Beispiel drei Filme, die in den ehemaligen Konzentrationslagern Dachau und Bergen-Belsen entstanden sind; es ist uns auch gelungen, einige kurze Filme zu bekommen, die für NS-Prozesse erstellt wurden. Mit größerer Distanz zu den Ereignissen möchten wir die Erkenntnisse über die Geschichte des Krieges und der Shoah erweitern, und haben daher begonnen, auch Spielfilme über diese Zeit zu sammeln. Dank der Großzügigkeit von Mr. und Mrs. Henry Everett aus den USA sind wir sogar im Besitz der bedeutenden Fernsehserie ‚Holocaust‘. Wir haben auch einen Film mit dem Titel ‚Morituri‘, der von Arthur Brauner 1947 in Berlin produziert wurde.“¹²

Im Juli 1977 wurde Novich bei einem Besuch in der KZ-Gedenkstätte Dachau auch auf den unter anderem in Israel realisierten westdeutschen Fernsehfilm *Kaddisch nach einem Lebenden* aus dem Jahr 1969 aufmerksam. Sie fragte in Deutschland an, ob das Ghetto Fighters Museum eine Kopie des Films erhalten könnte. Hilde Schwarzkopf-Stallmach vom Studio Hamburg wandte sich daraufhin an den Regisseur des Films, Karl Fruchtmann: „das Ghetto Fighters‘ House im Kibbuz Lohamei Haghetat (Gedenkstätte der ehemaligen Widerstandskämpfer des Warschauer Ghettoaufstands) hat den Versuch unternommen, Filme zu sammeln, die sich mit Krieg und Deportation befassen. Durch das KZ Museum Dachau ist man dort auf Ihre o.g. Produktion [‚Kaddisch nach einem Lebenden‘] aufmerksam geworden. Wären Sie damit einverstanden, daß wir eine Kopie unter der Voraussetzung, daß sie ausschließlich Archivzwecken des Ghetto Fighters‘ House dient, ausnahmsweise lediglich gegen Erstattung der Material- und Arbeitskosten abgeben?“¹³ Offensichtlich stimmte Fruchtmann der Überlassung einer Archivkopie des Films zu. Heute kann *Kaddisch nach einem Lebenden* in seiner deutschen Fassung sowohl im Archiv des Kibbutz Lohamei Haghetat als auch im Steven Spielberg Jewish Film Archive an der Hebräischen Universität Jerusalem gesichtet werden.

Die von Miriam Novich begründete Holocaust Cinematheque war ein erster Versuch, umfassend das audiovisuelle Gedächtnis des Holocaust zu dokumentieren und damit zu bewahren. Die in zahlreichen Archiven, Sammlungen und in Privatbesitz verstreuten

¹² Novich, Miriam: The Holocaust Cinematheque. Collection of Miriam Novitch: Films. GFH Archive, Catalog No. 24524. Der Bericht stammt wahrscheinlich aus den späten 1970er bzw. frühen 1980er Jahren.

¹³ Brief von Studio Hamburg, Hilde Schwarzkopf-Stallmach vom 27. Juli 1977 an Karl Fruchtmann. AdK Archiv. Karl-Fruchtmann-Archiv. Katalog-Nr. 899.

Filmkopien wurden von ihr aufgespürt und nach Israel gebracht, wo sie unabhängig von ihrem Ursprung und der damit verbundenen Intentionen und in den Filmen zum Ausdruck kommenden Perspektiven zum Teil einer jüdischen Überlieferung der Shoah wurden. Damit ging das Projekt einer Cinematheque des Holocaust aber über die reine Sammlungsabsicht hinaus. Es wurde zum Ausdruck einer Aneignung des audiovisuellen Erbes der Shoah und damit auch zum Gegenstand einer Umdeutung und Neuinterpretation. Als solches harren dieses „displaced heritage“ und die Geschichte seiner (Ver-)Sammlung in Israel aber noch der weiteren Aufarbeitung.

Die Moszkowicz-Tapes **Lea Wohl von Haselberg**

Manche Quellen, vor allem schriftliche wie Telegramme, Briefe oder Quittungen, erzählen sehr genau von einzelnen Ereignissen einer Produktion, dokumentieren Bruchstücke eines Arbeitsprozesses, der von Forschenden in kleinteiliger Weise wieder zusammengesetzt werden kann. Oft sind sie ganz selbstverständlich mit einer Reihe von Daten versehen: Namen, Unterschriften, Adressen, Datierungen. Detail für Detail kann zusammengefügt werden und langsam ergibt sich ein an Informationen dichter werdendes Bild einer Produktionsgeschichte. Andere Quellen beinhalten sehr wenige dieser Puzzleteile oder ‚Metadaten‘, bringen aber eine besondere Lebendigkeit und Unmittelbarkeit mit. Sie sind in vielfacher Hinsicht schwer zu handhaben, können sie doch trotz des genauen Eindrucks, den sie vermitteln, nur durch Deutung, mitunter auch Spekulation zum Sprechen gebracht werden. So verhält es sich mit den Tonbandkassetten von Imo Moszkowicz. Sie sind Teil seines bisher nicht aufgearbeiteten privaten Nachlasses und beinhalten einen Ausschnitt seiner Arbeitsgespräche, namentlich den Teil, den er telefonisch und von zu Hause aus führte, also immer dann, wenn er nicht in anderen Städten drehte oder inszenierte. Es ist anzunehmen, dass er Anfang der 1980er Jahre begann, diese als Gedächtnisstütze oder für private Archivierungszwecke aufzuzeichnen. Vermutlich geschah die Aufzeichnung automatisiert, so dass sich mit dem Abnehmen des Hörers das Tonband einschaltete und eingehende wie ausgehende Anrufe mitschnitt.

Die Tonbänder sind in dreifacher Hinsicht eine Herausforderung: Erstens sind sie oft akustisch kaum zu verstehen. Selbst wenn ein Kassettenrekorder zur Verfügung und dem Abspielen technisch nichts im Wege steht, ist die Lautstärke kaum so hoch einzustellen, dass die vierzig Jahre alten Bänder gut verständlich würden. Damit heben sie sich allerdings kaum von schlecht lesbaren Handschriften oder langsam zerfallenden anderen Datenträgern ab. Zweitens sind sie inhaltlich schwer verständlich: Die Sprechenden melden sich vielfach nur mit Vor-, teilweise mit Spitznamen, schließen an zuvor Geschriebenes und Gesprochenes ebenso wie an fortlaufende Witzeleien und gemeinsam Erlebtes an. Hinzu kommt, dass die Kassetten nicht beschriftet und nur unvollständig nummeriert sind, so dass sich die Gespräche nur teilweise und ungenau datieren lassen. Ob die zeitliche Lücke zwischen zwei Gesprächen die Länge einer Kaffeepause oder eines mehrwöchigen Drehs im Ausland hatte, kann mitunter nur gemutmaßt werden. Drittens sind sie eine juristische Herausforderung, denn die Rechtelage ist hier hoch

problematisch. Völlig unklar ist, ob die aufgezeichneten Gesprächspartner:innen von den Mitschnitten wussten oder nicht. Persönlichkeitsrechte lassen sich über Vor- oder Spitznamen nur schwerlich einholen. Und selbst wenn die Gespräche als Quellen verwendet werden könn(t)en, mäandern sie zwischen pragmatischen Informationen, Anekdoten, Tratsch und kollegialem Networking.

Es stellt sich mit Blick in den verstaubten Karton also die Frage, ob diese Tonbänder mehr sind als eine Kuriosität und was sie über eine jüdische Fernsehgeschichte der Bundesrepublik erzählen können. Beim Hören der Bänder lassen sich zwei unterschiedliche Bedeutungen ausmachen: Zum einen vermitteln sie einen sehr persönlichen, lebendigen Eindruck von Imo Moszkowicz, der bei seiner Stimme und Sprache beginnt, aber weit über das hinausgeht, was ein Radio-Interview auch zu verraten vermag. Die aufeinander folgenden Gespräche zeigen, wie sich seine Intonation verändert, wie er mit Menschen spricht, die er unterschiedlich gut kennt, mitunter scherzt, dann wieder förmlicher ist. Manchmal flirtet er. Das Tempo seiner Arbeit und sein Engagement lassen sich an den Gesprächen ablesen: Wenn eine Sache ihn interessiert oder ihm dringlich ist, beginnt er alle Hebel in Bewegung zu setzen und unterschiedliche Kolleg:innen abzutelefonieren. Ihnen erzählt er, teilweise in den gleichen Worten, sein Anliegen, versucht Informationen oder Unterstützung zu erlangen. Er gibt auch anderen Rat: Wie soll sich die ihn anrufende Schauspieler:in verhalten, die nach langen, zähen Gagenverhandlungen erfahren hat, dass sie nur für die Zweitbesetzung eingeplant wurde? „*Schreiben Sie jetzt den Brief, schieben Sie es nicht auf und dann rufen Sie mich nochmal an und lesen ihn mir vor, wenn Sie mögen.*“

Die Präsenz der Interaktion, die sich auch in der ursprünglichen Kommunikation nur im Miteinandersprechen und keiner physischen Begegnung entfaltet, führt zu einem ungemein lebendigen Eindruck, den die Bänder als Quelle vermitteln.

Zum anderen enthalten sie eine Vielzahl von Hinweisen: Es tauchen Namen und Filmtitel, Projekte und Begegnungen auf. In der Form, in der sie in den Gesprächen hingeworfen sind, sind sie vielfach nahezu unverständlich und es sind zu viele, um ihnen allen akribisch nachzugehen – eine kleinteilige Recherche mit vielen Sackgassen. Doch einzelne Hinweise, auf gut Glück herausgegriffen, ergeben mitunter weitere Spuren einer jüdischen Filmgeschichte. So auch im Falle eines Gesprächs, dass Moszkowicz wahrscheinlich 1982/83 in der Vorbereitung zu einem zweisprachigen Projekt geführt hat, vermutlich sein am 1. Juli 1984 ausgestrahlter Film *Weltuntergang* (1984).

Weltuntergang, eine Ko-Produktion des österreichischen und deutschen Fernsehens (ORF und NDR) sowie der TeleCulture über das Attentat in Sarajevo und den daraufhin ausbrechenden Ersten Weltkrieg, wurde auf zwei Sprachen gedreht: auf Deutsch und Englisch (unter dem Titel *End of the World* oder *Doomsday*). Das spricht dafür, dass das Telefonat sich auf die Vorbereitung dieser Produktion bezieht, denn die Form der mehrsprachigen Arbeit war weitgehend Neuland für Moszkowicz, der nicht einschätzen konnte, wieviel zusätzliche Drehzeit er dafür einplanen sollte. Deshalb rief er einen Herrn Müller an, der an der Serie *Blut und Ehre. Jugend unter Hitler* beteiligt war, die ebenfalls in zwei Versionen gedreht worden war. Wie Moszkowicz auf ausgerechnet diese Serie und jenen Müller kam, ist nicht nachvollziehbar, gleichwohl *Blut und Ehre* einen Zuschaueranteil von fast 50% in Westdeutschland erreichte und damit als

erfolgreich gelten kann. In jedem Fall hilft der Hinweis für die Datierung: *Blut und Ehre* wurde im Juli und August 1982 ausgestrahlt, das Telefonat fand wahrscheinlich also danach statt.

Die beiden Gesprächspartner am Telefon scheinen sich nicht zu kennen, nichts gibt einen Hinweis auf ein vorangegangenes Gespräch. Müller bittet zunächst, zurückrufen zu dürfen, da er diese Frage nicht aus dem Stegreif beantworten könne. Der Umstand, dass kein anderes Gespräch dazwischen aufgezeichnet worden ist, spricht für einen schnellen Rückruf. Müller ruft zurück und gibt ausführlich Auskunft über die Tücken des zweisprachigen Drehs, im Falle von *Blut und Ehre. Jugend unter Hitler* mit vielen jugendlichen Darstellern und der Notwendigkeit der anschließenden Nachsynchronisation.

Der Blick in den Stab von *Blut und Ehre* nennt nur einen Müller, der genaugenommen ein Muller ist – aber so gut ist die Tonqualität der Bänder nicht, dass das bereits einen Ausschluss bedeutete. Robert Muller, zu diesem Zeitpunkt in seinen späten 50ern und in England lebend, war am Drehbuch der Serie über die Hitlerjugend beteiligt. Nur eine kurze weitere Recherche offenbart, dass Muller auch Autor des Drehbuchs ist, dessen Verfilmung Moszkowicz vermutlich gerade vorbereitet: Die Bearbeitung von Milan Dors Roman *Der letzte Sonntag* zum Drehbuch von *Weltuntergang*. Können sich Moszkowicz und Muller bei diesem Gespräch kennengelernt haben und daraus entstand die spätere Zusammenarbeit? Wohl kaum und unwahrscheinlich erscheint bei genauerer Betrachtung auch, dass Muller das Gegenüber am Telefon war. Nur wenige Autoren verfügen über derart ausführliche Informationen über die spezifischen Schwierigkeiten eines zweisprachigen Drehs; vielmehr lassen diese vermuten, der Sprecher habe die Dispo für die Drehtage wenn nicht selbst gemacht, so doch gesehen – keine klassische Aufgabe eines Autors.

Doch das Interesse ist geweckt: Robert Muller, 1925 in Hamburg als Sohn eines jüdischen Vaters geboren, gelangt mit einem Kindertransport nach England ins Exil, von wo aus er nicht nach Deutschland zurückkehrt. Nach dem Studium schreibt er dort als Autor für das Theater, aber auch für die BBC und nicht zuletzt für das deutsche Fernsehen. Er bearbeitet den Roman *Exil* von Lion Feuchtwanger für das deutsche Fernsehen, wo die siebenteilige Serie 1981 ausgestrahlt und mit einem Grimme-Preis ausgezeichnet wird. Seine Hamburg-Bezüge spielen in dreien seiner Drehbücher eine zentrale Rolle, *In jenem Sommer*, *Das Fräulein von damals* und *Rothenbaumchaussee*, nicht zuletzt auch in seinem letzten Text: dem Theaterstück *Der Unheimliche*, das eine Auftragsarbeit des Hamburger Thalia Theaters war. Er schrieb es 1996 und verstarb keine zwei Jahre später. Das Stück wartet noch auf seine Uraufführung. Und auch der Autor ist für eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik wieder zu entdecken, als einer, der eben nicht aus dem Exil zurückkam, aber von dort aus für das deutsche Fernsehen schrieb. Die Entdeckung Robert Mullers kann auf einer der staubigen Kassetten einen Anfang nehmen und vermutlich sind dort noch mehr Mosaiksteine zu finden, wenn auch nicht immer die, die man gesucht hat.

Zitiervorschlag Johannes Praetorius-Rhein/Lea Wohl von Haselberg: Einblendungen. Teil 5: Überlieferungen, in: Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 16 (2022), 30, S. 1–14, online http://www.medaon.de/pdf/medaon_30_praetorius-rhein_wohl_von_haselberg.pdf [dd.mm.yyyy].

Zu den Autor*innen Julie Schumacher, Tobias Ebbrecht-Hartmann, 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/>.