

MISZELLE

Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg

EINBLENDUNGEN. Teil 2: DINGE**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*. In der letzten Ausgabe von Medaon haben wir anhand einer von Senta Berger beschriebenen Szene im Haus ihrer Agentin Elli Silman elementare Fragen und Perspektiven unseres Projekts eingeführt. Dieser zweite Teil fokussiert *Dinge*.

Dinge sind nie einfach da, sondern haben eine, meist mehrere Geschichten. Sie haben keinen konzeptionellen, verkörpern aber einen besonders konkreten Zusammenhang, der sich oft nicht ohne weiteres erzählen und mitunter eher als Knotenpunkt verschiedener Erzählungen darstellen lässt. Oftmals braucht es einen zweiten Blick, um die verborgenen Geschichten der Dinge sichtbar zu machen. Geschichte entlang von Dingen darzustellen, ist durch Neil MacGregors BBC-Reihe *A History of the World in 100 Objects* popularisiert worden. Im Vergleich zu dieser gattungsgeschichtlichen Perspektive muss der hier vorgelegte Beitrag mikroskopisch erscheinen, er versteht sich als kleine Form, die sich mit wenigen Objekten begnügt. Wir schreiben überdies nicht über museale Exponate, sondern über flüchtige Dinge. Im Kontext der Filmgeschichte ist Dinglichkeit ontologisch schillernd, weil die Materialgeschichte des Kinos stets an der Schwelle filmischer Wirklichkeiten steht: Dazu gehören obsoletere Projektionstechnik, Ephemera des Kinobetriebs, die materiale Alterung der Filmrollen, Hinterlassenschaften der Produktion ebenso wie Objekte und Motive der filmischen Wirklichkeit, die mitunter als ehrfürchtig konservierte Requisiten fortexistieren.

Was aber sind interessante Dinge im Kontext einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte? Das sind kaum nur die Kippot, Menorot und Mesusot, die stapelweise im Requisitenfundus warten, um bei Bedarf als Marker jüdischer Figuren und deren Wohnungen zu dienen. Wir haben hier sechs Dinge zusammengetragen, die nicht Darstellungskonventionen illustrieren, sondern in denen sich deutsch-jüdische Verhältnisse am Rande der Filmgeschichte verdichten. Er beginnt im Berlin der 1920er Jahre, durchquert die Bundesrepublik von den späten 1940er bis in die erinnerungspolitischen Umbrüche der 1980er Jahre und endet mit der Erinnerung an eine Kindheit in Westphalen.

Naomi Rolef

Ein Buch mit Exlibris

Ein dünner Band, die Erstausgabe von Efraim Frischs *Von der Kunst des Theaters: Ein Gespräch* aus dem Jahr 1910. Es ist eine philosophische Verhandlung unterschiedlicher Aspekte des Theaters, wie Platons *Symposion* in dialogischer Form verfasst. Auf der Titelseite, leicht zu übersehen, ein kleines gestempeltes Exlibris auf Hebräisch: „von den Büchern Chaim Halachmis“ heißt es, darunter ein kleiner Davidstern.

Chaim Dov Halachmi, geboren 1902 in Lubar, Ukraine, wanderte 1925 nach Palästina aus, wo er als Schauspieler, Pädagoge und Übersetzer sein Leben bestritt. Seine kurze Karriere als Regisseur und Produzent fand mit dem Dreh des ersten vollständigen israelischen Spielfilms, *Oded der Wanderer* (1932), ihren Höhepunkt. Weniger bekannt ist, dass er 1929 eine Filmschauspielschule gründete – zu dieser Zeit entstanden im Lande sonst nur dokumentarische Filme. Halachmi gehört also zu den Begründern der israelischen Filmindustrie. Als Angehöriger der zweiten Generation der Filmpioniere zählt er zwar nicht zu jenen deutschstämmigen FilmemacherInnen, die von den 1930er bis in die 1960er Jahre die israelische Filmbranche prägten, aber Deutschland spielte dennoch eine wichtige Rolle in seinem Werdegang. Als er 1920 vor der sowjetischen Regierung floh, zog er zu Verwandten nach Königsberg und arbeitete bis zu seiner Auswanderung nach Palästina in deren Außenhandelsfirma. Gleichzeitig studierte er in Königsberg und Berlin, besuchte Veranstaltungen zu Psychologie, Theater und Film und nahm an Schauspielkursen der Max-Reinhardt-Bühnen teil.

Während seiner Zeit in Deutschland erwarb Halachmi auch den Grundstock seiner bescheidenen deutschsprachigen Büchersammlung, die er später in Israel noch hier und da ausbaute. So berichtet es sein Sohn, der Filmemacher und -forscher Joseph Halachmi. Abgesehen von einigen kanonischen Klassikern, befasst sich der Großteil der Sammlung mit Theater und Schauspiel. Die Bücher dieser Sammlung verraten viel über die Umstände, unter denen sie beschafft wurden. In vielen Bänden weisen mit Bleistift durchgestrichene Namen auf Vorbesitzer hin. Frischs Buch enthält eine Widmung von Pfingsten 1917, von einem gewissen Edgar Hector an einen Unbekannten.

Eine interessante biographische Verbindung lässt gerade dieses Buch aus der Sammlung Halachmis hervorstechen: Der Verfasser, Efraim Frisch, war von 1904 bis 1909 Dramaturg an Reinhardts *Deutschem Theater* in Berlin, und es ist anzunehmen, dass sein Buch dieser Periode manche Anregung verdankt. Frisch war ein bekannter Autor, Theaterkritiker und Publizist. Bis 1925, Halachmis Auswanderungsjahr, gab er die kleine, aber prestigeträchtige Kulturzeitschrift *Der neue Merkur* heraus. Obwohl er sich selbst nicht als der Avantgarde zugehörig verstand, gehörte er eindeutig zu den modernen Geistern seiner Zeit. Nach seinem Tod 1942 im Schweizerischen Exil verschwand er, wie viele Akteure der Weimarer Republik, aus dem öffentlichen Bewusstsein. Erst die Publikationen Guy Sterns in den frühen 1960er Jahren riefen ihn wieder in Erinnerung. In der BRD wurde er seitdem praktisch ausschließlich als deutsch-jüdischer Autor wahrgenommen und kaum außerhalb dieses Kontexts.

Die Erstausgabe von Efraim Frischs *Von der Kunst des Theaters: Ein Gespräch* mit Halachmis Exlibris dokumentiert nicht nur die kulturellen deutschen Einflüsse auf

Halachmis Lebenswerk, sondern auch den historischen Status von Efraim Frisch als zeitgemäßem Vertreter der deutschen Kulturwelt vor der Machtergreifung, auch außerhalb der deutsch-jüdischen Rubrik.

Johannes Praetorius-Rhein

Der Nerzmantel

Als Artur Brauner 1946 im Strom der sogenannten *Displaced Persons* nach Berlin kam, hatte er eine Idee im Gepäck: Er wollte einen Film drehen, der zum „Denkmal für die wehrlosen Opfer des Krieges“¹ werden sollte. Zwei Jahre später konnte er die Premiere von *Morituri* (1948) feiern, der als erster deutscher Spielfilm gilt, in dem ein Konzentrationslager dargestellt wird und der von der Flucht und dem Untertauchen einer Gruppe Verfolgter handelt.

Wer damals in Deutschland einen Film drehen wollte, brauchte aber erheblich mehr als eine Idee: vor allem eine Lizenz der Alliierten und das nötige Kapital. Für Brauner, der weder Kontakte noch Erfahrung in der Branche nachweisen konnte, war beides kaum zu beschaffen – erst recht nicht für ein Filmprojekt, das das deutsche Kinopublikum mit dem Leid anderer konfrontieren sollte.

Brauners Sprung ins Filmgeschäft verdankt sich weniger irgendwelcher Vorteile, von denen ein jüdischer Überlebender angeblich hätte profitieren können, sondern einem Nerzmantel. Im kältesten Berliner Winter öffnete seine zukünftige Schwiegermutter ihren Koffer und holte einen Pelz hervor, der ihr von Freunden aus den USA zugeschickt worden war, und verschaffte dem angehenden Filmproduzenten damit sein Startkapital: 200.000 Reichsmark sollte ihm der Mantel einbringen, die Schwiegermutter hatte sich erkundigt.

Die Geschichte, die Brauner so in seinen Memoiren aufgeschrieben hat, ist journalistisch unzählige Male aufbereitet worden, wobei die Details schillern: Mal war der Nerzmantel ein geliebtes Erbstück, mal gehörte er der eigenen Mutter, mal musste er sie überreden, mal werden aus dem Pelz Juwelen, mal waren sie jahrelang vergraben. All diese Varianten suchen die Erklärung für einen nicht weniger schillernden Gegenstand: einen Koffer voller Geld, mit dem Artur Brauner in den Tempelhofer Filmstudios aufgetaucht sein soll, um damit die Finanzierung der letzten Drehtage eines der ersten deutschen Nachkriegsfilme zu retten.² Damit verwandelte sich Brauner vom Zaungast zu einem der bald wichtigsten Akteure beim Aufbau der Berliner Filmindustrie.

Die Frage nach der Herkunft von Brauners Kapital ist lange auf größeres Interesse gestoßen als seine Lebensgeschichte. So zitiert und zerstreut Brauner in seinen Memoiren das Gerücht, er habe damals aus dem Wiedergutmachungsfonds „doch -zig Millionen kassiert“³. Diese, angesichts schleppender Entschädigungsverfahren und geringster Beträge, groteske Mutmaßung mag die Runde gemacht haben, die Regel

¹ Brauner, Artur: *Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens*, Berlin/München 1976, S. 46.

² Die Komödie *Sag die Wahrheit* (1946) war als echter ‚Überläuferfilm‘ zugleich auch eine der letzten, nämlich unvollendeten Produktionen aus der Zeit des Nationalsozialismus.

³ Brauner, *Mich gibt's nur einmal*, 1978, S. 175.

waren aber wohl noch etwas stärker antisemitisch grundierte Gerüchte um Schwarzmarktgeschäfte, in die Brauner und sein Schwager verwickelt gewesen sein sollen.

Die Geschichte vom Nerzmantel ist – unabhängig vom ebenso plausiblen wie unüberprüfbareren Wahrheitsgehalt – eine treffsichere Antwort darauf: Sie wirbt, wenn sogar eine zukünftige Schwiegermutter soviel davon aufbringen konnte, bei den Lesenden um Vertrauen. Dies doppelt sich noch in der wohltätigen Zuversicht der ‚Freunde aus Amerika‘, die – auch wenn konkret alte Bekannte aus Lemberg oder auch eine jüdische Hilfsorganisation gemeint sein könnten – hier als in der BRD fromm geglaubter transatlantischer *Deus ex machina* erscheinen. Dennoch wird die Aktivität auf dem Schwarzmarkt nicht völlig geleugnet, denn wo sonst sollte der Luxusartikel verscherbelt worden sein? Nur wird, wenn sich dort ältere Damen kundig machen konnten, auch klar, dass es sich dabei weniger um eine kriminelle Halbwelt, sondern vielmehr um ein Stück Berliner Alltag handelte. Schließlich musste, wer den etwas sagenhaften Preis von 200.000 Mark für einen Nerzmantel bezweifeln wollte, zugleich einräumen, mit den nirgends festgeschriebenen Kursen selbst bestens vertraut gewesen zu sein.

Tobias Ebbrecht-Hartmann

Roman Vishniacs Mikroskop

Eine Straße in New York. Die Kamera schwenkt an einer Hauswand hinauf. Umschnitt auf einen Innenraum; auf einem Arbeitstisch ein Mikroskop. Die Kamera setzt sich in Bewegung, schwenkt langsam durch den Raum. Neben dem Mikroskop Schachteln mit Diapositiven. Es folgt ein Close Up einer asiatischen Statuette. Die Zoomfahrt enthüllt, dass die Figur umstellt ist von Fotoapparaten und anderen Aufnahmeapparaturen. Dann die Aufsicht auf einen anderen Arbeitstisch. Aufbewahrungsgläser mit mikrobiologischen Proben umrunden ein Mikroskop. „Mit Geduld und Ausdauer“, so der Kommentar über den Bewohner dieses Ortes, der Behausung, Archiv und Labor verbindet, „erforscht er die Welt auch der kleinsten Lebewesen und hält sie in Fotos und Filmen fest.“

Diese Einstellungen eröffnen Erwin Leisers Dokumentarfilm *Die versunkene Welt* des Roman Vishniac von 1978. Leiser, der 1938 in Folge der Novemberpogrome aus Berlin fliehen musste, wuchs in Schweden auf, wo er sich dem Journalismus und schließlich dem Film zuwandte. Mit dem Kompilationsfilm *Mein Kampf*, in dem er mit Archivfilmmaterial eine Chronik des Nationalsozialismus, der Ausgrenzung, Ghettoisierung und Ermordung der europäischen Juden entwarf, wurde Leiser 1960 international bekannt. 1978 porträtierte er den jüdischen Fotografen Roman Vishniac, der 1939 im Rahmen einer fotografischen Forschungsreise durch Osteuropa das dortige jüdische Leben in Film- und Fotoaufnahmen dokumentiert hatte. Vielleicht waren es auch hier die genaue Wahrnehmung und der vergrößernde Blick auf seine Zeit, die in dem Forscher die Ahnung weckten, dass dies vielleicht die letzten visuellen Zeugnisse jüdischen Lebens in Osteuropa seien würden.

Diese Aufnahmen bilden das Zentrum von Leisers Film. Die Eröffnungsszenen, und insbesondere die zentrale Stellung, die Vishniacs Mikroskop(e) darin einnehmen, rahmen die fotografischen Spuren einer untergegangenen Welt in besonderer Weise. Zum einen verbinden sie das Mikroskop als Ding der Sichtbarmachung kaum wahrnehmbarer Strukturen explizit mit fotografischen Aufnahmeapparaturen und mit dem Diapositiv als visuell-archivarischem Bildträger. Zum anderen schließt die Komposition der Eröffnungssequenz den mikroskopischen Blick mit filmischen Verfahren der suchenden Kamerabewegung, des Close Up und des Zooms kurz. Die in der Sequenz gezeigte Laborumgebung lässt die späteren Verfahren der Sichtbarmachung von Vishniacs Fotografien in Leisers Film auf diese Weise zu einer Versuchsanordnung werden. Als Experimentator des Optischen ist Vishniac Akteur in einem Laboratorium der Erinnerung, dessen Material seine Fotografien und dessen Experimentierfeld Leisers Film ist.

„Sämtliche Elemente eines Bildes vermag ich erst zu erfassen“, erklärte Leiser einmal seinen Ansatz, „wenn ich mir verschiedene Möglichkeiten der Wanderung der Kamera über dieses Bild vorstelle und die Details auswähle, bei denen ich verweilen möchte.“⁴ So steht das von der wandernden Filmkamera in den Blick genommene Mikroskop als filmisches Ding und in seiner Beziehung zu anderen Dingen – den Fotoapparaten, Diapositiven, Statuetten und Laborgerätschaften – für Leisers eigenes Verfahren der Bildbetrachtung ein. Diese wiederum verbindet sich mit Vishniacs besonderem Blick auf unwiederbringlich zerstörtes jüdisches Leben. 1939 hatte der fotografische Forscher dieses Leben im Bild festgehalten, als Vergrößerung einer untergegangenen Welt, deren in den Diapositiven konservierte visuelle Spuren Ende der 1970er Jahre Leisers Film inspiziert und durch seine Verfahren der Vergrößerung sicht- und erinnerbar macht.

Ulrike Schneider **Ein Fotoalbum**

Im Nachlass von Jurek Becker, im Archiv der Akademie der Künste Berlin, befindet sich ein schmales Album mit Schwarz-Weiß-Fotografien. Die inhaltliche Anordnung des Fotoalbums gibt über eine von Becker gemeinsam mit dem Regisseur Frank Beyer im Mai 1966 unternommene Reise durch Polen Auskunft, die der Motivsuche für den geplanten Film *Jakob der Lügner* (1974) diene. Becker hatte 1963 und 1965 zwei Drehbuchfassungen bei der DEFA eingereicht, von denen die erste abgelehnt, die zweite aus verschiedenen Gründen nicht umgesetzt wurde, worauf er den Text zum bekannten und gleichnamigen Roman umarbeitete, der 1969 im Aufbau Verlag erschien. Die Motivsuche stand damit noch vor der Umarbeitung zum Romantext und bedingte ihn im Hinblick auf die beschriebenen Orte vielleicht auch. Die Umsetzung des Filmprojektes erfolgte erst Anfang der 1970er Jahre.

Die während der Reise von Becker und eventuell auch von Beyer gemachten Aufnahmen informieren über die Stationen und die besuchten Orte. Die Reiseroute führte, nach der dem Fotoalbum zu entnehmenden Reihenfolge, zu den Städten Posen,

⁴ Leiser, Erwin: Auf der Suche nach Wirklichkeit. Meine Filme 1960-1996, Konstanz 1996, S. 127.

Warschau, Lodz, Lublin, Krakau, Tschenstochau und Breslau sowie zur Gedenkstätte Majdanek.⁵ Die Anzahl der Fotografien zu den einzelnen Stationen ist sehr unterschiedlich, die meisten Abbildungen stammen von Warschau (27 Fotos), Lodz (27) und Krakau (26) und zeigen Ansichten von Straßen, alten, zum Teil verfallenen Gebäuden neben neu errichteten, dem Stil der sozialistischen Architektur folgenden Neubauten. Während in Lublin touristische Plätze (Burgwall, Stadttor, Kirchenanlage) dominieren, überwiegen bei den Stadtaufnahmen von Lodz und Krakau – aufgenommen wurden auch hier bekannte Sehenswürdigkeiten wie die Burg Wawel, der Marktplatz mit den Tuchhallen und die Barbakan – vor allem Straßen- und Hausdarstellungen, die abseits der touristischen Zentren zu liegen scheinen. In Lodz, dem Geburtsort Beckers, dienen einfache Holzhäuser als Motiv, von Kriegsschäden gezeichnete Gebäude, Straßen, auf denen Pferdewagen zu sehen sind, sowie enge Hinterhöfe, in denen Kinder spielen. Bei sieben Fotos, die Becker in Krakau aufgenommen hat, ist der Zusatz vermerkt: „An diesem Platz wollte Beyer drehen.“⁶ Sie zeigen unter anderem einen großen leeren, ungepflasterten Sandplatz, leicht schräge, sich nach vorn zu neigen scheinende, verfallene Häuser mit Hinterhöfen, enge, verwinkelte Gassen, die den Blick auf Häuser mit kleinen, blinden Fenstern freigeben, sowie einen von Gebäuden umgebenen Platz mit einer alten Wasserpumpe. Die im Vorspann eingblendeten Bildausschnitte und die zu Beginn des Spielfilms unternommene Kamerafahrt durch das Ghetto, dem abendlichen Spaziergang Jakobs folgend, scheinen ihre Vorlage in diesen im Album gesammelten Fotografien zu haben. Insbesondere die aufgenommenen, verseht wirkenden, abgenutzten Häuser in Lodz und Krakau erinnern stark an die im Film dargestellten Gebäude von Jakobs Hinterhof.

Ein kleines Detail, welches bei der ersten Durchsicht des Albums kaum auffällt, hat Becker ebenfalls fotografisch festgehalten. Zwei der Abbildungen – eine aus Lodz, eine aus Warschau – zeigen Baumalleen sowie ein Foto, ebenfalls aus Lodz, einen einzeln stehenden, noch im Wachsen begriffenen Baum. Sie sind ein Verweis auf ein elementares Motiv von Roman und Film. Denn die Gedanken über Bäume eröffnen und beschließen den Roman, vom namenlosen Ich-Erzähler an die Leser gerichtet. Und der Blick auf Wälder, neben den Wolken aus Linas Perspektive, der kleinen Freundin Jakobs, eingefangen, bildet das Ende des Films.

Claudia Sandberg

Der Koffer

An einem nebligen Tag im November geht ein junger Mann mit einem Koffer in der Hand eine menschenleere Allee entlang, an deren Ende ein Gutshaus zu sehen ist. Hier soll David ein landwirtschaftliches Training absolvieren, um sich auf die Alija vorzubereiten. Von einem kurzangebundenen Leiter in die Heimordnung eingewiesen, wird er umso freundlicher von einer Gruppe gutgelaunter Jugendlicher begrüßt. Seine Sachen lässt er auf einem Bett in einem Schlafsaal, den alle gemeinsam bewohnen.

⁵ Jurek Becker verwendete die deutschen Bezeichnungen der Städte im Fotoalbum, die hier aufgenommen wurden.

⁶ Vgl. Akademie der Künste, Jurek-Becker-Archiv Sg. 3016.

Peter Lilienthals *David* (1979) ist einer der ersten Filme der Nachkriegszeit, der ein Bild jüdischen Lebens in Nazideutschland zeichnet und dabei konventionelle Symbolik von Verfolgung und Trauma konterkarikiert. Seine Koffer sind Synonym für Aufbruch, Hoffnung und Veränderung.

Eine mobile Lebensphilosophie machte sich der deutsch-jüdisch-uruguayische Regisseur schon in der Kindheit zu eigen: Lilienthals Familie floh aus Nazideutschland, als er zehn Jahre alt war. Die Mutter führte eine Pension in Montevideo. Dort bewohnte er immer das Zimmer, das gerade frei war. Während Freunde, europäische Exilanten der gehobenen Mittelklasse, den Verlust ihres Steinways beklagten, verbrachte Lilienthal seine Zeit mit dem Küchenpersonal. Aus der Erfahrung wurde ein dauerhaftes Interesse für Geschichten am Rande der Geschichte. Diese spürte der Fernsehponier und Repräsentant des Neuen Deutschen Kinos in Deutschland, Israel oder Lateinamerika auf.

Koffer, Taschen, Beutel und Rucksäcke sind denn auch favorisierte Objekte in Lilienthals Filmen. Ihre Besitzer sind zumeist junge Protagonisten, stille Außenseiter und Querdenker, die sich etablierten Regeln widersetzen und deren Vorhaben häufig scheitern. Aber hier, im Moment der Ankunft, scheint alles möglich. In *Hauptlehrer Hofer* (1974), der im Elsässischen um die Jahrhundertwende spielt, fängt die Kamera den neuen Lehrer ein, wie er mit Beutel und Koffer beladen, leichtfüßig und zielstrebig in die Dorfstraße einbiegt. Die Ablehnung der Gemeinde gegenüber dem Fremden formiert sich, als er die Kinder aus der Fabrik holt, damit sie stattdessen in den Unterricht gehen, und er die Vision einer neuen Schule durchsetzen will.

Lilienthals Koffer ist Ausdruck der Rebellion gegen Bequemlichkeit und Gewohnheit, die die Bürger zähmen und in denen sie erlahmen. Der junge Rick aus *Der Beginn* (1966) ist alarmiert, als er nach einem Aufenthalt in Spanien wieder in die Berliner Normalität einkehrt. Die Eltern sind im Alltag versunken. Ihre Sehnsüchte ertränken sie in Alkohol, Affären und flackernden Fernsehbildern. Selbst seine Freunde streben nach Sicherheit und Ordnung. Rick verbringt den Sommer mit der Entscheidung, einen Job in einem Hotel im Süden anzunehmen oder die Lehre anzufangen, die ein gutes Gehalt verspricht. Mehr Spontanität der Nouvelle Vague als Geschichtslosigkeit des jungen deutschen Kinos, konstatiert *Der Beginn* der westdeutschen Gesellschaft dieser Jahre Gartenlaubenmentalität und Phantasielosigkeit.

Angesichts der Wälder (1995) unterstreicht erneut die Idee eines Lebens aus dem Koffer und des Nomadentums als einzige Möglichkeit, persönlichen und gesellschaftlichen Missständen zu begegnen. Wie Rick vor ihm erkennt der israelische Geschichtsstudent Noach die ältere Generation in ihrer Angst, dass es für Veränderungen zu spät sei. In seinem Sommerjob als Feuerwächter wird ein Aussichtsturm sein Zuhause, der hoch über die Baumwipfel ragt. Er lernt Abdul Karim und seine Tochter Nahida kennen, entdeckt im Wald Geschichte(n), die gelernte Wahrheiten in Frage stellen.

Noach wird später in aller Hast fliehen, denn er sieht zu spät, dass der Wald brennt. Man vertreibt Lehrer Hofer wegen seiner unkonventionellen Unterrichtsmethoden, während Rick sich im Schulungsraum des neuen Lehrbetriebes wiederfindet. Nur David kann sich retten. Er verlässt Deutschland mit einem falschen Pass. Irgendwo wird noch ein Koffer von ihm stehen, er enthält die Erinnerung an jugendliche Revolte und hartnäckige Utopie.

Lea Wohl von Haselberg

Die Nähmaschine

Fast 50 Jahre hat die Schusternähmaschine seines Vaters in Ölpapier in einem Ahlener Keller überdauert, „ein in Gußeisen erstarrtes Symbol der Vergangenheit“⁷, wie Imo Moszkowicz in seiner Autobiographie schreibt. Er bekommt sie spät vom Neffen einer Freundin seiner ermordeten Schwester Rosa zurück.

Lange hatte der Regisseur Moszkowicz es abgelehnt, in seinen Geburtsort in Westfalen zu reisen. Nur kurz, direkt nach Kriegsende, unmittelbar nach seiner Befreiung, war er dort, um zu sehen, ob nicht doch eines seiner Geschwister überlebt hatte. Danach machte er einen weiten Bogen um die Gegend, in der er aufgewachsen war, auch um Essen, wo er als Jugendlicher Zwangsarbeit leisten musste. Führten ihn Theaterengagements oder Dreharbeiten in die Nähe, versuchte er sich in Düsseldorf unterbringen zu lassen, Umwege in Kauf nehmend.

In den 1980er Jahren brachte die Bewegung der Geschichtswerkstätten frischen Wind in die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit: der junge Leiter der Ahlener Volkshochschule, der auf den inzwischen bekannten Regisseur aufmerksam geworden war, lud Moszkowicz so hartnäckig ein, dass dieser schließlich kam. Während seine Komödie *Max, der Taschendieb* (1962) mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle als „x-te Wiederholung [...] zur Erheiterung von Millionen Fernsehzuschauern über die Schirme flimmerte“ (S. 22), nahm Moszkowicz an einer Gedenkstunde zum Novemberpogrom in Ahlen teil – eine für seine ganze Arbeitsbiographie symbolische Gleichzeitigkeit. Die Worte *nahm teil* hebt er in seinen Memoiren mit einfachen Anführungszeichen hervor, auf die Absurdität der Situation hinweisend, als wolle er in den Raum stellen, er stünde dem Fernsehpublikum näher als den Teilnehmer*innen der Gedenkstunde. An kaum einer anderen Stelle hat er seine Rolle oder Position so reflektiert.

Der Weg zurück nach Ahlen bescherte Moszkowicz ebenjene Nähmaschine, die eigentlich auf gleich zwei Vergangenheiten hindeutet, die beide bedeutsam für das Verständnis seines Schaffens sind: Er beschreibt seinen Vater als sehr arm und nicht sehr intelligent. Während er die Armut der Familie rückblickend zwar als mitunter schmerzhaft, aber nicht als durchgängig bedrückend darstellt, nennt er den Mangel seiner Eltern an Bildung eine ‚Schmach‘, die sie ohnmächtig gemacht habe und von der ihm früh klargeworden sei, sie kompensieren zu müssen. Damit steht die Nähmaschine ebenso für ein in Armut aufgewachsenes Kind, das früh erkennt, dass ihm diese Welt zu eng ist, und das aus ihr heraustreten will, wie auch für eine Kindheit, von der durch die Verfolgung während des Nationalsozialismus nichts geblieben ist. Aus heutiger Perspektive erzählt sie auch von Imo Moszkowicz` beruflichem Erfolg und sozialem Aufstieg, der ihn von seiner familiären Herkunft distanzierte und ihm die ‚Kompensation‘ ermöglichte. Obwohl er kurz nach seiner Bar Mitzwa nicht mehr in die Schule gehen durfte und Zwangsarbeit und Vernichtungslager folgten, wurde er ohne Schulabschluss nach Kriegsende Gustav Gründgens Regieassistent und reüssierte in den kommenden Jahrzehnten als international erfolgreicher Theater-, Fernseh- und Opernregisseur.

⁷ Moszkowicz, Imo: *Der grauende Morgen*, München 1998, S. 22.

Die Nähmaschine verweist auf seinen Umgang mit *beiden* Vergangenheiten: mit seiner sozialen Herkunft ebenso wie mit seiner Verfolgung. Sein Umgang mit der Verfolgung, der immer von einer Offenheit geprägt war, aber auch von dem Bestreben, die Vergangenheiten aus seinem beruflichen Schaffen herauszuhalten. Mal begründete er das mit der Scheu, Vergangenheit mit künstlerischer Gegenwart zu verquicken, mal mit der Sorge, allein auf Grund seiner Geschichte bevorzugt zu werden, mal mit der Ablehnung, die eigene Verfolgung zu vermarkten. Festhalten lässt sich, dass er sich erst spät und nur zögerlich auf die an ihn herangetragene Rolle als Zeitzeuge einließ. Verfolgungs- und Aufstiegs Geschichte lassen sich nicht trennen, das macht nicht zuletzt seine sprunghaft erzählende Autobiographie deutlich. Nur eine in den Blick zu nehmen, bedeutet zwangsläufig eine Verkürzung.

„Die Vergangenheit, die immer über uns wie ein erratischer Block in wirren Bildern lastend schwebt, war nach fast einem halben Jahrhundert zu anfaßbarer Gegenwart geworden, an einer verschnörkelten Schusternähmaschine, die die Familie jahrelang mehr schlecht als recht ernährt hatte, exemplifiziert.“ (S. 25)

Zitiervorschlag Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg: *EINBLENDUNGEN*. Teil 2: DINGE, in: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 14 (2020), 27, S. 1–9, online unter http://www.medaon.de/pdf/medaon_27_praetorius-rhein_wohl_von_haselberg.pdf [dd.mm.yyyy].

Zu den Autor*innen Tobias Ebbrecht-Hartmann, Johannes Praetorius-Rhein, Naomi Rolef, Claudia Sandberg, Ulrike Schneider 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/>.