

Imme Klages

I do not get rid of the ghosts

Zur Exilerfahrung in den Filmen

Fred Zinnemanns

THE SEARCH (1948),

THE NUN'S STORY (1959) und JULIA (1977)

SCHÜREN

Inhalt

Danksagung	9
1 Einleitung	11
1.1 Forschungsbericht / Zinnemann-Forschung	15
1.2 Methodisches Vorgehen und Gliederung	16
1.3 Zur methodischen Lesart der Filme: Hilfsmittel Allegorese	17
1.4 Stil	21
1.5 Künstlerische Kontrolle	21
1.6 Quellenlage	25
2 Grundlegendes zum Exilbegriff	27
2.1 Bisherige Definition des Exilbegriffs in der Filmwissenschaft	29
2.2 Eckdaten des erweiterten Exilbegriffs anhand der Biographie Zinnemanns	32
2.3 Bisher politisch definiertes Zeitfenster des Exils 1935 bis 1945	34
2.4 Exilerfahrung weitreichender als das Exil	37
3 Grundmomente des Exils	39
3.1 Geldnot, Existenzängste, Arbeitssuche	40
3.2 Anpassen, Improvisation, Netzwerken	44
3.3 Parallele Aufmerksamkeit: Was geschieht in der alten Heimat?	51
3.4 Schwerwiegende Erfahrungen des Exils 1939–1942	53
3.5 Oskar Zinnemann in Rzeszów und Anna Zinnemann in Lwów	56
3.6 Den Behörden ausgeliefert sein. «Eine machtlose Verzweiflung»	62
3.7 Die geplante Schiffsreise – immer wieder Hoffnung auf Rettung	67

3.8 Die Schwierigkeiten an ein Visum zu gelangen – Unterlagen für ein Affidavit	71
3.9 Verlust der Eltern, Verlust von Angehörigen	78
3.10 Zusammenfassung	84
4 THE SEARCH (1948) Sensibilität in der Inszenierung und Bewusstheit über den Verlust	87
4.1 Kurze Zusammenfassung THE SEARCH	87
4.2 Sensibilität in den Aufnahmen der Zerstörung	89
4.3 Exilerfahrung als Verlusterfahrung	92
4.4 Die Geschichten der Kinder	98
4.5 Beobachtung der Grundbedürfnisse	104
4.6 Erinnerung an das Heimkonzert	108
4.7 Warum versteckt sich der jüdische Junge im katholischen Chorgewand?	109
4.8 Umgang mit der Vergangenheit	111
4.9 Abfahrt nach Israel	112
4.10 Zinnemanns Engagement und Erleben der Nachkriegssituation	113
4.11 Filmprojekt SABRA in Palästina geplant	118
4.12 Zusammenfassung THE SEARCH	122
5 Exilerfahrung und Individualität in THE NUN’S STORY (1959)	123
5.1 Kurze Zusammenfassung	123
5.2 «Who wants to see a documentary about how to become a nun?»	124
5.3 Ein Exilfilm?	125
5.4 Der Allegorese-Begriff als Hilfsmittel	125
5.5 Motivbeschreibungen	126
5.5.1 Das Innerste, das unangreifbar war	126
5.5.2 Gehorsam und Anpassung	129
5.5.3 Inszenierung der Individualität	131
5.5.4 Szenen der Gewalt im christlichen Konvent	132
5.5.5 Stolz als Ausdruck der Persönlichkeit	136
5.6 Das Ich und die Exilerfahrung	137
5.7 Detachment – Die Forderung des Ordens sich von allem Irdischen zu trennen	145
5.8 Individualismus	147
5.9 Elementarerlebnisse im Exil	148
5.10 Zusammenfassung THE NUN’S STORY	150
6 JULIA (1977) Ohnmacht, Verlusterfahrung und Freundschaft im Exil	153
6.1 kurze Zusammenfassung	153
6.2 Ohnmachtserfahrung «Why is it – Why is it like this?»	154

6.3	Die Erinnerungsarbeit	158
6.4	Parallelwelten der Exilerfahrung	159
6.5	Vorahnung gegenüber dem herannahenden Krieg	165
6.6	Szenen der Gewalt	170
6.7	Das Verschwinden von Personen und der Ausbruch der Schuldgefühle	174
6.8	This Is Your Life	176
6.9	Traumatische Zugfahrt – Schuld, Schuldgefühl und psychologische Spätfolgen	178
6.10	Die Interaktion von individueller Pathologie und sozialer und politischer Katastrophe	180
6.11	Zusammenfassung JULIA	181
7	Fazit	183
7.1	Geschichten des Exils	186
7.2	Gespür für politische Veränderung und Krisen	188
7.3	Exilerfahrung und Film	190
7.4	Bewusstheit und simultane Wahrnehmung	191
7.5	Nachkriegszeit und das beschädigte Leben	194
8	Anhang	197
8.1	Aus dem Polnischen übersetzte Briefe und Postkarten von Anna Zinnemann 1939–1941	197
8.2	Aus dem Polnischen übersetzte Briefe und Postkarten von Oskar Zinnemann 1939–1941	238
8.3	Anhang der im Text aufgeführten weiteren Briefe und Unterlagen	260
8.3.1	Affidavit Unterlagen	260
8.3.2	American Jewish Joint Distribution Committee, Inc.	262
8.3.3	Brief Georg Zinnemann an Fred Zinnemann 29. Januar 1946	262
8.3.4	Israel-Reise 1948	265
9	Quellen	269
9.1	Literaturverzeichnis	269
9.2	Internetquellen	282
9.3	Abbildungsverzeichnis	283
9.4	Filmografie	284
9.5	Archive	284

1 Einleitung

Unverlierbares Exil / du trägst es bei dir / du schlüpfst hinein /
gefaltetes Labyrinth / Wüste / einsteckbar.
– Hilde Domin¹

In der globalisierten Welt kennen heute viele Menschen das Gefühl, fremd und ausgeschlossen zu sein. Arbeitsmigration ist zum integralen Bestandteil moderner Gesellschaften geworden, Orts- und Wohnwechsel sind in diesem Rahmen längst keine Seltenheit mehr, nur kann man strenggenommen immer wieder zurück in die bekannten Gefilde. In den meisten Fällen wartet keine Verfolgung, keine Todesstrafe auf die Ausgewanderten, es sei denn politische Gründe in den Krisengebieten erfordern ein Exil und es herrscht Krieg. Die Exilerfahrung in den 1930er-1940er Jahren des letzten Jahrhunderts, ausgelöst durch die nationalsozialistische Rassenpolitik und die Verfolgung von Andersdenkenden, war durch die Unmöglichkeit der Rückkehr und die Ermordung der zurückgebliebenen Angehörigen geprägt.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage: Gab es in der frühen Nachkriegsphase und darüber hinaus eine filmisch gestalterische Verarbeitung dieser Erfahrung durch jene Exilanten, die in der US-amerikanischen Filmbranche tätig waren?

Die in Berlin lebende Israelin Yael Reuveny beschäftigt sich in ihrem Film *SCHNEE VON GESTERN* (Deutschland/Israel 2013) mit der Geschichte ihrer Familie. Sie geht auf eine dokumentarische Spurensuche und versucht das Rätsel um den verschollen geglaubten Bruder ihrer Großmutter zu entwirren. Unerklärlicherweise war er seiner Schwester nicht nach Israel gefolgt, nachdem beide den Holocaust überlebt hatten, sondern blieb in Deutschland. Er lebte in der DDR,

1 Hilde Domin: *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt a. M. 1999, S. 257.

heiratete und gründete eine Familie. Sie geht auf Spurensuche, das Medium hilft distanziert die Familiengeschichte zu erforschen. Ihr Bestreben zeigt den Ansatz die Geschichte verstehen zu wollen. Mit der zweiten bzw. dritten Generation hat sich der Umgang mit der Vergangenheit den Fragen der Nachwirkung geöffnet.² Vor siebzig Jahren, d. h. nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, sah dies noch ganz anders aus.

Zu Zeiten Fred Zinnemanns, der 1929 mit 22 Jahren von Wien in die USA emigrierte und als erfolgreicher Hollywoodregisseur Filmgeschichte schrieb, war dieses Reflexionslevel in Bezug auf die Auswirkungen der Vernichtung der europäischen Juden, darunter seine Familie, Verwandte und Freunde, kaum möglich. Es bedurfte Zeit, um mit dem Wissen über den Holocaust überhaupt umgehen zu können. Es gab keine psychologischen Beratungsstellen für die, die im Exil überlebt hatten, man war gezwungen allein mit der Trauer um die ermordeten Eltern und Verwandten zurechtzukommen. Die Verdrängung und die Konzentration auf die Arbeit, das eigene Kunstschaffen, war eine Möglichkeit für den Umgang mit der Katastrophe, die individuell bewältigt werden wollte.

Der Begriff der Erfahrung wird in der Filmwissenschaft meist auf der Seite des Zuschauers³ verortet. Die Erfahrung, die der Zuschauer im Kino durchlebt, konnte in den letzten Jahren unter vielen neuen Aspekten untersucht werden.⁴ Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich im Gegensatz dazu mit der auf Zelluloid gespeicherten Erfahrung, die vor dem Hintergrund einer sorgfältigen Archivrecherche durch genaue Filmanalyse herausgelesen werden kann. Insbesondere in Hinblick auf die Frage nach der Exilerfahrung Fred Zinnemanns möchte ich den Fokus auf ihre Gestaltung in individueller Form im Film richten.

I knew what was happening in those years, but it was not quite clear to me how it would develop. I left Vienna – not for political reasons – but because I had some wild ideas about becoming a film director. Sometimes I wonder what would have happened to me if I had stayed – chances are that I would have

2 Regine-Mihal Friedman: Generationen der Folgezeit. Der neue Film der Zeugenaussagen. In: *montage-av* 11/1, 2002, S. 75–95.

3 Des Zuschauers und der Zuschauerinnen: zur besseren Lesbarkeit wird auf den folgenden Seiten nur die männliche Form verwendet. Die weibliche Form ist immer miteingeschlossen.

4 Vgl. Miriam Bratu Hansen: *Cinema and Experience: Siegfried Karacauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley 2012.

Die Fragen danach, wie der Film Emotionen in Bilder und Geschichten übersetzt, wie das Massenmedium Film individuelle und kollektive Erfahrungen prägt und wie es unsere Bilder der Wirklichkeit beeinflusst, sind in diesem Zusammenhang wichtige Forschungsperspektiven. Siehe u. a.: Mathias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler: *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg 2009; siehe auch: *montage a/v* 19/1/2010 Erfahrung; siehe auch: Doris Kern, Sabine Nessel: *Unerhörte Erfahrung: Texte zum Kino. Festschrift für Heide Schlüpmann*. Frankfurt 2008.

ended up in Auschwitz, as did practically my whole family. And to yourself it means that you feel guilty about being alive ... I can make films about it, yes, but I do not get rid of the ghosts – so I am not a happy man.

(Fred Zinnemann, 1978)⁵

Die Exilerfahrung ist neben der individuellen auch eine kollektive Erfahrung, die eine ganze Generation von Filmemachern betraf⁶, die durch die nationalsozialistische antijüdische Gesetzgebung nicht mehr berechtigt waren in der deutschen Filmindustrie zu arbeiten. Sie waren, wie nachfolgend dargelegt, gezwungen das Land zu verlassen und, soweit es ihnen möglich war, andernorts Arbeit zu finden oder ein Affidavit⁷ für die Aufnahme in Amerika zu erhalten.

In der Filmwissenschaft beginnt die weichenstellende Forschung des «German Exile Cinema» von Jan-Christopher Horak in den 1980er-Jahren⁸, inspiriert von der Exilforschung innerhalb der Literaturwissenschaft. In seiner Definition liegt dann ein Exilfilm vor, wenn mehr als drei Personen mit Exilhintergrund in leiternder Position an der Filmproduktion beteiligt waren.⁹ So wird versucht, eine Kontinuität des Stils und der Ästhetik in den Hollywood-Filmen der Exilanten gegenüber ihren Filmen in der deutschen Filmindustrie der Weimarer Jahre aufzuzeigen.¹⁰

An essential part of the Hollywood studio system, exile cinema creates an aesthetic and political uniqueness by drawing on traditions of Weimar cinema, as well as by forming a double or dark mirror of Nazi cinema.¹¹ It is precisely this in-betweenness that marks exile cinema as one of creativity and ingenuity.¹²

5 Jennifer Smyth: *Fred Zinnemann and the Cinema of Resistance*. Jackson 2014, S. 57.

6 Sowie andere Berufssparten und Biografien. Siehe: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Das Exil der kleinen Leute. Alltagserfahrungen deutscher Juden in der Emigration*. München 1991.

7 Die Versicherung an Eides statt eines Amerikaners für den/die Anwärter/in auf ein Visum für die USA.

8 Vgl. Jan-Christopher Horak: *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Münster 1984.

9 Horak 1984; Jan-Christopher Horak: German Exile Cinema, 1933–1950. In: *Film history* 8, Nr. 4, 1996, S. 373–389. Jan-Christopher Horak: Anti-Nazi-Filme des deutschen Exils. In: John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt, Sandra H. Hawrylchak (Hrsg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Zürich 2005.

10 Wobei es Horak in den Anfängen der Exilfilmforschung wohl auch darum ging die Exilfilme in der filmhistorischen Archivierung in der deutschen Filmgeschichte auffindbar zu machen und zur Diskussion zu stellen.

11 Siehe: Lutz Koepnick: *The Dark Mirror: German Cinema Between Hitler and Hollywood*. Berkeley 2002.

12 Fußnote hier von Gerd Gemünden übernommen: «Writing on recent German-Turkish literature, Leslie Adelson has criticized the notion of betweenness since it implies that Turks in Germany are suspended on a bridge as if in a no-man's land. The trope, she argues, «functions literally like a reservation designed to contain, restrain and impede new knowledge, not enable it.» While I (Gerd

Der Exilfilm bleibt verhaftet mit einer Heimat, die in den Jahren 1935 bis 1945 keine Rückkehr zuließ und danach einen Leichenberg zwischen sich und die Exilierten geschoben hat. Die Untersuchung über Fred Zinnemanns Exilerfahrung in seinen Filmen unterscheidet die Exilerfahrung als gesellschaftliches Phänomen der politischen oder sozialen Verfolgung jedoch von der Definition des Exilfilms als filmhistorische Gattung. Es wird zu zeigen sein, dass sie sich darüber hinaus auch in Filmen späterer Perioden niederschlägt und sich in die verschiedensten Genres einschreibt. Insbesondere in den Filmen Zinnemanns, A-Produktionen der Industrie¹³, findet sie Eingang.

Hamid Naficy definiert Exilfilm als «accented cinema», das sich aus Gründen schwieriger Produktionsbedingungen und dem daraus resultierenden Filmstil von Hollywoodfilmen unterscheidet und auch für spätere Epochen gilt.

If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented. [...] [T]he accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacement of the filmmakers and their artisanal production modes.¹⁴

Den von Naficy beschriebenen Gegensatz zwischen Hollywoodfilmen, die keinen «Akzent» aufzeigen, da ihre Produktionsbedingungen diesen unterdrücken würden, und den außerhalb Hollywoods entstehenden Kunstfilmen «mit Akzent» möchte die vorliegende Arbeit hinterfragen. Sie möchte die Exilerfahrung auch in den für Hollywood typischen Filmen von Zinnemann nachweisen. Exil ist dabei kein explizites Thema seiner Filme, sondern wird über die Figuren und die Narrationsstruktur implizit produktiv.

In Anlehnung an die German Studies in den USA mit dem sogenannten «Exile Cinema»¹⁵ werden die weitgreifenden Bezüge der Exilanten, ihr Zwischen-den-

Gemünden) agree with Adelson's critique as here employed, it needs to be stressed that the context for German exile cinema is quite different. Whereas Turks in Germany may suffer a de facto lack of integration, exile filmmakers were often co-opted into the American studio system, and their imported cultural sensibilities were obliterated or rendered invisible. Stressing their in-betweenness is thus a strategy to highlight multiple cultural and ethnic affiliations where previous commentators saw only one. See Leslie Adelson, «Against Between: A Manifesto,» in Zafer Senocak, ed. Tom Cheesman and Karin E. Yesilada (Cardiff: University of Wales Press, 2003), 131». Gerd Gemünden: *Continental Strangers. German Exile Cinema 1933–1951*. New York 2014, S. 11.

13 A-Produktionen: «A» Title. A somewhat subjective term describing major motion pictures with a director, stars and/or other elements which create significant box office appeal, i.e., motion pictures with significant recognizable actors and established directors that are released by major studio/distributors in the U. S. in a wide manner. (John W. Cones: *Film finance and distribution: a dictionary of terms*. Beverly Hills 1992, S. 35).

14 Hamid Naficy: *An accented cinema. Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton 2001, S. 4.

15 Unter anderem Noah Isenberg: *Edgar G. Ulmer. A Filmmaker at the Margins*. Berkeley 2014. Noah Isenberg Perennial Detour. The Cinema of Edgar G. Ulmer and the Experience of Exile. In:

Welten-Agieren und ihre Exilerfahrung in die Betrachtung der Filme Fred Zinnemanns einbezogen.

We suggest replacing the biographical impact model so prevalent in exile studies with one that is interested in translation, circulation, and mediation. We believe it is important to write (micro-) histories of individual works and view them as singular events in which the specificities of biographical experience, institutional pressures, and the political moment are brought into a unique constellation. The influence model in particular, which stresses stylistic and formal continuities without addressing the radically different historical circumstances, fails to account for key aspects of exile cinema.¹⁶

Für Zinnemanns Film Noir *ACT OF VIOLENCE* (USA 1948) etwa werden Verknüpfungen zur Nachkriegssituation und der Exilerfahrung des Künstlers in die Filmanalyse integriert.¹⁷ Fred Zinnemann wird gleichzeitig aus dem von Filmkritikern wie Andrew Sarris hervorgerufenen künstlerischen und wissenschaftlichen Vakuum befreit.¹⁸ Anstatt nach dem Stil dieses großen Meisters oder dem Nachweis einer Hitchcock-ähnlichen Autorenschaft zu fragen, wird sich die vorliegende Arbeit dem Niederschlag der Exilerfahrung in seinen Filmen widmen.

1.1 Forschungsbericht/Zinnemann-Forschung

Zinnemann passt nicht in das an wissenschaftlichen Schriften Zuwachs gewinnende Auteur-Nation-Paradigma, das große Regisseure als Repräsentanten einer Nationalkultur beschreibt.¹⁹ Er erklärte sich selbst als Synthese aus zwei Kulturen

Cinema Journal 43, Nr. 2, 2004, S. 3–25. Gemünden 2014. Gerd Gemünden: *A foreign Affair. Billy Wilder's American Films*. New York 2008.

- 16 Gerd Gemünden, Anton Kaes: Special Issue on: Film and Exile. *New German Critique* 89, 2003, S. 7.
- 17 Gemünden 2014, S. 131. Herbert Hrachovec entdeckte denselben Film in den 1990er-Jahren wieder als verkannten Film Noir, siehe: Christian Cargnelli, Michael Omasta (Hrsg.): *Schatten Exil – Europäische Emigranten im Film Noir*. Wien 1997, S. 310–316.
- 18 Andrew Sarris unterschätzte Zinnemann in seiner Betrachtung über die großen Hollywood-Regisseure der 1960er-Jahre. Andrew Sarris: *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*. New York 1968. («Fred Zinnemann», S.168 f.). Er bezeichnete Zinnemann als «a director with an «invisible» signature, whose reputation overweighs his talent». Sarris' Einschätzung, Zinnemann sei ein Filmemacher ohne Autorenfunktion, hat bei vielen Kritikern Anklang gefunden und zog eine wissenschaftliche Missachtung seiner Filme nach sich. Diese Einschätzung ist nachzulesen in: Mohammad Bagher Ghahramani: *Fred Zinnemann a guide to references and resources*. (Dissertation). Provo, Utah 1993.
- 19 Zum Phänomen der anwachsenden nationalen Filmmonographien vgl. Vinzenz Hediger, Alexandra Schneider: *Wie Zorro den Nationalismus erfand. Film, Kino und das Konzept der Nation*.

und seine Filme stellen im weitesten Sinne Produkte der Kulturvermittlung da. Sie nehmen einen Vermittlerstatus ein: Der im Exil neu gefundenen US-Kultur wird die alt-europäische näher gebracht und umgekehrt. In *THE SEARCH* (1948) sollen die Amerikaner für das Nachkriegsgeschehen in Europa sensibilisiert werden und in *JULIA* (1977) werden dem europäischen Publikum retrospektiv die Vorkriegsunruhen in Europa vorgeführt. Nicht nur in dieser Hinsicht findet über die Filme ein Austausch statt. Zentral für diese Arbeit ist der Fokus auf die spezifische Exilerfahrung, die über die Filme vermittelbar gemacht wird und abrufbar bleibt.

Fred Zinnemann has directed more than forty short and feature films in forty-eight years. There is a gap between his body of work and comprehensive book-length in-depth analysis of him and his films. A systematic and extensive gathering of information on him and his films does not exist.²⁰

Der von Ghahramani aufgezeigten Forschungslücke wirkt Smyth (2014) entgegen²¹. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Darstellung der Arbeitsweise Zinnemanns innerhalb der Filmindustrie Hollywoods, die sie nicht ohne Grund sein «Cinema of Resistance» nennt. Arthur Nolletti brachte 1999 einen methodisch vielschichtigen Sammelband mit Analysen einzelner Filme heraus²² und Neil Sinyard schrieb eine Biografie über Zinnemann und eine zusammenfassende Analyse der Filme²³, in der er das Thema des individuellen Gewissens als eine der Hauptthematiken herauskristallisiert. Die Exilerfahrung Zinnemanns bleibt jedoch in Smyths Monografie und den beiden Analysen unberücksichtigt. Diese Forschungslücke stellt den Ausgangspunkt für eine nähere Betrachtung der Filme Fred Zinnemanns unter dem Aspekt der Exilerfahrung dar.

1.2 Methodisches Vorgehen und Gliederung

Die kollektiv erlebten Grunderfahrungen des Exils zusammen mit der Spezifik Zinnemanns individueller Erfahrung bilden den Hintergrund für die Spurensuche in seinen Filmen. Auf den ersten Blick sind die A-Produktionen des renommierten Hollywood-Regisseurs diesbezüglich nicht zu entziffern. Daher nimmt der erste Teil der Arbeit eine Definition von Exilerfahrung vor, die den individuellen Erfahrungen Fred Zinnemanns gerecht wird und zugleich der kollektiven Dimension

In: Vincent Kaufmann (Hrsg.): *Medien und nationale Kulturen*. Bern 2004, S. 203–230.

20 Ghahramani, S. 1.

21 Smyth: *Fred Zinnemann and the Cinema of Resistance*. Jackson 2014.

22 Arthur Nolletti (Hrsg.): *The Films of Fred Zinnemann: Critical Perspectives*. SUNY Series Cultural Studies in Cinema/video. Albany 1999.

23 Sinyard, Neil: *Fred Zinnemann. Films of character and conscience*. Jefferson 2003.

Rechnung trägt. Daraufhin folgt die Filmanalyse, deren Auswahl bei 42 realisierten und 40 nicht realisierten Filmprojekten nicht leicht zu treffen war. Der Fokus richtet sich schließlich auf drei Filme verschiedener Schaffensepochen des Regisseurs und steht für die Bandbreite des Niederschlags der Erfahrung: Im Nachkriegsfilm *THE SEARCH* (CH/USA 1948) geht der Regisseur – überwältigt von der Situation im Nachkriegsdeutschland – auf die Suche; in *THE NUN'S STORY* (USA 1959) wird die Erfahrung abstrakt verschlüsselt und in *JULIA* (USA/E 1977) entspricht die Story am deutlichsten der persönlichen Erfahrung des Filmemachers.

Die Narrationen der Exilerfahrung sind nicht unbedingt abhängig vom Sujet. Die Filme erzählen nicht zwingend von der NS-Zeit, um die Exilerfahrung in eine filmische Erzählung zu übersetzen. Die Exilerfahrung ist breiter als das historische Geschehen im Vordergrund angelegt. Die Filme beschreiben Grunderfahrungen von Exil. Die Themenauswahl seiner Filme verweist subtil auf die aufmerksamen Sensoren des Künstlers, der die rassistische Verfolgung seiner Eltern und Verwandten über Briefkontakt im Exil miterlebte. Dieses Miterleben sensibilisierte ihn für bestimmte Themen, die sich narrativ in seinen Filmen wiederfinden.

1.3 Zur methodischen Lesart der Filme: Hilfsmittel Allegorese

Indem wir diesen Text mit der methodischen Vermutung interpretiert haben, daß er eine doppelte Bedeutung hat, haben wir ihn als einen allegorischen Text interpretiert.

– Gerhard Kurz²⁴

Meine vorliegende Arbeit deutet den Film nach dem Muster der Allegorese. Das heißt, im Film äußern sich zwei Ebenen: erstens der Filminhalt als die Bild- und Tonebene sowie die Narration des Films und die zweite Ebene als die latent vorhandene, welche die Erfahrungen des Exils, die dort Niederschlag finden, formuliert. Die allegorische Deutung soll als methodische Vorgehensweise für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden.

Bevor es die Allegorie als literarische Form gab, gab es die Allegorese als hermeneutische Methode, die allegorische Auslegung von Texten.²⁵ [...] Wichtig für die allegorische Praxis war die Praxis der Deutung von Träumen und Visionen.²⁶

24 Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 2004, S. 33.

25 Vgl. Art. Allegorese. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 1, 1941/50, Sp. 283–298; Art. Exegese. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 6, 1964/66, Sp. 1174–1211.

26 Kurz, S. 48 f. – Sigmund Freud verwendete die allegorische Methode für seine Traumdeutungen. Er sah im Traum zwei Bedeutungsebenen, die des sog. Traum Inhalts und jene des sog. Traumgedankens. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke, Band II/III, Frankfurt

Die Deutung von Traum und Vision haben wissenschaftshistorisch immer schon Anknüpfungspunkte für die Deutung von Filmen geliefert.

René Clair [...] verglich im Jahr 1926 die Bilder auf der Leinwand mit Gesichtern, wie sie unseren Schlaf erfüllen, und den Zuschauer selbst mit einem Träumenden, der im Bann ihrer Suggestion steht.²⁷

In dem Maße, in dem Filme Massenunterhaltung sind, müssen sie den angeblichen Wünschen und Wachträumen der großen Menge Rechnung tragen. Bezeichnenderweise hat man Hollywood eine ‹Traumfabrik› genannt.²⁸

Die Anwendung der Allegorese auf die Filmdeutung wird im Nachhinein vollzogen. Die Filme Zinnemanns sind grundsätzlich erst mal keine Allegorien im eigentlichen Sinne, wenn man die Narration der Filme betrachtet. Aber die allegorische Auslegung, die im Folgenden Anwendung finden wird, interpretiert sie dahingehend.

Man muss nun zwischen Allegorese und Allegorie im eigentlichen Sinne unterscheiden. Eine Allegorese versteht einen Text als Allegorie und interpretiert ihn dementsprechend. Dabei kann ein ursprünglich nichtallegorischer Text sekundär zur Allegorie gemacht werden. (...) Eine gängige, auch in Mk 4,13–20²⁹ verwandte, Methode der Adressatenlenkung besteht darin, **Zug für Zug Elemente der initialen Welt mit solchen der gemeinten zu identifizieren**. Diese Methode kann dann ein Indiz sein, dass hier ein ursprünglich nicht als Allegorie konstruierter Text sekundär allegorisch interpretiert wird (vgl. Gal 4,24 f³⁰).³¹ *(eigene Hervorhebung; I. K.)*

Die in den Filmen latent vorhandene Ebene der Exilerfahrung tritt nicht unmittelbar in Erscheinung. Deshalb ist die Verwendung der literarischen Allegorese als Interpretationsmuster für die Filme sinnvoll. Denn auch der Film basiert meist auf einer Skriptvorlage, er ist zuallererst ein Text, der künstlerisch dann in Bilder übersetzt wird.³²

a. M. 1900. Sigmund Freud: *Die Traumarbeit*. Frankfurt a. M. 1966. Taschenbuchausgabe der Fischer-Bücherei. Bd. VI.

27 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1985 [1960], S. 215.

28 Kracauer, 1960, S. 222.

29 vgl. www.bibelwissenschaft.de/bibeltext/mk4,13-20 (20.08.14).

30 vgl. www.bibelwissenschaft.de/bibeltext/gal4,24-25 (20.08.14).

31 siehe: <https://bit.ly/2GONnRG> (19.07.14).

32 Auch Filme ohne Textvorlage verfügen meist über ein Drehbuch, oder eine verschriftlichte Regieanweisung, eine aufgezeichnete Organisationsform. Das Medium Film ist nicht gebunden an

Allegorische Formen und Strukturen können in allen literarischen Gattungen aufgenommen werden und diese spezifizieren oder gar definieren. Es gibt keine Gattungsbeschränkungen für Allegorien.³³

Für die Analyse der Filme Zinnemanns benutze ich die Allegorese als Hilfsmittel, um die zwei Ebenen sichtbar zu machen, die des Films und die der Exilerfahrung des Regisseurs. Eine offensichtliche erste Ebene des Films bildet die Bild- und Sprachebene. Meine Interpretation der Szenen als subtile Narrationen der Exilerfahrung stellt die zweite Ebene dar.

Wenn wir einen Text (hier Film, Anm. I. K.) auf eine Allegorie hin verstehen, dann imaginieren wir Situationen, in denen [...] Schlüsselemente des Textes (hier Film, Anm. I. K.) einmal die und dann auch noch eine andere Bedeutung haben.³⁴

In dieser Übertragung des allegorischen Verständnisses eines Textes auf den Film befindet sich der methodische Zugang zu meiner Lesart der Filme. «Die allegorische wird nicht als eine mit der initialen Bedeutung identische, sondern als eine zweite, eine zusätzliche Bedeutung rekonstruiert».³⁵ Sie ist zweideutig, «sie hat eine und noch eine andere Bedeutung».³⁶

Quilligan³⁷ nennt die allegorische Bedeutung den Praetext und die initiale den Text. Praetext, weil dieser Bedeutungszusammenhang vorausgesetzt wird und zeitlich meist vorausgeht. Praetext sind nicht nur Texte, sondern auch Ereignisse und Situationen. Diese <Text> zu nennen, ist so abwegig nicht, da wir sie vor allem als sprachlich vermittelte kennen. Nicht zufällig ist ein altes Grundmodell der allegorischen Interpretation, an das sich auch Benjamin hält, das Modell von der Welt als Buch³⁸. Das Sichtbare ist lesbar wie Buchstaben mit einer unsichtbaren Bedeutung. Gott wird im Mittelalter gedacht als Autor des Buches der Welt.³⁹

Der zeitlich vorausgehende Bedeutungszusammenhang der Filme ist die Exilerfahrung, der (sogenannte) Praetext, den ich herausarbeiten werde. Einen weiteren

einen Text. Aber die Textvorlage existiert für die meisten Spielfilme (und Dokumentarfilme etc.) und insbesondere für das hier verhandelte klassische Hollywood-Kino der Filme Fred Zinnemanns.

33 Kurz, S. 55.

34 Kurz, S. 35.

35 Kurz, S. 35.

36 Kurz, S. 36.

37 Maureen Quilligan: *The language of allegory. Defining the genre*. Ithaca/London 1992.

38 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M. 1993.

39 Kurz, S.44.

Praetext nennt Zinnemann selbst als Grundlage für seine Filme⁴⁰, den Satz Hillels⁴¹: «If I am not for myself, who will be for me? If I am only for myself, what am I? And if not now, when?» (Pirkei Avot Chapter 1:14). Dieser Satz wäre nach den Archivresearchen auch als eine Art Leitsatz seiner eigenen Arbeit zu konstatieren.

Hillels Aussage wäre in diesem Beispiel der Praetext und die Filme Zinnemanns der initiale Text. In vielen Filmen Zinnemanns wird das Thema des Hillel (der Praetext) filmisch umgesetzt: *HIGH NOON* (1951), *THE NUN'S STORY* (1959), *A MAN FOR ALL SEASONS* (1966), u. a. Allegorisch stehen die Filmfiguren für die Erfahrung, die den Menschen zum eigenständig denkenden und handelnden Wesen macht.

Der Praetext ist die vorausgehende und vorausgesetzte Bedeutung, das schon Gesagte, Bekannte, das Gewußte und Erinnerbare. (...) Allegorien stützen das Gedächtnis. Nicht zufällig werden allegorische Formen eingesetzt, um Werte und Ordnungen zu konservieren, wo deren Verbindlichkeit problematisch zu werden droht.⁴² Der vorausliegende Praetext wird freilich nicht als ein vergangener, abgetaner behandelt, sondern als einer, der bedeutsam ist, mit dem man sich auseinandersetzen muß, als etwas, das uns noch angeht.⁴³

Die Exilanten hatten den Verfall der Werte und Ordnungen ihrer Kindheit durch die NS-Zeit miterlebt und waren dadurch stark verunsichert worden. Was kann noch als verbindlich angesehen werden in einem faschistischen Land, das lediglich die rassistische Ideologie gelten lässt? Welche Werte erhalten sich in einer gesellschaftlichen Situation, die Gehorsam verlangt und diesen über alles stellt?

Das Thema des Hillel-Zitats wurde von Fred Zinnemann für die Auswahl seiner Filme als wichtig empfunden.⁴⁴ In dieser Arbeit versuche ich auch darauf einzugehen, inwieweit diese Relevanz, die Zinnemann dem Zitat zuspricht, mit seiner Exilerfahrung zusammenhängen könnte. Daneben steht das Zitat als filmischer Praetext in seiner filmischen Bearbeitung im Vordergrund.

40 siehe Fred Zinnemann: *An Autobiography*. London, 1992, S. 155.

41 Hillel; Hillel (der Ältere oder der Alte; hebr. הלל הזקן, Hillel ha-zaqen; * um 110 v. Chr.; † um 9 n. Chr.) war einer der bedeutendsten pharisäischen Rabbiner aus der Zeit vor der Zerstörung des zweiten Tempels, Vorsteher des Sanhedrin und Gründer einer Schule für Auslegung der Schrift. Rabbi Hillel kam in seiner Jugend aus Babylonien nach Jerusalem und wurde später Oberhaupt der nach ihm benannten Schule, Bet Hillel (siehe: Friedrich Wilhelm Bautz: Hillel. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* (BBKL). Hamm 1990, Bd. 2., Sp. 860–861, hier: Sp. 860.).

42 Vgl. zum Spätmittelalter Thomas Cramer: *Allegorie und Zeitgeschichte. Thesen zur Begründung des Interesses an der Allegorie im Spätmittelalter*. In: Walter Haug (Hrsg.): *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart 1979, S. 265–276; zum Folgenden insgesamt Haug; Heinz J. Drügh: *Anders – Rede. Zur Struktur und historischen Semantik des Allegorischen*. Freiburg i.Br. 2000; Armand Strubel: *Allégorie et littérature au Moyen Age*. Paris 2002.

43 Kurz, S. 45.

44 Zinnemann 1992, S. 155 und Sinyard, S. 6.