



Land: Österreich 2001. **Produktion:** RB-Film. **Konzept und Regie:** Ruth Beckermann. **Kamera:** Nurith Aviv, Ruth Beckermann, Peter Roehsler. **Ton:** Christina Kaindl-Hönig. **Schnitt:** Gertraud Luschützky, Dieter Pichler. **Tonmischung:** Hannes Eder. **Regie-assistenz:** Christina Kaindl-Hönig.

Dank an: Peter Allmayr-Beck, Nasrin Alam, Robert Angst, Pascal Bimassl, Elke Groen, Georg Hoffmann-Ostenhof, Ervin Knöpfler, Erwin Ringel, Peter Roehsler, Luigi Schober, Christian Seiler, Hannes Strohmaier, Jutta Tardi, Armin Thurnher, Martin Vogel, Wolfgang Werdigier, Wolfgang Widerhofer, Christa Zöchling.

Format: Betacam Digital, 16:9, Farbe. **Länge:** 85 Minuten.

Sprache: Deutsch.

Uraufführung: 8. Februar 2001, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: R. Beckermann-Filmproduktion, Marc-Aurel-Str. 5, 1010 Wien. Tel.: (43-1) 533 25 08, Fax: (43-1) 5333447. E-mail: rbeckerman@aol.com

Inhalt

Die Marc-Aurel-Straße in Wien: Da ist der letzte jüdische Händler im ehemaligen Textilviertel, der iranische Hotelier, das Café Salzgries mit seinen Stammgästen.

Von Sommer 1999 bis Frühling 2000 unternahm Ruth Beckermann kleine Reisen vor die eigene Haustür und erkundete ihre Umgebung mit der Kamera.

„Es gibt viel zu viel, um alles zu zeigen“, heißt es im Filmtext, „und schließlich kann sich jeder vorstellen, wie so eine Straße im ältesten Teil von Wien aussieht. Was mich interessiert, sind die Menschen, die diskutieren und gestikulieren und intrigieren und studieren und einfach nur vorbeispazieren. Sie mag ich filmieren.“ In diesem Jahr wechselten nicht allein die Jahreszeiten, sondern auch die Regierung. Jeder dritte Österreicher hatte Haider gewählt.

Und so zeigt der Film unter anderem, wie der politische Umbruch im Kaffeehaus reflektiert wird, das bekanntlich „eine Weltanschauung ist, und zwar eine, deren innerster Inhalt es ist, die Welt nicht anzuschauen.“ (Alfred Polgar)

Zitate aus dem Film

K: Ja, Marc-Aurel-Straße. Kennst Du den Witz? In New York, da ist so eine Gasse, ein jüdischer Schneider... und einer schreibt hinaus, da ist der beste Schneider, der beste Schneider von New York. Und am nächsten Tag sieht das ein anderer, und er schreibt hinaus, da ist der beste Schneider von Amerika. Und dann denkt sich der nächste... und der schreibt dann hinaus, da ist der beste Schneider von der Welt. Dann bleibt noch einer übrig, und der denkt

HOMEMAD(E)

Regie: Ruth Beckermann

Synopsis

Marc-Aurel-Strasse, Vienna: The last surviving Jewish textile merchant in what in former days was the 'textile district', the Iranian hotel proprietor and the Café Salzgries with its regulars...

From Summer 1999 until Spring 2000, Ruth Beckermann undertook a series of small journeys on and around her own doorstep and investigated her surroundings with the help of a film camera. "There's too much to show everything," as the film tells us, "and after all, anyone can imagine what a street in the oldest part of Vienna looks like. What interests me are the people, debating and gesticulating, machinating and speculating, or just simply perambulating past. It's them I want to film."

The passing of the year is marked not only by the changes of seasons but also by a change of government. One in three Austrians voted for Jörg Haider of the extreme right-wing Freedom Party. The film shows how the political turmoil is reflected in the coffee house which constitutes, to quote Alfred Polgar, "a world-view. A view whose innermost essence is to avoid viewing the world. After all, what is there to see there?" (Alfred Polgar)

Quotes from the film

K: Yes, Marc-Aurel-Strasse. Do you know that joke? In New York, there's a street, a Jewish tailor... and somebody puts up a sign saying: The best tailor in New York. And the next day somebody else sees it and he puts up a sign saying: The best tailor in America. Then there's just one left and he thinks what can I put, so he puts: The best tailor on the street.

B: How do you come to be here?

F: Through Ernst Göschl. I came here a few times, and he was so nice and friendly, and then suddenly I was sitting at the regulars' table. Unintentionally.

G: But accepted with affection.

F: But accepted with affection.

G: The great thing about the regulars' table was that there were no prejudices against race, colour ... religion etc. ... everybody's welcome. Nobody asks anybody what they do or who they are or what their status is. It really was completely straightforward. And I liked that, quite simply.

F: In the meantime we're everywhere. We're regulars along the whole street. Aren't we? ...

sich, was soll ich schreiben, und dann schreibt er, da ist der beste Schneider von der Gasse.

B: Und wie kommst Du in das Lokal?

F: Durch den Ernst Göschl. Na, ich war ein paar Mal da, und der war so nett und lieb, und auf einmal war ich an dem Stammtisch. Ungewollt.

G: Aber geliebt.

F: Aber geliebt.

G: Na, das Tolle sicher am Stammtisch war, daß wirklich... da gibt es keine Ressentiments gegen Rassen, Farben also... da ist einfach... Religionen etc.... da ist wirklich jeder willkommen. Keiner fragt, was der andere macht und wer er ist oder was für ein Status. Es war wirklich total unproblematisch. Und das hat mir gefallen, ganz einfach.

F: Ja, mittlerweile sind wir überall. In der ganzen Gasse sind wir Stammgast...

Wunderschön ist dieser Kindergarten da, der internationale, da vorne. Das ist wirklich sehr schön. Und die alle... die haben eine ganz andere Atmosphäre rein gegeben... durch die Kinder mit verschiedenen Hautfarben und... es ist sehr interessant geworden. Für mich. Das ist was zum Genießen. Wenn dann um zwölf, halb eins die Kinder raus kommen... das ist etwas total anderes. Und sie laufen zum Doft, um Schokolade zu holen. Und Dofti steht mit seinem Hut... Das ist wunderschön. Das ist schön zu beobachten, das ist wie Kino...

B: Aber damals habt Ihr gar nicht miteinander geredet, über diese Sachen?... wie Ihr in die Straße gekommen seid. Waren ja alles jüdische...

S: Nie, nie. Wir haben nie. Ich habe den Kindern auch nicht einen Bruchteil von dem erzählt. Ich hab so... Das kann man nicht. Ich habe den Kindern nicht einen Bruchteil von dem erzählt, was wir alles erlebt haben. Das kann man auch nicht. Man will es auch nicht. Man will die Kinder ja nicht belasten. Ich habe nur irrsinnig Angst gehabt, das muß ich sagen, wie ich nach Wien gekommen bin. Für mich war das... Die Russen waren da. Wir sind von den Russen weggelaufen, und jetzt haben wir die Russen wieder da gehabt. Es war eine geteilte Stadt. Es war schwierig am Anfang. Es war irrsinnig schwierig.

Aber, ich muß sagen, ich habe mich doch hier irgendwie zu Hause gefühlt. Und in all diesen Jahren ist mir nie irgend etwas passiert oder begegnet, wo ich auf so Leute gestoßen bin, die mich abgelehnt haben. Das kann ich nicht sagen. Nein. Ich habe irrsinnig nette Nachbarn. Und ich habe irrsinnig nette Leute, die in meiner Umgebung sind.

B: Und von den Juden, die hier alle Geschäfte gehabt haben, hat man da gewußt, was jeder erlebt hat, wo er war?

S: Nein. Wir haben gewußt, ein Teil... wo sie waren, das haben sie uns gesagt. Aber gesprochen darüber hat man nie. Auch wenn wir uns im Tempel getroffen haben. Oder in einem Caféhaus. Da hat man über den Tagesablauf gesprochen, über den Wochenablauf, aber über das Vergangene wollte niemand reden. Es wollte jeder vergessen, am Anfang. Aber man kann es nicht vergessen. Es kommt.

Und wie ich gesagt habe, am Anfang hat jeder versucht, aufzubauen, hat jeder versucht, was zu erreichen, hat jeder versucht, eine Familie zu gründen. Also am Anfang hat man darüber überhaupt nicht gesprochen. Erst im Laufe der Jahre, als die Kinder erwachsen geworden sind. Als sie angefangen haben zu fragen, hat man erst langsam begonnen, was zu erzählen. Aber alles wissen meine Kinder bis zum heutigen Tag nicht. Und ich will es

That nursery school there is wonderful, the international one down there. It really is great. And they've brought a completely different atmosphere into the place, with the children and their different skin colours, and it's got really interesting. For me. I really enjoy it. When the children come out at 12:30, it's something quite different. They all run to Doft's to get chocolate. And Dofti stands there with his hat. It's wonderful. It's like watching a film.

B: But didn't you talk about these things then, when you moved to this street. They were all Jewish...

S: No, never. We never did. I haven't told the children more than a tiny part of what we went through. One can't. One doesn't want to, either. One doesn't want to burden them with it. But I was very frightened when I came to Vienna, I must say. For me it was... The Russians were here. We'd fled from the Russians, and now we had the Russians here. The city was divided. It was hard at the beginning. It was dreadfully hard. But I must say that somehow I felt at home here. And in all the years nothing has ever happened to me, I've never come across anyone who rejected me. That I can't say. No. I've got terribly nice neighbours. And I've got terribly nice people around me.

B: And of all the Jews who had shops here, did one know what they'd been through, where they'd been?

S: No. We knew part of it... where they'd been, they told us that. But it was never spoken about. Not even when we met at the synagogue. Or in a café. There we talked about our daily routine, the past week, but no one wanted to talk about the past. Everyone wanted to forget it, in the beginning. But one can't forget it. It comes back. And as I said, in the beginning everyone was trying to build up a life, to achieve something, everyone tried to start a family. In the beginning nobody spoke about it at all. Not until later, when the children had grown up. When they started to ask about it, people slowly started to talk. But to this very day my children still don't know everything. And I don't want to tell them, either. There's no point. I decided to write everything down one day. I made a start, but I couldn't continue. I just couldn't carry on. I started with the day from which I could remember everything, at home, as a child. To the day we arrived at the concentration camp. And then I couldn't carry on writing. It was as simple as that. I just couldn't.

B: What's up?

N: Everything's great. The government is governing. Everything's shitty and we're making preparations to counter them.

B: How?

N: By producing commercials. They'll be shown in 40 cinemas from next week. By statements like this. By keeping one's integrity, so that you can look yourself in the mirror when you shave. And also by consuming cups of coffee here in this café.

D: It'll pass... Haider will pass. Haider is as dangerous as the people who vote for him... the man on the street... unfortunately.

B: The people can be more dangerous than him?

D: The people voted for him, that's understandable... He

ihnen auch gar nicht erzählen. Es bringt ja nichts. Ich habe mir vorgenommen, eines Tages alles aufzuschreiben. Habe angefangen, und konnte nicht weiter. Ich habe einfach nicht weiter können. Ich habe angefangen bei dem Tag, an dem ich mich an alles erinnert habe, von zu Hause, als Kind. Bis zu dem Tag, als wir in das KZ gekommen sind. Und dann konnte ich nicht mehr weiter schreiben. Ganz einfach. Ich habe es... Ich kann es nicht.

B: Was gibt's Neues?

N: Alles bestens. Die Regierung regiert. Alles ist beschissen und wir sind dabei, dagegen zu sein.

B: Wie?

N: Durch die Produktion von Werbespots. Läuft jetzt in vierzig Kinos ab nächster Woche. Durch Statements, wie diesem. Durch eine anständige Haltung, daß man sich beim Rasieren in den Spiegel schauen kann. Und aber auch durch den Verzehr kleiner Brauner hier in diesem Caféhaus.

D: Wird auch vergehen... Haider wird vergehen. Haider ist nicht so gefährlich wie das Volk, das ihn wählt... kleine Leute... leider.

B: Die Leute können gefährlicher sein als er?

D: Die Leute haben ihn gewählt, das ist doch selbstverständlich... Er redet zu viel. Und noch etwas vertrage ich nicht – sein Schmunzeln... auf Reden. Ein Diplomat muß weniger reden, mehr tun.

B: Aber was er tut, gefällt uns vielleicht auch nicht so gut?

D: Er kann nicht viel tun. Die EU läßt ihn nicht.

D: Ich bin ein Schauspieler, ein Regisseur. Ich mache alles.

P: Sie machen alles, was Sie wollen. Das weiß ich schon. Sie sind immer bereit, alles zu machen. Jetzt sind Sie Schauspieler geworden.

D: Es bleibt einem nichts übrig. Das ganze Leben ist ein Theater. Man muß es nur gut abspielen können. Ich sage Ihnen was, das... wird uns bleiben, und die Marc-Aurel-Straße wird uns auch bleiben.

P: Ja, ja, vollkommen richtig.

D: Ja, ja, alles ist vergänglich. Also gut Mädels, gehen wir heim, Mittagessen.

P: Was machen Sie zu Hause?

D: Ich sage Ihnen. Ich gehe essen eine Suppe.

P: Suppe.

D: Ich gehe essen Faschiertes, Kartoffelpüree, dann ein gutes Kompott.

P: Was für ein Kompott? Hausgemachtes?

D: Natürlich hausgemachtes, wir haben nur hausgemachtes.

P: Hausgemachtes Kompott.

Kaffeehaus

Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene - - - ins Kaffeehaus!

Sie kann, aus irgendeinem, wenn auch noch so plausiblen Grunde, nicht zu Dir kommen - - - ins Kaffeehaus!

Du hast zerrissene Stiefel - - - Kaffeehaus!

Du hast 400 Kronen Gehalt und gibst 500 aus - - - Kaffeehaus!

Du bist korrekt sparsam und gönnst Dir nichts - - -Kaffeehaus!

Du bist Beamter und wärest gern Arzt geworden - - -Kaffeehaus!

Du findest keine, die dir paßt - - - Kaffeehaus!

Du stehst innerlich vor dem Selbstmord - - - Kaffeehaus!

Du haßt und verachtest die Menschen und kannst sie dennoch nicht missen - - - Kaffeehaus!

Man kreditiert dir nirgends mehr - - - Kaffeehaus!

Peter Altenberg

talked too much. I can't stand that... he should watch himself when he gives a speech. A diplomat should speak less and do more.

B: But what he does we don't like any better either?

D: He can't do all that much. The EU won't let him.

D: I'm an actor, a director. I do everything.

P: You do everything you want. I know that. You're always ready to do anything. Now you're an actor.

D: There's no alternative. Life's a stage. You just have to be able to act. I'll tell you something, this... will always be here for us, and the Marc-Aurel-Strasse will always be here for us.

P: You're absolutely right.

D: Yes, yes, everything passes away. Right, girls, let's go home, it's lunchtime.

P: What are you going to do at home?

D: I told you. I'm going home to have some soup.

P: Soup.

D: I'm off to have mince, mashed potatoes, then some nice stewed fruit.

P: What kind of stewed fruit? Homemade?

D: Of course it's homemade, we only have homemade.

P: Homemade stewed fruit.

Coffee House

You have worries about this, about that – To the coffee house!

She can't visit you for some ever-so plausible reason – To the coffee house!

Your boots are torn – Coffee house!

You earn 400 crowns and spend 500 – Coffee house!

You are decent, thrifty and never treat yourself – Coffee house!

You're a civil servant, but wanted to be a doctor – Coffee house!

You can't find a woman you like – Coffee house!

You're on the verge of committing suicide – Coffee house!

You hate and despise people, yet cannot do without them – Coffee house!

No one gives you credit anymore – Coffee house!

Peter Altenberg

Youth in Griensteidl

(...) In order to understand this, you must know that the Viennese coffee house represents a special kind of institution that cannot be compared to any similar one anywhere in the world. It is actually a kind of democratic club open to anyone who wants to buy a cheap bowl of coffee, in which every customer who makes this small contribution may spend hours sitting, discussing, writing, playing cards, receiving his mail and, most importantly, consuming an unlimited number of newspapers and magazines.

Stefan Zweig

A refuge for impotent rogues

(...) Cafés, by contrast, are teeming, lively, theatrical ... There's no spirit, no moodiness, no knowledge in cafés. They are ruled solely by Lord Whimsy... Cafés kill both friendship and hostility, a demoralising communal

Jugend im Griensteidl

(...) Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß das Wiener Kaffeehaus eine Institution besonderer Art darstellt, die mit keiner ähnlichen der Welt zu vergleichen ist. Es ist eigentlich eine Art demokratischer, jedem für seine billige Schale Kaffee zugänglicher Klub, wo jeder Gast für diesen kleinen Obulus stundenlang sitzen, diskutieren, schreiben, Karten spielen, seine Post empfangen und vor allem eine unbegrenzte Zahl von Zeitungen und Zeitschriften konsumieren kann. (Stefan Zweig)

Die Zuflucht der impotenten Lumpen

(...) Im Café aber – da ist ein Gewimmel, ein Leben, ein Theater... Im Café gibt es keinen Geist, keine Laune, kein Wissen. Dort regiert einzig und allein Majestät Spleen... Das Café tötet die Freundschaften und die Feindschaften, ein demoralisierendes Nebeneinanderhocken, eine traurige Kameradschaft im Schwachsinn. Das Café würfelt die Stände in unordentlicher Weise zusammen. Es ist ein Platz des Hochstaplerturns. Das Caféhaus ist die Zuflucht der impotenten Lumpen... Im Café handelt niemand, aber jeder spricht. (Bertold Viertel)

Theorie des Café Central

Die Gäste des Café Central kennen, lieben und geringschätzen einander. Auch die, die keinerlei Beziehung verknüpft, empfinden diese Nichtbeziehung als Beziehung, selbst gegenseitiger Widerwille hat im Café Central Bindungskraft, anerkennt und übt eine Art freimaurerische Solidarität. Jeder weiß von jedem. Das Café Central ist ein Provinznest im Schoß der Großstadt, dampfend von Klatsch, Neugier und Médisance. (Alfred Polgar)

„Bei genauem Hinsehen erkennt man in jedem der Filme von Ruth Beckermann jedoch denselben Federhalter [stylo], im Sinne von Astruc's Vision einer filmischen Avantgarde. Die Filmemacherin und Essayistin hat sich auf unterschiedliche Weise immer wieder Fragen nach dem Heterogenen, Nomadischen in ihrer Kultur gewidmet, und sich dabei von Beginn an einer sehr persönlichen Sprache bedient. (...) Als Dokumentaristin hat Ruth Beckermann einen außergewöhnlichen Sinn für die Vergegenwärtigung von Vergangenheit, für die Aufzeichnung bezeichnender Momente in der politischen Kultur.“

Christa Blümlinger, in: Denkwürdigkeiten einer Flaneurin. In französischer Übersetzung unter dem Titel 'Les divagations d'une voyageuse autrichienne' erschienen im Katalog zu 'Lussas. États généraux du film documentaire', Lussas 2000

Biofilmographie

Ruth Beckermann wurde in Wien geboren und studierte in Tel Aviv, Wien und New York Kunstgeschichte, Publizistik und Photographie. Sie ist Autorin und Regisseurin. Von ihr stammen u.a. die Publikationen: 'Die Mazzesinsel' (1984), 'Unzugehörig' (1989), 'Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos' (Hg. zusammen mit Christa Blümlinger, 1996). 'Jenseits des Krieges. Ehemalige Wehrmachtssoldaten erinnern sich' (1998).

Filme

1977: *Arena besetzt*. 1978: *Auf amol a Streik*. 1981: *Der Hammer steht auf der Wies'n da draussen*. 1984: *Wien retour*. 1987: *Die papierene Brücke*. 1991: *Nach Jerusalem* (Forum 1991). 1996: *Jenseits des Krieges* (Forum 1997). 1999: *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* (A Fleeting Passage to the Orient; Forum 2000). 2001: *HOMEMAD(E)*.

crouching, pathetic camaraderie in folly. Cafés lump the classes together in a disorderly manner. They are havens of fraud. The coffee house is a refuge of impotent rogues ... No one acts, but everyone speaks.

Bertold Viertel

The theory of the Café Central

Customers at the Café Central know, love and have a low opinion of one another, and those who relate to nobody experience this not-relating as a way of relating. Even mutual disgust binds people together in the Café Central, recognising and practising a kind of Freemasonic solidarity. Everyone knows about everyone else. The Café Central is a provincial lair within the bowels of the city, steaming with gossip, curiosity and scandal.

Alfred Polgar

“Take a close look at Ruth Beckermann's films and you realise they are all written with the same pen in the sense of Astruc's vision of the cinematic avant-garde. The filmmaker and essayist has often and in very different ways addressed issues about the heterogeneous, nomadic aspects of her culture, employing from the outset a very personal language. [...] As a documentary film-maker, Ruth Beckermann has an extraordinary ability to bring the past into the present, to record remarkable moments in our political culture.”

Christa Blümlinger, in: Denkwürdigkeiten einer Flaneurin (Memorabilities of a Stroller). French translation appeared under the title 'Les divagations d'une voyageuse autrichienne' in the catalogue to 'Lussas. États généraux du film documentaire', Lussas 2000.

Biofilmography

Ruth Beckermann was born in Vienna. She studied art history, journalism and photography in Tel Aviv, Vienna and New York. She is an author and film-maker. Selected publications: 'Die Mazzesinsel' (1984), 'Unzugehörig' (1989), 'Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos / Without Subtitles. Fragments of a History of Austrian Cinema' (Hg. zusammen mit Christa Blümlinger, 1996).

Films

1977: *Arena besetzt*. 1978: *Auf amol a Streik*. 1981: *Der Hammer steht auf der Wies'n da draussen*. 1984: *Wien retour*. 1987: *Die papierene Brücke*. 1991: *Nach Jerusalem* (Forum 1991). 1996: *Jenseits des Krieges* (Forum 1997). 1999: *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* (A Fleeting Passage to the Orient; Forum 2000). 2001: *HOMEMAD(E)*.

Wessen Erinnerung?

Man kann, das wissen wir seit Freud (und Nietzsche), zwei Arten von Gedächtnis unterscheiden: zum ersten ein Gedächtnis, das sich auf abrufbare Spuren bezieht, die sich in der Vergangenheit eingeschrieben haben, zum anderen ein Gedächtnis, das auf dem Vergessen beruht, und das die Erinnerungen auf einem neuen Weg 'wiederkehren' läßt. An vier Filmen von Ruth Beckermann, die im Rahmen dieses Festivals gezeigt werden¹, lassen sich diese beiden Funktionsweisen des Gedächtnisses nachvollziehen, sei es über verbale Äußerungen, Verkörperungen des Erinnerns (und Vergessens), sei es über das Begreifen der Bedeutung von Gedächtnisstätten.

Ruth Beckermanns erster Langfilm, den sie gemeinsam mit Josef Aichholzer drehte, widmet sich ganz den Erinnerungsleistungen eines einzelnen Menschen: Es ist das Porträt des Wieners Franz West, des ehemaligen Chefredakteurs der kommunistischen Volksstimme, der sich Anfang der achtziger Jahre Fragen über die Zwischenkriegszeit stellt, für die sich in Österreich jahrzehntelang kaum jemand interessierte. Diese Form der 'oral history' kam damals als Teil einer österreichischen Vergangenheitsbewältigung bei Historikern und Filmern gerade erst auf. *Wien retour* ist das Porträt eines seinerzeitigen Emigranten, der schon lange vor dem Anschluß Opfer rassistischer NS-Gewalt gewesen war und den Anfang der dreißiger Jahre die Schwäche der Sozialdemokraten im Kampf gegen den christlich-sozialen Austrofaschismus enttäuscht hatte. Das 'Rote Wien', heute wie die Freudsche Berggasse Pflichtteil von Stadttouren avancierter Touristen, wurde zur Drehzeit dieses Films eben erst wiederentdeckt. Das zitierte Filmmaterial entstammt keinem zentralen Archiv, sondern verstreuten Wiener Parteilokalen. Man sieht den ausgiebig gezeigten Fundstücken ihre 'Entdeckung' an, und doch gibt der Film nicht vor, damit eine Wahrheit, etwas bisher nicht Bekanntes zu 'enthüllen': die Propagandabilder dienen nicht der Illustration, sie stehen in *Wien retour* nicht als Spur der Geschichte da, wollen kein Gedächtnis konstituieren, sondern vielmehr eine Aktivität des Erinnerns evozieren. In einfühlsamen Gesprächen fragt die junge Filmemacherin verschiedentlich nach, um zur kulturellen Herkunft Franz Wests vorzudringen, zu seiner jüdischen Identität, seinem politischen Werdegang, zur Emigration, zur Rückkehr danach. Es geht dabei weniger um Fragen der individuellen Anpassung an eine politische Kultur, deren Dogmen oder auch deren Potential an Verleugnung, als darum, was Franz West wohl im Rahmen dieser Kultur über Jahrzehnte für sich behalten hatte. Der unsagbare traumatische Verlust kommt schließlich nicht als direkte Rede, er kommt nicht im Dialog, nicht im Angesicht der Kamera. Franz West zählt die Ermordeten seiner Familie auf, versucht sich zu erinnern, versucht, mit Namen ein Gedenken zu schaffen. Er kann dies nur alleine, mithilfe eines kleinen tönernen Aufzeichnungsapparates, der ihm später, im Beisein der Filmemacher, die Wiedergabe ermöglicht. Sicherlich nicht zufällig ähnelt diese Form des Gedenkens dem einsamen Sprechen der jungen Marceline Loidan in Jean Rouchs *Chronique d'un été*.

Auch in *Nach Jerusalem* gibt es eine apparativ präsentierte Spur des Historischen, hier allerdings als parallele Gegenwart (des Films): In diesem 'Road-movie', das die Filmemacherin von Tel Aviv nach Jerusalem führt, um gleich einer Geologin die kulturellen Schichten dieses Landes aufzunehmen, wirkt die 'andere' Seite über das Radio herein, das beständig von der Intifada berichtet. Durch diese Verdoppelung der Tonspur wird eine dem Film inhärente affektive Qualität gebrochen und eine Möglichkeit der Distanzierung vom Bild erzeugt. Denn durch die ständige, alles er-

greifende Gegenwart des Bildes wird der Schnitt zwischen Vergangenheit und Gegenwart unterbunden und damit die kritische Arbeit, die Voraussetzung für einen historischen Diskurs. Auch *Die papierene Brücke*, der zweite Film aus der Trilogie, die von *Wien retour* bis *Nach Jerusalem* reicht, versucht, der Macht des Bildes die Möglichkeit zu entreißen, von den Orten des Gedächtnisses ausgehend eine Aktivität des Erinnerns zu entwickeln. Ruth Beckermann fährt mit ihrer Kamerafrau Nurith Aviv in die Bukowina, eine Gegend, in der ihr Vater einst glücklich gewesen war. Im zur Drehzeit noch sowjetischen Gebiet allerdings wird das Team nie ankommen, von Czernowitz, der geliebten Stadt des Vaters, wird es keine Bilder geben. Stattdessen umkreist der Film diese in Mitteleuropa versunkene Kultur, fährt in kleine rumänische Dörfer, deren nebelige, von Pferdewägen durchkreuzte Landschaften an eine andere Zeit erinnern. Am jüdischen Friedhof schließlich erzählt ein Mann als 'wandelndes' Gedächtnis Geschichten über Menschen aus einer Zeit, in der man eine kollektive Identität noch mündlich überlieferte. In Ruth Beckermanns Film aber ist dieser Mann mehr als bloßer Überlieferer und letzter Zeuge, er selbst stellt nicht den 'Tod am Werk' dar. Dieser Mann lebt in der Gegenwart, er schäkert mit den Frauen, die ihn filmen, witzelt über die Tatsache, daß er in seinem Leben noch einmal 'ein Bild abgibt'.

Was war, ist oft nicht ins Bild zu setzen. *Die papierene Brücke* beginnt mit verhangenen Blicken aus dem Fenster einer Wohnung, aus der Straßenbahn, in ein Wien, in dem in den dreißiger und vierziger Jahren so viel Schreckliches geschehen ist. Die Filmemacherin will hier dem Gefühl der 'Unzugehörigkeit' (so der Titel eines Buches, das sie über das Verhältnis von Juden und Österreichern nach dem Krieg geschrieben hat) auf den Grund gehen, indem sie die Orte mit neuem Blick absucht, an denen ihre Großmutter während der NS-Zeit im Untergrund, als sich stumm stellende Obdachlose, überlebt hatte. Sie befragt ihre Eltern darüber, wie das heutige Leben in dem Land für sie ist, wo sie einst verfolgt wurden. Sie filmt Theresienstadt, aber nicht den historischen Ort, an dem die Nazis auf perverse Weise einen Propagandafilm haben machen lassen, um dessen Mitwirkende danach zu vernichten, sondern Theresienstadt aus Pappmaché, als Kulisse in einem amerikanischen Film, der gerade am Balkan gedreht wird, mit Wiener Statisten. Die einen erinnern sich, die anderen wollen vergessen. Der Wahlkampf des von Amnesie heimgesuchten österreichischen Präsidentschaftskandidaten Kurt Waldheim findet wie selbstverständlich seinen Platz in diesem Essay einer jüdischen Wienerin aus der Generation der 'Nachgeborenen': Da streiten sich am Stephansplatz diejenigen, die daran gemahnen, nicht zu vergessen, mit denjenigen, die es besser wissen wollen und die die alten Vorurteile und Ressentiments und den dazugehörigen Jargon allzu schnell zur Hand haben.

Diese Unteilbarkeit des Erinnerns und diese Differenz in der Bildung eines kollektiven Gedächtnisses liegen strukturell auch dem Zufälligkeitsprinzip von *Nach Jerusalem* zugrunde: Die Menschen, denen die Filmemacherin am Rande einer wenige Dutzende Kilometer langen Straße in Israel begegnet, erzählen von der Vergangenheit, aber

auch von der unterschiedlichen Wahrnehmung der Gegenwart. „Nicht alle haben die gleichen Augen, jeder sieht mit seinen eigenen Augen“, sagt ein Palästinenser, der gerade ein Rad wechselt. Die Menschen, denen wir im Film begegnen, interpretieren die Geschichte des Landes je nach Herkunft und Tätigkeit. So hebt ein alter jüdischer Münzensammler inmitten einer Schutthalde ein Stück hervor, das er stolz als jahrhundertealtes türkisches Geld ausweist. Er lebt davon, Schrott und altes Holz an die Palästinenser zu verkaufen. Die Münzen scheinen zu seiner Obsession geworden zu sein, als Garanten der Geschichtlichkeit dieses trostlosen Abbruchgeländes. Es geht in *Nach Jerusalem* nicht um eine chronologische Geschichtsschreibung oder um eine eindeutige Einschätzung der kurzen und konfliktbeladenen Geschichte Israels, sondern um eine Momentaufnahme, die sich als Leitmotiv das Markersche Prinzip zu setzen scheint: „Man weiß nie, was man dreht“. So sieht man in dem Film kein einziges Mal Steinerwerfer, aber man hört immer wieder Schüsse oder Flugzeuge.

Unterwegs nach Jerusalem eröffnen sich nicht nur vielfältige Landschaften, profane und religiöse Bauten, in diesem Land oft von mehreren Seiten mythologisch besetzt, sondern auch unterschiedlichste Kulturen: Da sitzen in stoischer Ruhe Äthiopierinnen, deren mangelnde Fremdsprachenkenntnisse von ihren neuen Landsleuten befremdet wahrgenommen werden; da sind eben zugezogenen russische Jüdinnen, die mit Überzeugung von der Stärke Israels erzählen. Aus ihren Gesichtern spricht noch der Traum, den sie aus Osteuropa mitgenommen haben, und an den Tschai-kowskis 'Sérénade mélancolique' als wiederkehrendes Motiv erinnert. Der Film muß unterwegs enden, weil der Sehnsuchtsort nicht mit dem realen Jerusalem übereinstimmen kann. In *Nach Jerusalem* wird das memento mori der Photographie, wie es Susan Sontag beschreibt, zum Antrieb des Films: die Teilnahme an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Das Bewußtsein um die Augenblicklichkeit in diesem fragmentarischen Reiseessay bewahrt diesen vor der Gefahr, zehn Jahre später überholt zu erscheinen.

Auf Ruth Beckermans Trilogie – drei Filme, die verschiedenen Aspekten jüdischer Identität nachgehen, und die sich alle in gewisser Form der (schmerzhaften) Konstituierung eines Gedächtnisses widmen, folgt der 'Wehrmachtsfilm', in dem es um das Vergessen geht. Es ist das Vergessen der Täter und die Wahrnehmung derer, die zu dieser Tätergesellschaft gehören, mit ihr aufgewachsen sind. Die, die sich nicht erinnern, sondern weiterhin ungestört an ihrem angestammten Ort verharren wollen, haben ihr Gedächtnis amputiert (wie dies Klaus Theweleit so treffend über die deutschen NS-Verbrecher schreibt). Sie wollen nicht durch die Vertriebenen, Ermordeten gestört werden. Und doch hat es sie hierher gezogen, in diese Ausstellung, die über das Morden berichtet, an dem sie in welcher Form auch immer, ob als Augenzeugen, als Mitwisser, als Ignoranten oder gar als Täter beteiligt waren. Es geht in *Jenseits des Krieges* nicht darum, den einzelnen Besuchern einer Ausstellung über die Verbrechen der Wehrmacht an der Ostfront auf den Zahn zu fühlen. Im Gegenteil: die so selbstverständlich daherkommenden Auftritte vor der Kamera laufen wie ein therapeutisches Ritual ab und erstaunen mitunter den Zuschauer: ein Lodenhut oder ein Holzbein, das muß nicht immer gleichbedeutend mit dem Ewiggestrigen sein. Es gibt auch die Ausnahmen, es gibt diejenigen, die dabei waren und damals nicht mitmachen wollen, es gibt die ganz wenigen, die damals wie heute schockiert waren und so gut sie konnten sich weigerten, in dieser Armee zu dienen. Die Ausstellung selbst, ihre Objekte und Fotos, die von Historikern als Quellen und Beweisstücke für Ver-

brechen verwendet wurden, die nicht bloß von der SS begangen wurden, sondern auch von einfachen Angehörigen der Wehrmacht, wird als solche kaum ins Bild gerückt. „Die Chance des Dokumentarfilms“, schreibt Ruth Beckermann in ihrem Drehtagebuch², „ist der kalte Blick, die Beobachtung, die Analyse“. In der Variation der Reaktionen, im Zweifel, der sich aufdrängt, wenn die abwehrenden Äußerungen kommen oder Zeugenschaften aus dritter Hand, die wie eigene Erlebnisse klingen, liegt die Stärke des Films. Die Wiederkehr des Vergangenen schreibt sich in den Habitus der Menschen ein, ob in Form von bewußter Vergegenwärtigung oder in Form von unbewußter Abwehr. Das ist es, was ein Film im besten Falle zeigen kann.

Christa Blümlinger

¹ Nicht gezeigt wird Ruth Beckermans jüngster Film, *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* (1999). Wollte man auch diesen Film unter dem Aspekt des Gedächtnisses präsentieren, so gehörte er in die Kategorie 'Tagebuchessay'; dieser Reisefilm ist eine Art Selbstfiktion [autofiction], welche die Aufzeichnungen über eine exzentrische Reiseende des 19. Jahrhunderts, die österreichische Kaiserin Elisabeth ('Sissi'), mit der bewußt schwelgenden Wahrnehmung der Filmemacherin (und ihrer Kamerafrau Nurith Aviv) verbindet, bei einem Besuch in Ägypten, dem klassischen Ort der westlichen Projektion des Orients.

² Vgl. Ruth Beckermann: 'A l'est de la guerre'. In: *Trafic* Nr. 45, Herbst 2000

Der Text von Christa Blümlinger erschien in französischer Übersetzung unter dem Titel 'Le souvenir partagé' im Katalog des Festivals 'Retour de Mémoire. Rencontres cinématographiques de la Seine-Saint-Denis', Paris 2000.