

Susanne Krauß

Sichtbare Montage in Mein Leben Teil 2

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/379>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krauß, Susanne: Sichtbare Montage in Mein Leben Teil 2. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 20 (2011), Nr. 1, S. 187–196. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/379>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Krauss_Sichtbare-Montage.pdf

Nutzungsbedingungen:

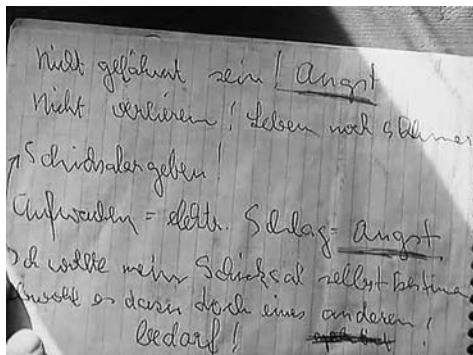
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Sichtbare Montage in MEIN LEBEN TEIL 2

Susanne Krauß

Hände blättern in Tagebüchern und Fotos, Filmaufnahmen werden gesichtet; eine Voice-over begleitet die Schwenks über das Material mit Gedanken zum Gesehenen, mit Assoziationen und Interpretationen; Fragen kommen auf, Zusammenhänge finden sich – ein Film entsteht.

Der «unsichtbare Schnitt» als «goldene Regel» des Continuity Editing und gängiges Gestaltungsmittel des klassischen Erzählkinos, rückt Schnittstellen zugunsten des Erzählflusses so weit wie möglich in den Hintergrund. Doch spätestens mit den Sechzigern, mit Nouvelle Vague und Autorenfilm, tritt die Montage mit ihren Möglichkeiten in ein neues Licht: Man wagt den sichtbaren Schnitt, der zuweilen irritierend und nicht selten kommentierend wirkt und eine Präsenz von Autorschaft zum Ausdruck bringt. Was aber, wenn der Montageprozess an sich – sein Suchen und Finden, sein Interpretieren und Verbinden – und damit der Editor und seine gedanklichen Arbeitsabläufe gestalterisch wie thematisch zentral werden? Welche Möglichkeiten ergeben sich für einen Film, wenn die Montage ihre Vorgehensweise und ihr «Strickmuster» offen legt und ihre Subjektivität offensiv hervorkehrt?

Die Regisseurin und Editorin Angelika Levi experimentiert mit diesem selbstreferentiellen Ansatz in ihrem persönlichen Dokumentarfilm MEIN LEBEN TEIL 2 aus dem Jahre 2003. Der Biografie ihrer Mutter Ursula Becker, die als deutsche Jüdin die Nazizeit überlebte und noch Jahrzehnte später mit ihrer Traumatisierung kämpft, begegnet Angelika Levi konsequent subjektiv und nimmt dabei unterschiedliche Rollen ein: Als Tochter der Protagonistin ist sie ohnehin Teil von deren Biografie; daneben tritt sie in ihrem ausgestellt persönlich-selbstreflexiven Umgang mit der Thematik und dem filmischen Material als Autorin und vor allem als Editorin ins Blickfeld – und wird damit auf einer weiteren Ebene selbst zu einer Protagonistin.

Die Entscheidung zu dieser Herangehens- und Gestaltungsweise kommt dabei dem Thema des Filmes entgegen: Angelika Levi begibt sich in MEIN LEBEN TEIL 2 nicht nur auf die Suche nach Spuren der Biografie ihrer Mutter, sondern erforscht zugleich Zusammenhänge und Auswirkungen von Geschichte auf das Leben des Einzelnen, auch der nachfolgenden Generation. Fragestellungen, die ihre Mutter zeitlebens beschäftigt haben, richtet Angelika Levi auch an sich selbst – und wirft dabei die Frage nach einer generationenübergreifenden Schicksalhaftigkeit auf. In der Eröffnung formuliert sie ihren Ansatz wie folgt:

«Meine Mutter starb 1996 während der Vorbereitungen zu diesem Film. Die Aufnahmen, die ich von ihr machte, waren wenige. Wie sollte ich weiterarbeiten? Nach großen Umwegen beschloss ich, einfach einen Film zu machen über die Dinge, die sie hinterlassen hat, die Bedeutung, die ich in sie hineinlegte, und die Erinnerung, die ich damit verband. Ich wollte verstehen, wie ein Trauma, das ich gar nicht erlebt hatte, an mich weitergegeben wurde und auf welche Art es meine Wahrnehmung geprägt hat.»

Neben ihrem Entschluss, die Biografie der Mutter auch ihren eigenen Fragestellungen zu unterwerfen, beschreibt Angelika Levi hier zugleich den Ausgangspunkt ihrer Arbeit im Schneiderraum: Sie verfügt über Material, das sie erforschen, dem sie sich stellen, aus dem heraus sie Fragen entwickeln und für sich beantworten möchte. Sie nimmt den Zuschauer mit, lässt ihn teilhaben an ihrer essayistischen Vorgehensweise und an den Momenten, wenn sich aus ihrer Betrachtung des Materials ein Gedanke entwickelt, lässt erspüren, wie sich während der und durch die Montage Zusammenhänge finden. Ihr persönlicher Zugriff und ihre Stimme sind durchweg präsent; häufig wechselt die Erzählperspektive zwischen der Ursula Levis, die über Jahre hinweg ihre Erinnerungen und Empfindungen aufgezeichnet hat, und der Angelika Levis, die über die Geschichte der Mutter auch ihre eigene erkundet; der Film gerät so in Schwingung zwischen einem biografischen und einem autobiografischen Zugriff.

Fragen, wie die nach dem individuellen und dem gesellschaftlichen Umgang oder eben auch Nicht-Umgang mit der Geschichte, nach der Suche nach Identität, nach Verdrängung und Traumatisierung spiegeln sich in der Gestaltung des Films, in seinem ausgestellt selbstreflexiven, zuweilen auch konfrontativen Umgang mit dem Material. So fällt bei der Voice-over auf, dass es sich dabei hinsichtlich Inhalt und Tonfall nicht um einen nachträglich formulierten und homogenen Textfluss handelt – vielmehr scheint der Kommentar, zuweilen spontan, dann

wieder zögerlich, stockend oder nachdenklich formuliert, wie O-Töne behandelt und montiert worden zu sein. Die Texte, in denen sich der Blick Angelika Levis sowohl auf die Biografie ihrer Mutter als auch auf die eigene Betrachtung derselben richtet, wirken stellenweise wie ein Selbstinterview der Autorin und Editorin während ihrer Arbeit im Schneiderraum – als hätte Angelika Levi beim Durchforsten und Sichten des Materials ihre Eindrücke und Gedanken spontan in ein Aufnahmegerät gesprochen. Neben das Imperfekt der biografischen Erzählung tritt die Gegenwart von Angelika Levis Nachdenken und ihrer montierenden Recherche. Daraus ergeben sich zuweilen einfühlsame, kontemplative und emotionale Momente. So verwebt Angelika Levi bei der Betrachtung einer alten Fotografie des Großvaters die zeitliche Einordnung mit ihren Fragen und Gedanken:

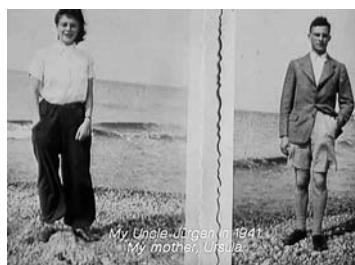
«Und dieses Foto, was er 1941 geschickt hat aus Chile, das zeigt ihn mit einem Freund, die beiden sind irgendwie guter Laune – und es ist eben mitten in den schlimmsten Zeiten –, also eigentlich die ganze Familie wurde umgebracht, und aus dieser Zeit existiert dieses Foto, was er nach Deutschland geschickt hat. Und ob die anderen auch emigrieren wollten, ob sie es nicht mehr geschafft haben ... keine Ahnung.»

Diese Methode, den eigenen Kommentar wie O-Töne aus Interviews aufzunehmen und zu montieren, betont die Rollenkonfiguration und Doppelfunktion der Filmemacherin: zum einen unterstützt sie Angelika Levis Rolle als Figur der Tochter, die in den fragmentarischen Dokumenten der Geschichte Ursulas nach Zusammenhängen und Erklärungen sucht, zum anderen tritt darin die Editorin Angelika Levi hervor, die das gefundene Material einordnet, kommentiert und den Gedankenfluss ihrer Montgearbeit zum genuinen Bestandteil des Films macht.

Neben explizit ausformulierten Eindrücken sind es immer wieder Montageentscheidungen und Randkommentare, die gerade durch ihre Beiläufigkeit bestechen und Wirkung entfalten. So belegt Angelika Levi bei der Betrachtung der Urlaubsfotos im Familienalbum ihre schlichte Feststellung, dass für das Jahr 1943 kein entsprechendes Foto existiert, mit einer leeren Seite des Albums – und inszeniert so Abwesenheit. Der Kommentar dazu:

«In dem braunen Album gibt es aus den vierziger Jahren nur diese Fotos der Familie am Strand. 1941: mein Onkel Jürgen, meine Mutter Ursula. 1942: Ursula und Carla in Boltenhagen. 1943 gibt es kein Foto. 1944: Jürgen und Ursula in Boltenhagen.»

4-5 Inse-
nierung von
Abwesenheit.



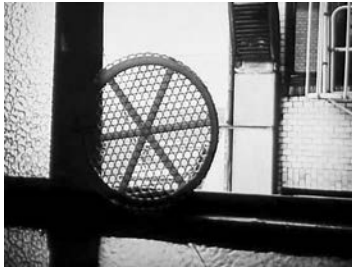
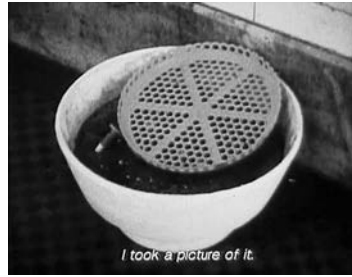
Eine eingehende Beschreibung der Lebensumstände im Jahr 1943 erübrigt sich ob dieser Montage. Der einfache Verweis auf die Lücke, auf das nicht vorhandene Material markiert die Abwesenheit von Alltag und Normalität im Leben Ursulas – und unterstreicht zugleich die Position und Haltung der Filmemacherin: Als Teil der nachfolgenden Generation zum Verständnis der Geschichte auf Zeugnisse angewiesen, ist sie konfrontiert mit diesen Lücken und formuliert in der Montage ihren Entschluss, den Blick auf eben jene Leerstellen zu richten und nachzufragen.

Auch an anderer Stelle positioniert sich die Autorin mit einer vermeintlichen Randbemerkung durch eine Doppelung in Wort und Bild, mit der sie den Stellenwert eines Momentes für sich selbst reflektiert und ihren persönlichen Zugriff auf (die) Geschichte zum Ausdruck bringt:

«[...] Im renovierten Treppenhaus sah ich in einem Aschenbecher mit Sand ein gelbes Stück Plastik. Ich entfernte die Zigarettenstummel, die Teile vom Plastik verschmorte hatten. Es war ein Sieb aus gelben Davidsternen. Ich fotografierte es.»

Im Bild zeigt sie zwei Fotos des Siebes im Aschenbecher. Parallel dazu beschreibt sie im Kommentar, wie dieses Detail ihre Aufmerksamkeit auf sich zog und sie veranlasste, es zu fotografieren. Und um diese Doppelung noch zu unterstreichen, folgt eine weitere Fotografie, für die sie das Sieb eigens ins rechte Licht rückt und in die sie außerdem hineinzoomt. Die vermeintliche Randbemerkung gewinnt an Gewicht, wird zur Aussage über Angelika Levis geschärfte Aufmerksamkeit und verweist auf die im Film beständig mitschwingende Fragestellung nach der eigenen Identität.

In verschiedenen Szenen arbeitet Angelika Levi mit Wiederholungen in Wort und/oder Bild, wobei sie jeweils eine erhöhte inhaltliche Aufladung generiert, Spannungsbögen aufbaut und kausale Ketten bil-



6–9 Doppelung
in Wort und Bild:
«Ich fotografier-
te es.»

det. Bei der Beschreibung von Ursulas Karriere als Biologin in Chile stellt sie einen Zusammenhang her zwischen Beruf oder auch Berufung ihrer Mutter als Naturwissenschaftlerin und der Prägung durch ihre Erfahrungen als Überlebende der Shoah:

«Meine Mutter hat Pflanzen untersucht, die in extremen Umgebungen überleben können – durch Anpassung. – Also ich finde es erstaunlich, wie sich ihre Erfahrung von Anpassung, Wandlungsfähigkeit, Überleben in ihren botanischen Arbeiten widerspiegelt. Also wenn sie das Überleben von Pflanzen in schwierigsten Bedingungen beschreibt oder auch das Zerstören von Natur durch menschlichen Einfluss, wie sich ihre Auffassungen von Natur und Geschichte ineinander verwoben haben.»

Sprechend ist nicht allein die hier getroffene Aussage – dass Ursulas eigene Identifikation mit ihrer Arbeit als Naturwissenschaftlerin in Beziehung stehen könnte mit ihren Erfahrungen als Holocaust-Überlebende und dass Arbeit also auch Aufarbeiten oder Abarbeiten einer Traumatisierung bedeuten könnte –, sondern auch die Klarheit, mit der Angelika Levi ihre Mutter wahrnimmt und diese Feststellung trifft. Sie schwingt lange nach und schlägt einen Spannungsbogen – bis zu ihrer variierten Wiederholung, der Beschreibung der Rückkehr Ursulas nach Deutschland:

«Auf diesem Foto, das sind abgeholzte Stämme der Polylepis. Es ist der einzige Baum, der über viertausend Metern Höhe in den Anden wachsen kann. Er gehört zur Familie der Rosen. Seine Stämme sind vom Klima in sich verdreht. Meine Mutter hatte ihn in den Hochanden erforscht und wollte darüber in Bonn eine Arbeit schreiben. Für mich ist es das Foto, das meine Mutter zurück nach Deutschland gebracht hat.»



10 Die abgeholzten Stämme der Polylepis.

Das Foto, hier eingesetzt als Visualisierung für die prägenden Erfahrungen der Mutter und für das, was diese aus ihr gemacht haben – aber eben auch für das, was Ursula selbst für sich daraus (beruflich) gemacht hat –, kehrt mit ihr zurück nach Deutschland, wodurch es zugleich den Konflikt durch die Konfrontation mit der neuen Situation ankündigt. In den Formulierungen des Kommentars: «[...] Es ist der einzige Baum, der über viertausend Metern Höhe in den Anden wachsen kann. Er gehört zur Familie der Rosen. Seine Stämme sind vom Klima in sich verdreht [...]», wird der Bogen zurückgeschlagen zu der These, dass Ursulas «[...] Erfahrung von Anpassung, Wandlungsfähigkeit, Überleben [sich] in ihren botanischen Arbeiten widerspiegelt [...]». Es ist Angelika Levi, die ihre Mutter mit diesem Bild identifiziert und damit der Prägung durch ihre Erlebnisse visuellen Ausdruck verleiht: «Für mich ist es das Foto, das meine Mutter zurück nach Deutschland gebracht hat.» Diese Identifizierung wird dann noch ein weiteres Mal aufgegriffen und mit Spannung aufgeladen, dieses Mal durch eine Wiederholung auf visueller Ebene. Dasselbe Bild der Polylepis wird

nun kombiniert mit dem Text: «In Bonn lernte sie 1959 meinen Vater kennen, einen evangelischen Theologiestudenten.»

Der Vater, hier erstmals eingeführt, trifft in dieser Montage der ersten Begegnung nicht etwa auf die Person Ursula, seine zukünftige Frau, sondern auf das Bild, mit dem Angelika Levi die Mutter identifiziert und das für sie Symbol ist für die Gesamtheit der Prägungen und Traumata, welche Ursula mit sich bringt und in sich trägt. Diese dramaturgisch zugespitzte Charakterisierung Ursulas deutet die Schwierigkeiten an, die auf das ungleiche Paar zukommen werden, und bereitet den folgenden Konflikt vor: die von Ursula empfundene Isolation innerhalb der eigenen Familie im Zusammenhang mit ihrer späteren physischen und psychischen Krankheit.

Ursulas Mann, der Vater Angelika Levis, ist in der Biografie ihrer Mutter als Antagonist angelegt. Seine Rolle als Repräsentant der nichtjüdischen deutschen Nachkriegsgesellschaft mit ihrem Hang zur Verdrängung bestimmt über die Auswahl seiner Aussagen hinaus die Montage: Der Film stellt weniger seine Person dar als vielmehr seine Haltung. Man sieht ihn schweigend und hilflos ob der Konfrontation mit Ursulas vorwurfsvollen Tagebucheinträgen und angesichts ihrer psychischen Krankheit; sein – so benennt es Angelika Levi – «sentimentaler Versöhnungswunsch» und sein Streben nach einer heilen Welt und einem vergangenheitsfreien Neubeginn wird kombiniert mit Ausschnitten zeitgenössischer Fernseh-Unterhaltungssendungen, die dieses Anliegen auf gesellschaftlicher Ebene widerspiegeln. Seine Aussagen werden kommentierend eingewoben in eine Collage aus Fernsehdebatten, die einen «Schlussstrich» unter der Aufarbeitung des Nationalsozialismus fordern – der Vater selbst wird damit Teil der abweisenden Haltung der Gesellschaft gegenüber einer Diskussion um Opfer- und Täterschaft zugunsten des Wunsches nach Neuerfindung der eigenen deutschen Identität. Im Folgenden gebe ich Ausschnitte aus der entsprechenden O-Ton-Montagefolge wieder:

[Fernsehausschnitt: Margarete Mitscherlich, 1979:] «[...] die Deutschen meinen immer, durch Vergessen könnten sie ihr stark beeinträchtigtes Selbstgefühl wiederherstellen – nein! Sie leiden darunter [...].»

[Interview Vater:] «[...] Nein, ich hab nicht gefragt. – Was unsere Seelen nicht aufrührt, warum muss das aufgearbeitet werden? [...] Aber es war doch ihre Erkrankung, die sie dazu brachte, in ihrer Vergangenheit rumzuwühlen.»

[Fernsehausschnitt: Martin Walser, 1998:] «Ich habe lernen müssen wegzuschauen, auch im Wegdenken bin ich geübt [...].»

[Fernsehausschnitt: Guido Knopp, 1998:] «[...] Eine Mehrheit also, eine knappe Mehrheit *für* den viel zitierten Schlusstrich.»

[Fernsehausschnitt: Martin Walser, 1998:] «[...] Routine des Beschuldigten [...]».»

Während Angelika Levi die Entfremdung der Mutter von ihrem Ehemann und der deutschen Gesellschaft nachvollzieht und Ursulas innere Zerrissenheit, von anfänglichen Verfolgungsgedanken bis zur psychischen Krankheit, beschreibt, reflektiert sie zugleich die eigene Rolle als Kind. Sie erinnert ihre kindliche Wahrnehmung der gespaltenen familiären Situation und der gesellschaftlichen Sonderrolle, in der sie als Tochter einer zurückgekehrten jüdischen Emigrantin und eines evangelischen Theologen aufwächst: «Als ich geboren wurde, galten meine Eltern als ein exotisches Paar, das sehr viel Aufmerksamkeit auf sich zog.»

Die Kluft, die sich später innerhalb der Familie auftun und sich in Form von Ursulas psychischer Krankheit äußern wird, kündigt sich bereits nach der Geburt der Kinder mit den ersten Hinweisen auf das aufkommende Misstrauen Ursulas gegenüber ihrer Umwelt an; Angelika Levy formuliert es so: «Aber ihr Gedächtnis stand unter Schock. Jede kleine Erinnerung war ein Erdbeben. Sie misstraute den Nachbarn, den Pfarrfrauen und den Mitgliedern der Gemeinde.»

Zwei Bilder findet Angelika Levi an dieser Stelle, mit denen sie sich als Kind innerhalb der schwierigen Familienkonstellation positioniert:

11–12 Rechts der Mutter, links des Vaters: Angelika zwischen den Stühlen.



Zwei Einstellungen zeigen dieselbe Hollywoodschaukel, auf der das Kind Angelika sitzt und Eis isst – auf der ersten rechts neben ihrer Mutter, auf der zweiten zur Linken des Vaters. Offenbar haben die Eltern sich abwechselnd gegenseitig gefilmt, um einen schönen Sommertag mit der Familie festzuhalten. In harscher Diskrepanz zu der inszenierten Idylle stehen die jeweils den Eltern im Bild zugeordneten O-Töne:

[Ursulas Stimme über Bild 1:] «Ich hab da also ganz genaue Unterscheidungen [gemacht] – und jeder Mensch, der mir entgegenkommt, der wird erstmal gecheckt, 'ne? Vor allem die Älteren. – Was bist du denn für eine?»
[Stimme des Vaters über Bild 2:] «Ja, ich hab mich da eigentlich so ein bisschen... neutral gehalten. Denn ich wusste, dass sie auch manchmal zu Reaktionen neigte, in denen sie auch manchmal anderen Menschen nicht gerecht werden konnte.»

Die Konfrontation der kindlichen heilen Welt im Bild mit den Unheil verkündenden Verfolgungsgedanken Ursulas und der hilflos-passiven Haltung des Vaters auf der Tonebene wird noch gesteigert durch die Art und Weise, wie Angelika Levi sich selbst durch die Montage der Bilder einbringt: einmal an der Seite der Mutter, dann an der des Vaters sitzt das Kind buchstäblich zwischen den Stühlen. Die beiden Bilder symbolisieren sinnfällig die Brüche, die die Familie durchziehen – die Filmemacherin findet in ihnen das Kind Angelika als bindendes und zugleich umkämpftes Glied der familiären Struktur.

An diesem Beispiel lässt sich ihre Vorgehensweise verdeutlichen: Die gefundenen Bilder werden zum Gegenstand der Suche nach Hinweisen und Belegen familiärer Verwerfungen. Sie induzieren und belegen die Modelle und Beschreibungen, auf die die Erzählerin und Editorin in ihrer Suche nach Charakterisierungen der Mutter und der (Familien-)Geschichte stößt. Erinnerungen erproben sich an den Bildern, an den Spuren, die das Geschehene hinterließ. Die Geschichte selbst ist unzugänglich, sie stellt sich dar als ein Stoff, der sich entzieht und in beständiger Suche immer wieder neu konstruiert werden muss. Gegenstand dieser Suche ist damit nicht allein das Thematische/Vergangene, sondern auch der Suchende selbst, sein Bemühen, Sinn und Zusammenhang zu finden.

So präsentiert sich die Tochter und Filmemacherin Angelika Levi in MEIN LEBEN TEIL 2 in ständigem Dialog mit dem Material, den Fotos, Briefen, Tagebucheinträgen, sie konfrontiert sich damit, reflektiert seine Wirkung auf sich selbst und erprobt seine Evidenz und Aussagekraft angesichts der eigenen Erinnerungen und Deutungen. Sie sucht nach Gestaltungsweisen, um den komplexen thematischen Zusammenhängen von Aufarbeitung und Verdrängung, Traumatisierung, Identität und Schicksalhaftigkeit auf unterschiedlichen Ebenen Ausdruck zu verleihen. Ihre essayistische Methode verbindet Darlegungen von Fakten und Gefühlen, von Erinnerungen und Assoziationen, von Geschichtsschreibung und persönlichem Erleben.

Angelika Levis Form der (auto-)biografischen Geschichtsschreibung ist die einer Editorin, die in dem fragmentarischen Material über das Leben der Mutter ihre eigenen Bezüge und Zusammenhänge sucht und konstruiert. Der radikal subjektive Ansatz des Filmes verabschiedet eine verallgemeinernde und faktenbasierte Geschichtsschreibung zugunsten einer ins Bild gesetzten Wahrnehmung der Auswirkungen individuellen und gesellschaftlichen Umgangs mit Geschichte auf das eigene Leben, die letztlich ausschlaggebend sind für das Bild von Geschichte und Gesellschaft. Die Fragen an die Vergangenheit und die Suche nach Erklärungen spiegeln sich im erkundenden und reflektierenden Montageprozess des Films, der darauf zurückverweist, dass er im Schneiderraum entstanden ist.