

fernsehen
geschichte
ästhetik

Torsten Musial · Nicky Rittmeyer (Hg.)



Karl Fruchtmann

Ein jüdischer Erzähler



et+k

edition text + kritik

Karl Fruchtmann

Ein jüdischer Erzähler

Fernsehen. Geschichte. Ästhetik.

Band 3

Herausgegeben vom Archiv der Akademie der Künste, Berlin,
und der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

AKADEMIE DER KÜNSTE

Archiv

Karl Fruchtmann

Ein jüdischer Erzähler

Herausgegeben von Torsten Musial und Nicky Rittmeyer

Mit Beiträgen von Torsten Musial, Karl Prümm,
Nicky Rittmeyer, Michael Töteberg

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-751-0

E-ISBN 978-3-96707-193-1

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urhebergesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingsstr. 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Redaktion: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Torsten Musial, Nicky Rittmeyer

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu
Umschlagfoto: DER BOXER (1980). Karl Fruchtmann, Cornelia Wecker. Werkfoto

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanzer Straße 2, 78467 Konstanz
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

2.



60b/2

Wulwite / 2 tödel

3.



60b/3

1/2 drehen
1/2 um
Schwarzarbeit, je...
Kreuz mit 1/2
Wendung zu die u.
zu über u. zurück

EIN EINZELNER MORD, 1999. Einstellungsskizzen von Karl Fruchtmann

Inhalt

Torsten Musial, Nicky Rittmeyer

Ein Unruhestifter möchte ich sein. Eine Vorbemerkung 9

Karl Fruchtmann

In eigenen Worten 14

Michael Töteberg

Man muss sich konfrontieren. Karl Fruchtmanns Filmarbeit
im Kontext: Eine Recherche im Nachlass 20

Torsten Musial

»Ein besonders guter Sender mit eigenem Charakter«.
Die Anfänge des Fernsehspiels bei Radio Bremen 61

Karl Prümm

Nah bei den Opfern, solidarisch mit den Überlebenden.
Der bildmächtige und experimentelle Fernseherzähler
des Holocaust Karl Fruchtmann 88

Karl Fruchtmann

Zwei unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass 138

Das Kind 141

Der Mann, der für mich starb 153

Nicky Rittmeyer

Chronik 181

Nicky Rittmeyer

Werkverzeichnis 220

Fernsehen 220

Theater 226

Hörfunk 228

Publizistik 229

Autoren / Dank / Abbildungen / Rechte 231

Register 235

Ein Unruhestifter möchte ich sein¹

Eine Vorbemerkung

Vorgestellt als »Fernsehautor, Fernsehregisseur, Theaterautor, Theaterregisseur«, antwortete Karl Fruchtmann in einer Rundfunksendung auf die Frage, ob er sich damit richtig beschrieben fühle, mit einem klaren Nein. Aber es sei die Benennung dessen, was er tue.² Welche Bezeichnung er stattdessen für angemessen hielt, ließ er offen. Selbst hatte er einmal vier Möglichkeiten für seinen beruflichen Weg genannt: Historiker, Psychologe, Schriftsteller und Regisseur.

Eine adäquate Einordnung seiner Person vorzunehmen, ist für das interessierte Publikum allerdings kaum mehr möglich. Denn obwohl Karl Fruchtmann Fernsehgeschichte geschrieben hat, findet er heutzutage fast keine Erwähnung mehr, ebenso wenig seine Filme. Selbst ausgewiesene Fachwissenschaftler verbinden mit seinem Namen so gut wie nichts mehr. Nur gelegentlich wird in der Literatur auf ihn verwiesen. Auch gibt es keine Möglichkeit, seine Filme zu entdecken oder Urteile zu überprüfen. Denn keine seiner wichtigen Arbeiten ist auf DVD erschienen oder kann in einer Mediathek angesehen werden. Die letzte Ausstrahlung eines seiner Werke datiert von 2003, der Anlass: sein Tod.

Dabei hat Karl Fruchtmann ein bedeutendes und überaus vielschichtiges Œuvre vorzuweisen – 40 Fernsehfilme, darunter Literaturadaptionen, Komödien, Kriminalfilme, historische Streifen, Biografien. In erster Linie assoziiert man seinen Namen jedoch mit Filmen, die das deutsch-jüdische Verhältnis thematisieren. Bereits sein erster Film zu diesem Thema, *KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN* (1969), erregte großes Aufsehen und wurde in viele Länder verkauft. Mit *ZEUGEN. AUSSAGEN ZUM MORD AN EINEM VOLK* schuf er 1981 die erste umfassende Dokumentation über den Völkermord an den europäischen Juden, in der die Opfer selbst zu Wort kommen, noch vor dem Erfolg ähnlicher Dokumentationen wie Claude Lanzmanns *SHOAH* (1985). Für *EIN EINFACHER MENSCH* (1987), das Porträt eines Auschwitz-Überlebenden, erhielt er den Adolf-Grimme-Preis mit Gold. Obwohl er gerade einmal fünf Filme zu diesem Themenkomplex geschaffen hat, gilt er gemeinhin als der Regisseur, der versucht hat, dem deutschen Fernsehpublikum das Unbegreifliche der Shoah begreifbar zu machen. Doch ging sein Bestreben über diese

ihm zugewiesene Kategorisierung hinaus. Vielmehr wollte er mit filmischen Mitteln gegen alle Formen der Diskriminierung und Verfolgung von Menschen durch andere Menschen ankämpfen. Vielfach thematisierte er deshalb Gewalt und Gewalterfahrung, immer mit der Absicht, sein Publikum damit zu einer Reflexion über Ausgrenzungs- und Verfolgungsmechanismen in der Vergangenheit und in der Gegenwart anzuregen. Viele seiner Filme wurden zu Marksteinen auf dem Weg des bundesdeutschen Fernsehens zu einem kritischen Medium, der Aufklärung der Gesellschaft verpflichtet.

Das Feuilleton bezeichnete ihn einmal als den »Schmerzensmann des deutschen Fernsehspiels«, in den Programmzeitschriften wurden seine Filme oft mit Worten angekündigt wie: »Heute Abend quält Fruchtmann uns wieder.« Dieses Quälen war dabei keineswegs nur im Hinblick auf ästhetische Eigenheiten gemeint, gleichwohl seine Filme oftmals als sperrig, unbequem und mitunter nur schwer zugänglich empfunden wurden. Vielmehr waren es die Inhalte, mit denen Fruchtmann verstören, ja bewusst »quälen« wollte. In dem Bestreben, der geschichtlichen Wahrheit den Weg zu bereiten und ein Vergessen zu verhindern, konfrontierte er sein Publikum schonungslos mit den schmerzhaften Seiten der deutschen Geschichte. In analytischer Genauigkeit sezierte er das dafür verantwortliche gesellschaftliche Versagen. Er hielt diese Art von Konfrontation für essenziell, um Gegenwärtiges und Zukünftiges zum Positiven gestalten zu können.

Diese Art von Filmen passte jedoch bereits zu seinen Lebzeiten »nicht in den Amüsierbetrieb der verkabelten Gesellschaft«, richteten sie sich doch »nicht nach dem Diktat der Einschaltquoten«, so der Bremer Senatsbeauftragte Helmut Hafner in einer Laudatio auf Karl Fruchtmann. Vielmehr galten sie geradezu als »Störenfriede in den Wohnzimmern«, die nicht in ein politisches Weltbild passten, »das die geschichtliche Wahrheit verdrängt, die Schuld leugnet und die Verantwortung verweigert.«⁴ Eines wollte Fruchtmann mit Gewissheit nicht: das Fernsehpublikum unterhalten. Seine Filme sollten aufrütteln, auch emotional. Dafür versuchte er immer wieder, die Grenzen des Zumutbaren auszuloten. Gewalt zeigte er nicht ästhetisierend, sondern schonungslos und offen, niemals jedoch voyeuristisch. Provokation, auch die kalkulierte, erschien ihm dabei als ein durchaus legitimes Mittel, um zur Auseinandersetzung zu zwingen.

Ein wesentlicher Antrieb dafür lag in seinem Lebensweg begründet: Als Sohn einer jüdischen Familie in Thüringen geboren, durchlebte er die Schrecken der Verfolgung unter der NS-Herrschaft. Der Haft im Konzentrationslager folgten die erzwungene Emigration und lange Jahre im Exil. Erst 1958 kehrte er aus dem Gefühl heraus, sich mit dem Land seiner Her-

kunft konfrontieren zu müssen, in die Bundesrepublik Deutschland zurück. Eine Heimat fand er dort jedoch nicht.

Fruchtmann war sich seiner singulären Stellung in der sich rasant verändernden deutschen Medienlandschaft durchaus bewusst. Er war überzeugt, dass diese Art Filme zu machen, zu Ende ginge, und nach ihm kaum jemand mehr diese Art Filme drehen würde.⁵ Mit diesen Worten bilanzierte er sein Selbstverständnis. Gleich einem Monolithen, einzigartig in seiner Arbeits- und Denkweise wie auch in seiner Filmästhetik, ragte er aus dem zunehmend oberflächlichen Fernsehbetrieb heraus. Gleichzeitig gehörte er zu den wenigen Autorenfilmern, die ausschließlich für das bundesdeutsche Fernsehen arbeiteten. Im bundesdeutschen Kino zu reüssieren gelang ihm hingegen nicht. Wohl nicht zuletzt, weil er seine Stoffe als nicht kompatibel mit dem heimischen Kinomarkt ansah – was er selbst sehr bedauerte. Dem fortwährenden Kampf um die Finanzierung von Projekten wollte oder konnte er sich nicht aussetzen, zumal ihm das öffentlich-rechtliche Fernsehen für viele Jahre einen entsprechenden Rahmen bei der Umsetzung seiner Stoffe bot.

Insofern passte er geradezu ideal zu Radio Bremen, dem kleinen Sender im Norden, der, ständig unter Finanznot leidend, sich gerade deswegen mit seinen wenigen Fernsehfilmen umso mehr profilieren wollte. Dass diese oftmals experimentier- und risikofreudig waren, hing wesentlich mit der kleinen Fernsehspielredaktion um die ambitionierten Dramaturgen Hans Bachmüller, Jürgen Breest und Jutta Boehe-Selle zusammen. Deren Anspruch an ein zeitkritisches Fernsehspielprogramm waren ein gewichtiger Grund für Fruchtmann, sich für Radio Bremen gewissermaßen als seinen Heimat-sender zu entscheiden, für den er ab 1963 allein 21 Filme realisierte. Karl Fruchtmann und Radio Bremen stellten für ein Vierteljahrhundert so etwas wie eine fruchtbringende und spannende Symbiose dar, die zu denkwürdigen Fernseharbeiten führte.

Überhaupt strebte Fruchtmann nach Kontinuität in der Zusammenarbeit. Das galt für sein Team um den Kameramann Günther Wedekind, den Komponisten Graziano Mandozzi und die Cutterinnen Ingeburg Forth und Friederike Köster nicht weniger als für die Besetzung: Schauspieler wie Rolf Becker, Ursula Herking, Donata Höffer, Ernst Jacobi, Sabine Sinjen, Peter Striebeck und Rudolf Wessely verpflichtete er immer wieder.

So wichtig ihm Vertrautheit am Set auch war, bei der Durchsetzung seiner künstlerischen Ziele galt Fruchtmann als kompromisslos. Jede Szene wurde präzise vorbereitet, nichts dem Zufall überlassen. Lange Leseproben und Textanalysen sollten es den Schauspielern ermöglichen, sich nicht allein mit ihrer Darstellung zu identifizieren und ihr Äußerstes zu geben. Vielmehr

sollten alle Beteiligten an der Intention des Gesamtwerks teilhaben. Dies geschah nicht diktatorisch, sondern durch besondere Motivierung. Noch heute erinnern sich viele der damals Beteiligten, dass sie stets das Gefühl hatten, an einer wichtigen Sache mitzutun.

Fruchtmann, der seit seiner Jugend einem sozialistisch-internationalistischen Wertekanon verbunden war, sah sich durchaus als politischer Regisseur, der nach eigenem Bekenntnis heftige Kritik an der Gesellschaft zu üben gedachte. Als ein festgefügtes politisches Manifest verstand er seine Kunst jedoch zu keiner Zeit. Vielmehr wolle er ein Unruhestifter sein, so beschrieb er sein Credo einmal. Doch nicht allein auf dem Fernsehschirm und auf der Theaterbühne, auch abseits seiner künstlerischen Arbeit trat er gegen Gewalt und das Vergessen der Shoah und für ein menschliches Miteinander ein. Er tat dies unermüdlich bei Reden und anderen öffentlichen Auftritten, in Interviews und mit eigenen Texten und seit Anfang der 1990er Jahre auch in Vorlesungen an der Bremer Universität.

In seinem Tun ließ er sich auch nicht dadurch beirren, dass er im Laufe seiner Karriere ständigen Anfeindungen, sowohl in versteckter als auch in unverhohlener Weise, ausgesetzt war. Nahezu jede Ausstrahlung seiner Filme provozierte hasserfüllte Anrufe beim Sender und antisemitische Zuschauerbriefe. Mehr als einmal wurde er verbal bedroht und aus Deutschland fortgewünscht. Ihn spornte dies zusätzlich an, derartige Auswüchse menschlicher Boshaftigkeit weiter zu bekämpfen.

Die Beiträge dieses Bandes wagen den Versuch, Karl Fruchtmanns Wirken für den Fernsehschirm auf differenzierte Weise einer ersten Betrachtung zu unterziehen.

Michael Töteberg hat es dabei unternommen, Fruchtmanns kontinuierliche Arbeit im Kontext der Programmgeschichte des deutschen Fernsehens sichtbar werden zu lassen, während Karl Prümm die ästhetischen Aspekte seines Werks genauer analysiert. Bevor Fruchtmann seinen Stil finden und perfektionieren konnte, ja noch bevor er überhaupt nach Bremen kam, musste sich dort erst eine Fernsehspielredaktion entwickeln. Dieser Vorgeschichte ist Torsten Musial nachgegangen. Schließlich folgt Nicky Rittmeyer in einer Chronik den biografischen Stationen Karl Fruchtmanns, wobei er insbesondere dessen Exilhintergrund näher beleuchtet.

Das vorliegende Buch kann nur einen ersten Zugang zu Fruchtmann und seinem Œuvre eröffnen, Annäherung und zugleich Anregung zu weiterer Beschäftigung mit ihm sein. Viele Aspekte seines Wirkens bedürfen einer weiteren Betrachtung: seine Arbeiten für das Theater, die Frage, warum er seine Theaterstücke, im Gegensatz zu seinen Drehbüchern, nicht selbst

inszeniert hat, ja, warum er überhaupt das Fernsehen und nicht den Kinofilm oder das Theater als die für ihn adäquate künstlerische Ausdrucksform angesehen hat. Sein umfangreiches Archiv, das eine wesentliche Grundlage für die entstandenen Texte bildete, stellt auch für zukünftige Forschungen eine reichhaltige Quelle dar. Für eine umfassende Wiederentdeckung Karl Fruchtmanns erscheint es jedoch geboten, insbesondere auch sein filmisches Werk in Form von DVD-Editionen, Fernsehausstrahlungen und Kinoaufführungen zugänglich zu machen. Die diesem Band beigegebene DVD-Erstveröffentlichung von *KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN* soll dabei als ein Anfang verstanden werden.

1 Vgl. Fernsehinterview von Michael Geyer mit Karl Fruchtmann, Sendereihe *Profile*, Radio Bremen 1995. Videomitschnitt in: Akademie der Künste, Berlin, Audiovisuelle Sammlungen (im Folgenden AVM), Nr. 33.3390. — **2** Karl Fruchtmann in einem Rundfunkinterview vom 29.3.1988. Audiomitschnitt in: AVM, Nr. 32.2522. — **3** Hans-Dieter Seidel: Des Boxers Niederlage. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.3.1980. — **4** Helmut Hafner, zit. in: Irmela Körner: Der Regisseur Karl Fruchtmann. *Erinnern an das Unfassbare*. In: *Brillant. Das Gesellschaftsmagazin aus Bremen*, 7. Jg., Nr. 1, 1998. — **5** Vgl. u. a. Zeitungsinterview von Manfred Dworschak mit Karl Fruchtmann. Akademie der Künste, Berlin, Karl-Fruchtmann-Archiv, Nr. 291.

Karl Fruchtmann

In eigenen Worten

Über die Motivation seiner Filmarbeit

Ich habe, glaube ich, keinen Film gemacht, mit dem ich nicht etwas sagen wollte. Was ich sagen will, ist meistens etwas, das herkommt aus einer Unzufriedenheit, einem Unwillen, einer Missbilligung, einer Verurteilung, einer Abneigung oder einer Liebe, einer Zuneigung über etwas, was heutig ist. Ob ich das zeige in einem Film, der an und für sich 1871 spielt oder im Heutigen, ist dabei gleichgültig. Ja, ich glaube, alles was ich mache, stellt die Anforderung, eine Aussage zu sein über menschliche Verhältnisse, menschliche Verhaltensweisen und beinhaltet ganz sicher den Wunsch, dass das, was schlecht ist, vielleicht ein bisschen weniger schlecht sein wird.¹

Über die Erreichbarkeit des Publikums

Ich kämpfe nicht um jeden Zuschauer, sondern ich möchte gerne Zuschauer haben für das, was ich für zuschauenswert halte, ja. Aber unter gar keinen Umständen bin ich bereit auf irgendetwas zu verzichten, was ich für wahr und notwendig halte, um auch nur zehn Zuschauer mehr zu haben. [...] Und ich bin zufrieden mit denen, die ich im Fernsehen erreiche. Ich überlege immer, wie lange ich ein Theaterstück spielen lassen müsste, um diese Zahl von Menschen zu erreichen. Aber ich glaube, es ist wichtig zu wissen, dass eine falsche Rechnung dasteht. Es kann niemand berechnen, wie viele Menschen ein Fernsehspiel sehen.²

Über die Funktion von Emotion im Film

Wenn ich mit [meinem] Film angehen wollte gegen Verdrängung, gegen Mauern, die da aufgerichtet sind, dann weiß ich, dass diese Mauern nicht einzureißen sind mit Verstandesargumenten. Die erreichen das gar nicht. Dass also als Erstes ein emotionaler Angriff stattfinden muss, der die Mauern einreißt, ein Loch schlägt, und dass dann die Möglichkeit besteht, wenn die Öffnung da ist, über die Emotionen eine verstandesmäßige Änderung zu erreichen.³

Über die Wirksamkeit seiner Filmarbeit

Filme wie ZEUGEN oder DER EINFACHE MENSCH [haben] nur Wirkung auf die, die sowieso gutwillig sind. [...] Die, die es nicht sind, schalten den Film nicht ein oder schalten ihn nach einer Minute ab. Bei denen, die guten Willens sind oder zumindest nicht schlechten Willens sind, glaube ich schon an eine Wirkung. Da glaube ich an das, was ich für nötig halte: An eine Konfrontation, an eine innere Aufwühlung, an eine Möglichkeit, Notwendigkeit manchmal, sich dem nicht zu verweigern und vielleicht sogar, ich hoffe das, an die Möglichkeit das, was sich da immer öffnet, nicht nur auf Auschwitz und nicht nur auf Juden beschränkt ist, sondern z. B. auch auf Zigeuner oder was immer Sie wollen, weitergeht, dass da etwas anfängt, das nicht mit dem Gezeigten aufhört, das ist eine Hoffnung.⁴

Über die Ablehnung förmlichen Erinnerens

Wenn Erinnern zu Gedenktagen verarbeitet wird, wird es bedenklich. Oft bedeutet es Verlogenheit, ein Ritual, ein Spiel, für das mir das zu Erinnernde zu schade ist. [...] Und der übliche Weg, mit Kammermusik und gesenkten Blicken, der widert mich an. [...] Das mag nötig sein, das mag auch gut sein, psychologisch gut für die, welche dort hingehen. Aber es ist nicht das, was ich mit echter Erinnerung meine.⁵

Über die Schwierigkeit sprachlicher Erfassung des Genozides an den europäischen Juden

Meine Abneigung gegen das Wort Holocaust [...] beruht darauf, dass das Wort eine religiöse Konnotation hat, und die scheint mir als Nichtreligiösem unerträglich. Unerträglich, das, was getan worden ist und geschehen ist, mit einem Opfer für Gott, Brandopfer, in Zusammenhang zu bringen. Ich wundere mich oft, dass Religiöse nicht ähnlich fühlen wie ich. Es gibt solche, die es auch fühlen, auch empfinden. Aber es ist ein bequemes Wort. Es ist ein bequemes Wort, das ein Fremdwort ist und für solche Begriffe werden immer gerne Fremdworte, die die Sache selbst wegrücken, benutzt. Ich gebe aber zu, dass es furchtbar schwer ist, ein wirklich treffendes Wort, das kein Fremdwort ist, zu finden. [...] Vielleicht ist es notwendig, ein Wort wie Judeozit einzuführen, vielleicht muss man beim Wort Judenmord bleiben,

vielleicht ist es nicht so wichtig, solange das Wort nicht Alibi wird, solange das Wort nicht Entschuldung wird.⁶

Über die Notwendigkeit der Suche nach Wahrheit

Der Weg zur Wahrheit muss offen sein. Es mag sein, dass die Wahrheit in keiner Weise immer eine Formel ist, die gefunden werden kann. Es mag sein, dass sie sehr oft etwas ist, das nur angestrebt werden kann, das wir versuchen können, dem wir uns nähern können. [...] Damit meine ich Wahrheiten auf Gebieten, die komplex sind, schwierig sind, verwickelt sind. Dass es also da oft um eine Suche nach Wahrheit geht, um ein Annähern, noch einen Schritt näher, an eine möglicherweise erreichbare Wahrheit. Da mag die Wahrheit verwandt sein mit Idealen und ähnlichen Dingen. Was aber erkennbar ist, was erfassbar ist, das ist die Lüge und die Lüge liegt ganz sicher quer über dem Weg, über einem möglichen Weg zur Wahrheit.⁷

Über die Schwierigkeit, unbequeme Filme zu machen

Es wird schwieriger, Filme in der Art zu machen, wie ich sie mache. Da ich nichtkommerzielle Filme mache, arbeite ich für Anstalten, Anstalten des Öffentlichen Rechts. Deren Neigung zur Produktion von unbequemen Filmen wird immer geringer. Der Konkurrenzkampf mit den kommerziellen Sendern führt dazu, daß Methoden, die bekämpft werden sollen, von den Kämpfenden selbst angewandt werden, so daß zum Schluß beide Seiten sich ähnlich werden.⁸

Über die Verpflichtung, unbequeme Filme machen zu müssen

[Ich] habe das Gefühl [...], daß ich gewisse Filme machen muß, weil sie kein anderer macht, weil sie kein anderer machen kann. [...] Nicht, daß ich der Jude vom Dienst wäre. Vier meiner Filme beschäftigen sich mit dem Judenmord, insgesamt habe ich dreißig gemacht. Ich glaube nur, dass es bald nicht mehr möglich sein wird, überhaupt solche Filme zu machen. Früher sind allein in Hamburg jedes Jahr zwanzig Fernsehspiele entstanden, heute gar keins mehr. Da schwinden natürlich die Chancen dahin, daß Leute heran-

gebildet werden, die notwendige Filme machen und nicht nur solche, die bloß unterhalten und der Quote dienen. [...] das verpflichtet mich umso mehr dazu, solche Filme zu machen.⁹

Über die Notwendigkeit, Fragen zu stellen

An und für sich bin ich besser im Fragenstellen als im Antworten und oft glaube ich, dass Fragen wichtiger sind als Antworten und zwar deshalb, weil wir viel zu schnell dabei sind, Antworten zu finden, und damit das Suchen abschließen. Jede Antwort kann eine Tür sein, die zugemacht wird. Und offene Türen, wenn es sich um wesentliche Dinge handelt, sind immer besser.¹⁰

Über materielle und finanzielle Beschränkungen in der Kunst

Wenn man etwas Künstlerisches machen will, darf man nicht sagen: ich kann's. Her mit dem Geld. Manchmal ist die Begrenzung, die Einschränkung der Möglichkeiten sogar ein Ansporn für schöpferische Arbeit, weil man Probleme lösen muss, an die man gar nicht gedacht hat.¹¹

Über die Perfektion in der filmischen Arbeit

Perfektionist hat einen unguuten Geschmack. Es hat etwas Penetrantes, etwas Puzzlearbeitendes, und nichts wäre mir ferner als das. Aber völlig richtig ist, ich will mit dem, was ich mache, etwas sagen. Ich halte das Ästhetische, das Formelle in keiner Weise losgelöst von der Sache. [...] Form, ästhetische Dinge, Perfektion ergibt sich aus dem Inhalt, aus dem, was man sagen will. Ich halte Schlamperei, Schluderei, Schwindel für grausige Dinge, die ich bekämpfe. Und ob ich auf den Nerven meiner Mitarbeiter herumtanze, das mag sein, aber ich weiß auch, wieviel Freude ich bei eben diesen Mitarbeitern wecke, wenn sie merken, dass für ein Ziel gearbeitet wird, dass mit einem Sinn gearbeitet wird, und das scheint mir das Entscheidende.¹²

Über das Kino

Ich bedauere es sehr, daß mir seine Möglichkeiten fehlen, ich bedaure es immer wieder. Das fängt mit der höheren Auflösung der Bilder an, und es hört noch lange nicht auf mit der Vielzahl der Kamera-Einstellungen, die ich bräuchte, für die ich beim Fernsehen aber einfach nicht die Zeit habe. Da sind ja 26 Drehtage für einen Film schon viel, während etwa ein Reklamefilmer eine ganze Woche für eine einzige Minute hat. Ich denke, daß ich mich, bei allem Respekt, auf künstlerischer Ebene mit vergleichbaren Arbeiten fürs Kino wohl messen könnte, ich sehe aber auch, daß dem Kino viel mehr Gewicht beigemessen wird. Ja, da ist schon ein gewisses Kneipen im Bauch, vor allem, weil ich mir mit der Entscheidung fürs Fernsehen die schöpferischen Möglichkeiten des Kinos versagt habe.¹³

Über das Existenzrecht Israels

Israel muss leben! Das ist das Entscheidende. Alles, was ich an Kritik haben mag, alles, was mir missfallen mag, alles, was ich für schlecht und gefährlich in Israel halten mag, und da hat es viel gegeben, berührt diese Tatsache, diese Grundtatsache nicht. Israel als die Möglichkeit des Weiterlebens der Juden, als einer Gruppe, ob Sie sie Volk nennen, wie immer Sie sie nennen wollen, ist nicht wichtig, nachdem was geschehen ist, ist für mich so sehr Lebensnotwendigkeit, dass ich nicht bereit bin, mir etwas anderes vorzustellen. Israel, Juden als Gruppierung, als Volk müssen leben!¹⁴

Über Heimatempfinden

[Bremen] ist nicht meine Heimat. Ich habe keine. Ich billige das Wort. Ich gehöre nicht zu denjenigen, die rot werden, wenn sie das Wort aussprechen. [...] Es bedeutet mir nichts mehr. Ich weiß, es hat lange Zeiten gegeben, wo ich glaubte, gerne eine haben zu wollen. Und es hat eine Zeit völliger Ablehnung gegeben. [...] Ich bin mit einer ablehnenden Haltung nach Palästina gegangen. Über die Jahre, und mit dem, was dann aus Europa kam und von dort zu hören war, hat sich das geändert. Ich habe mich zuhause gefühlt. Das ist die erste Bedingung für die Anwendung dieses Begriffes »Heimat«: sich zuhause zu fühlen. Ich glaube nicht, daß ich mich heute noch irgendwo zuhause fühlen würde. Bremen ist eine Möglichkeit,

sich nicht unwohl zu fühlen, ohne daß man zuhause ist, ohne daß es für einen die Heimat bedeutet.¹⁵

1 Rundfunkinterview mit Karl Fruchtmann vom 29.3.1988. Audiomitschnitt in: Akademie der Künste, Berlin, Audiovisuelle Sammlungen (im Folgenden AVM), Nr. 32.2522. — **2** Fernsehinterview von Michael Geyer mit Karl Fruchtmann, Sendereihe *Profile*, Radio Bremen, 1995. Videomitschnitt in: AVM, Nr. 33.3390. — **3** Interview von Kirsten Landwehr mit Karl Fruchtmann, 30.8.2001. Tonbandabschrift in: Akademie der Künste, Berlin, Karl-Fruchtmann-Archiv (im Folgenden KFA), Nr. 1106. — **4** Rundfunkinterview mit Karl Fruchtmann, a. a. O. — **5** Karl Fruchtmann: Ein einfacher Mensch. Interview vom 23.5.1990. In: Nea Weissberg-Bob (Hg.): *Jetzt wohin? Von außen nach innen schauen. Gespräche, Gedichte, Briefe. Was ist eigentlich »jüdisch« und was »deutsch«?*. O. O.: Lichtig 1993. — **6** Rundfunkgespräch von Alfred Paffenholz mit Karl Fruchtmann vom 14.11.1995, ausgestrahlt in Radio Bremen 2 in der Reihe *Forum Kultur*, Dezember 1995. Audiomitschnitt in: AVM, Nr. 32.2537 — **7** Rundfunkinterview von Doris Weber mit Karl Fruchtmann, Radio Bremen, 2. Halbjahr 1989. Audiomitschnitt in: AVM, Nr. 32.2529. — **8** Karl Fruchtmann: Ein einfacher Mensch, a. a. O. — **9** Zeitungsinterview von Manfred Dworschak mit Karl Fruchtmann. KFA, Nr. 291. — **10** Rundfunkinterview von Doris Weber, a. a. O. — **11** Interview von Kirsten Landwehr, a. a. O. — **12** Rundfunkinterview mit Karl Fruchtmann, a. a. O. — **13** Zeitungsinterview von Manfred Dworschak, a. a. O. — **14** Rundfunkgespräch von Alfred Paffenholz, a. a. O. — **15** Karl Fruchtmann: Ein einfacher Mensch, a. a. O.

Man muss sich konfrontieren

Karl Fruchtmanns Filmarbeit im Kontext: Eine Recherche im Nachlass

Bremen war eine Möglichkeit

»Jude, Schriftsteller und Regisseur« – diese Bezeichnung wählte Karl Fruchtmann für die Autorenangabe auf einem seiner Bücher. Keine verkaufsfördernde Formel, dessen war er sich bewusst. Aber dies war seine Identität, obwohl nur ein kleiner Teil seines Werks – Film, Theater, Literatur – sich dezidiert mit jüdischen Themen, speziell dem Holocaust beschäftigt. »Wir müssen alle erkennen, warum wir anders sind«, lautete sein Postulat. »Bei mir ist es das Judentum, das mich mehr als sonstige Umstände zu einem anderen macht. Ich habe mich daran gewöhnt, im Abseits zu stehen.«¹

Gebürtig in Thüringen, war er nach KZ und Emigration Bürger des Staates Israel geworden, lebte eine Zeit lang in London, arbeitete als Regisseur in Deutschland und hatte sich für Bremen als Wohnort entschieden. Die Hansestadt wollte er jedoch nicht als Wahlheimat bezeichnen; das höchste der Gefühle war das Zugeständnis: »Bremen ist eine Möglichkeit, sich nicht unwohl zu fühlen«,² zu mehr war er nicht bereit. Den Ausschlag gab der ansässige Sender: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, entstanden alle ihm wichtigen Arbeiten für Radio Bremen. Hier konnte er seine Stoffe realisieren, musste keine Kompromisse eingehen.

Radio Bremen, so Fruchtmann in einem Interview, sei ein Sender, an dem »die Menschen noch nicht zu Schreibtischen wurden«³, wo sich »Begeisterung und Enthusiasmierung aller Mitwirkenden« noch entfachen ließen.⁴ Hier hatte er direkten Kontakt, und zwar nicht nur zur Redaktion: Radio Bremen produzierte selbst, das kreative wie das technische Personal waren Angestellte des Senders.⁵ (Wenn Fruchtmann für andere Anstalten arbeitete – für das ZDF, für den NDR oder WDR –, war meistens eine Produktionsfirma zwischengeschaltet.) Der kleinste ARD-Sender war zudem in jenen Jahren eine innovative Talentschmiede. Das galt für die Unterhaltung: Bei Radio Bremen wurden Rudi Carrell und Hape Kerkeling entdeckt, lief der progressive BEAT-CLUB der biedereren ZDF-HITPARADE den Rang ab. Auch im Fernsehspiel zeichneten sich die Produktionen aus Bremen durch ein eigenes Profil

aus: Der sogenannte »Bremer Stil« – ein durchaus nicht immer positiv gemeintes Gütesiegel⁶ – wurde wesentlich geprägt durch die Filme Fruchtmanns.

Das literarische Fernsehspiel, das sich in den 1960er Jahren als eigene Gattung analog zum Hörspiel zu etablieren versuchte, wurde repräsentiert durch Regisseure wie Peter Beauvais, Rainer Wolffhardt, Franz Peter Wirth und Tom Toelle. Eberhard Fechner und Egon Monk wären noch zu nennen, mit ihren Arbeiten ist das Werk Fruchtmanns am ehesten zu vergleichen. Inhaltlich sah man das Fernsehen als ein Medium der Aufklärung. Es bot »die Möglichkeit, Wahrheiten, die gesellschaftlich tabuisiert sind, an viele Menschen heranzubringen«⁷, erkannte Fruchtmann und wusste, dies zu nutzen. Dazu gehörte, was euphemistisch »die jüngste deutsche Vergangenheit« genannt wurde. Die Bundesbürger wollten, 20 Jahre nach dem Ende des »Dritten Reiches«, nicht mehr an die NS-Verbrechen erinnert werden. Von Konzentrationslagern und Holocaust hatte angeblich niemand gewusst; Verdrängung und Schuldabwehr waren stillschweigender Konsens. Fruchtmann konfrontierte das Fernsehpublikum – mit fiktionalen wie dokumentarischen Werken – mit diesem Thema. Die Reaktionen waren heftig, die Zuschauerpost beweist es. Anfeindungen, übliche antisemitische Anwürfe, unverhohlener Hass und versteckte Drohungen schlugen ihm entgegen.

»Die Ansagerin von Radio Bremen gab eine Vorwarnung: Kinder sollten sich diese Sendung auf keinen Fall ansehen dürfen. Die Erwachsenen wurden nicht gewarnt.«⁸ Dies wäre aber nötig gewesen, meinte der Kritiker. Es ist schon wahr, Fruchtmann-Filme waren eine Zumutung – eine notwendige. »Wir müssen uns mit dem Schrecklichen, mit dem Wildwuchs der Realität erst einmal konfrontieren, mit einer Realität, vor der man Angst haben kann«, war Fruchtmann überzeugt. Er scheute keine Konflikte, doch ging es ihm nie um Provokation der Provokation willen. »Mit dem, was ich mache, ziele ich ab auf die Erschütterung von Verdrängtem, Festgelegtem, Erstarrtem. Ich versuche, in meinen Filmen Sprengladungen gegen die Mauern unterzubringen, die gesellschaftlich hochgezogen worden sind. Es sind Minen, natürlich, emotionelle Minen.«⁹

Mit der realistischen Gestaltung sozial relevanter Probleme gab er sich nicht zufrieden. Er verfolgte einen anderen Ansatz. Es sei ein schwerwiegender Irrtum zu glauben, mit Didaktik könne man etwas verändern. »Lehrsätze ändern nichts an Dingen, die sich unterhalb des Intellekts abspielen. Ich muß mit dem Zeigen der Realität eine Reaktion der Empörung und des Ändernwollens auslösen. Nur Emotion macht Umdenken möglich. Insofern wäre die Vermeidung von Emotion im Fernsehfilm nur eine Flucht in die Unverbindlichkeit.«¹⁰

40 Fernsehfilme in 37 Jahren: Fruchtmann, mit dem Adolf-Grimme-Preis mit Gold ausgezeichnet, hat Fernsehgeschichte geschrieben und ist doch heute nahezu vergessen. Das Fernsehen ist ein Medium ohne Gedächtnis. Es betreibt keine Repertoirepflege im Programm, sondern überlässt dies kommerziellen DVD-Anbietern, die sich nur für als kultverdächtig geltende Krimis und Serien interessieren. (Im Fall Fruchtmann führt dies dazu, dass lediglich EIN TODESFALL WIRD VORBEREITET – die Adaption eines belanglosen Krimis von Jack Popplewell aus den Kindertagen des Fernsehens – auf DVD zugänglich ist.) Auch die Fachwissenschaft hat ihn bislang kaum wahrgenommen. In Knut Hickethiers *Geschichte des deutschen Fernsehens* wird sein Lebenswerk mit einem Satz abgetan als Beispiel dafür, »daß sich im Fernsehfilm individuelle Erzählkonzepte bei hoher Meisterschaft der Darstellung ausprägten«. ¹¹ Tatsächlich gehört er zu den Autorenfilmern des Fernsehens. »Fruchtmanns Filme sind so eindringlich, insistierend, scharfsichtig, dass man sie vielleicht, wenn man so will, als sperrig kennzeichnen könnte«, schreibt Thomas Koebner, der einzige Filmwissenschaftler, der sich eingehender mit Fruchtmann beschäftigt hat. »Es handelt sich um eine ganz eigenständige Denk- und Sehweise, frei von allen abgeschliffenen Konventionen, die in Fruchtmanns Arbeit zum Vorschein kommt. Das war möglich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.« ¹²

Die Zeitspanne, in der der Regisseur und Autor Fruchtmann für das deutsche Fernsehen wirkte, umfasst die Jahre 1962 bis 1999. Politische, gesellschaftliche, ästhetische Umbrüche veränderten in dieser Zeit die Medienlandschaft radikal. Dies betrifft die Technik – seine ersten Arbeiten sind noch, wie damals üblich, elektronisch aufgezeichnete Studioinszenierungen –, aber auch das Umfeld, Sehgewohnheiten und Erwartungshorizonte. Quotendruck und private Konkurrenz kannte man zu Beginn seiner Karriere nicht; gleichwohl war es kein Geheimnis, dass Fruchtmann-Filme nicht auf breite Zustimmung stießen. Doch Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack machte er nicht. Gegen alle Widerstände hielt er seinen Kurs, wobei er in den Redakteuren und Verantwortlichen bei Radio Bremen Verbündete gefunden hatte.

Als Radio Bremen Ende 1969 die bisher produzierten 50 Fernsehspiele in einer Broschüre auflistete, war dies für die Redaktion Anlass, auf das erste Jahrzehnt zurückzublicken. Eng an Theaterstücke und Hörspiele angelehnt, habe man angefangen, dann aber doch »größere und originellere Produktionen immer mit knappem Geld« realisiert. Selbstbewusst hieß es im – von Hans Bachmüller und Jürgen Breest unterzeichneten – Vorwort: »In der Nachbarschaft mächtiger und wohlversehener Konkurrenz entstanden Fern-

sehspiele und -filme, die sich sehen lassen und Vergleiche aushalten konnten.« Fraglos zählten Fruchtmanns Arbeiten dazu. Im letzten Absatz formulierte die Redaktion programmatisch: »Auch das Fernsehspiel kann eine gesellschaftliche, eine demokratische Funktion haben. Sich mit der heutigen Welt auseinanderzusetzen, bestehende Verhältnisse deutlicher, erkennbar, durchschaubar und damit dem Zuschauer bewußter zu machen – das wahrscheinlich ist seine wichtigste Aufgabe.«¹³ Dies war der richtige Sender für Karl Fruchtmann.

Der Autor führt Regie: KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN

»Das ist, nach meinem Geschmack, ein erschütterndes Meisterwerk«, schrieb der Redakteur an den Intendanten des Senders. Nach seiner Meinung konnte es nur einen Schluss geben: »Radio Bremen sollte den Film in jedem Fall produzieren.« In seinem Gutachten führte Günter Bommert aus: »Der Reichtum an überzeugenden Details erweist die Geschichte zunächst schon einmal als authentisch. Aber der Wert dieser Arbeit wird erst durch die Formgebung bestimmt. Wie hier Sentimentalität vermieden wird durch bewusst eingesetzte Ironie, ja sogar durch drastische Komik, die genaue Kontraste liefern, das ist bewundernswert. Die sparsamen Dialoge haben alle etwas Gehämmertes, knapp Gedrängtes, eine verdichtete Einfachheit. Es sind starke Bilder gefunden worden, die haften bleiben. Und es wird mit diesem Text die bisher nur zaghaft beschrittene Straße weiterverfolgt, die zu fernseheigenen Formen führt. Hier wird das epische Element gleichwertig eingesetzt, ein Sprecher erklärt gelegentlich, distanziert damit wiederum.« Bommerts Text mündete in einem persönlichen Statement. »Es handelt sich, wie ich finde, um eine gültige Gestaltung eines der großen tragischen Themen unserer Zeit. Ich schäme mich nicht zu bekennen, dass ich bei der Lektüre des Buches um meine Fassung kämpfen musste.«¹⁴ Hans Abich, seit kurzem Intendant von Radio Bremen, ließ sich überzeugen.

Karl Fruchtmann war im Sender kein Unbekannter. Zwölf Fernsehfilme hatte er zu diesem Zeitpunkt bereits inszeniert, sechs davon für Radio Bremen. Darunter waren viel beachtete Produktionen wie die irische Komödie PHILADELPHIA, ICH BIN DA! mit einer Paraderolle für den jungen Peter Striebeck. Aber das waren Adaptionen von Theaterstücken, allesamt im Studio realisiert. War er als Regisseur auch für das Drehbuch zuständig, handelte es sich zumeist nur um eine fernsehgemäße Bearbeitung, kaum um eigen-schöpferische Autorenarbeit. KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN dagegen

war ein Originaldrehbuch, zudem ein Stoff, in den persönliche Erfahrungen Fruchtmanns (als KZ-Häftling, vom Leben in Israel) eingeflossen waren.¹⁵ Zum ersten Mal drehte er auf Filmmaterial und an Original-Schauplätzen, im Mai 1968 in Tel Aviv, anschließend in Deutschland. »Der Autor selbst führte Regie«, hieß es nun in einer Kritik.¹⁶

In den Straßen von Tel Aviv. Peri geht nach Hause und kauft unterwegs einen Fisch für den Schabbat ein. Der Händler holt den Fisch aus dem Tank und schlägt ihn tot; als Peri den zappelnden Fisch sieht, muss er lachen, ohne zu wissen warum. In einem Café trifft Peri Gurfinkel, einen Leidensgenossen aus dem KZ, und nun fällt – in Erinnerungsfragmenten – Peri ein, warum er lachen musste. Es ist peinlich, Peri gesteht sich dies schuldhaft ein, aber der Fisch erinnerte ihn an einen Mithäftling, den komischen, linkischen Bach mit seiner Gitarre, mit dem die Wachsoldaten allerlei entwürdigende Späße aufführten, über die sogar seine Kameraden sich amüsierten. Nicht auffallen, war das oberste Gesetz im Lager, doch Bach konnte das einfach nicht, er war ein leichtes Opfer für die sadistischen Wächter und wurde grausam misshandelt und kastriert. Ob er überlebt hat, wo mag er sein? Vergeblich suchen ihn Peri und Gurfinkel, bis sie einen Tipp bekommen. An einer Straßenecke ist er zu gewissen Zeiten anzutreffen. Sanft und töricht wie eh und je steht er da, ein Ölkännchen in der Hand, um den vorbeikommenden jungen Müttern den Kinderwagen zu ölen. Peri geht zu ihm, spricht ihn an, legt ihm die Hand auf die Schulter, doch Bach entzieht sich ihm und entfernt sich ein paar Schritte. »Es wäre unwahr, wenn Bach anders reagierte«, hat Fruchtmann in einem Interview erklärt. »Bach überlebt als ein Toter, weil er nur so überleben kann. Wenn er sich ver-rückt, wegrückt von dem, was üblich ist; wenn er sich weiter aussetzt, sich nicht abschließt, absperrt, kann er nicht leben.«¹⁷ Letzte Szene: In der Synagoge. Peri sagt ein Kaddisch nach einem Lebenden.

Fernsehkritik beschränkte sich damals auf ein paar wenige Zeilen im Feuilleton. Im von Ernst Johann betreuten »Fernsehtagebuch« in der *Frankfurter Allgemeinen* bekam KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN einen Absatz, sein Eindruck: beklemmend.¹⁸ »Fruchtmanns Film ist ein harter Versuch, ›die Toten zu begraben‹«, befand *Die Welt*.¹⁹ »Ein quälender, unruhiger Film – halb Dokument, halb verkramptes Requiem«, urteilte Ponkie, die viel gelesene TV-Kritikerin eines Münchner Boulevardblattes. Sie verknüpfte ihre Kurzrezension mit einer damals aktuellen Debatte: Auf den 31. Dezember 1969 war die Verjährungsfrist für NS-Verbrechen terminiert. »Gerade dieser verkrampte Zug (der die tiefe Verletzung und das irreparable Leiden signalisiert) müßte den Nerv derer getroffen haben, die Ungeheuerliches für ›ver-