

Exil, Tourismus und Nostalgie: Zur Darstellung des jüdischen Exils in Ulrike Ottingers Film *Exil Shanghai*¹

Tong Xin
(Shanghai)

Kurzzusammenfassung: In den letzten Jahrzehnten ist das jüdische Exil in Shanghai in Deutschland und China vielfach dargestellt worden. Zu diesem Thema gilt der Dokumentarfilm *Exil Shanghai* (1997) der deutschen Filmemacherin Ulrike Ottinger als Pionierarbeit. Die Regisseurin zeigt ein Mosaik vom Gestern und Heute sowie West und Ost und bietet durch die Überschreitung der Grenzen zwischen Formen, Perspektiven, Zeiten und Orten einen alternativen Blick auf die Exilthematik. Der vorliegende Beitrag nimmt die eingesetzte Filmästhetik in den Blick. Es soll gezeigt werden, wie das jüdische Exil in Shanghai durch die filmische Reiseerzählung sowie durch Nostalgie rekonstruiert wird.

1. „Shanghai selbst war eine Mise-en-Scène“: Die multiplen Blicke auf das Exil

Der viereinhalbstündige Dokumentarfilm *Exil Shanghai* von Ulrike Ottinger aus dem Jahr 1997 zählt zu den ersten deutschen filmischen Werken, die sich mit dem jüdischen Exil in Shanghai auseinandersetzen. Der Film zeigt die vielfältigen Lebensgeschichten von sechs deutsch-, österreichisch- und russisch-jüdischen Emigranten bzw. Exilanten zur damaligen Zeit, dokumentiert aber nicht nur deren Exilerfahrungen im ‚alten‘ Shanghai, sondern verbindet diese mit Eindrücken aus dem ‚neuen‘ Shanghai, was ihn von anderen Filmen derselben Thematik unterscheidet.² Auf der Grundlage einer Fülle von Filmmaterialien entstehen unterschiedliche Bild-Ton-Anordnungen, wobei eine mit Ottingers Montagetechnik durchgeführte Form der Inszenierung besonders auffällig ist.

Bei dieser Kompositionsstruktur stehen die Interviewten nicht im Bild. Zu sehen sind entweder die heutigen Farbaufnahmen von Shanghai oder

¹ Dieser Aufsatz enthält Auszüge aus der Dissertation der Verfasserin an der Universität Hamburg: Transmedia Remembering. Fallstudie des Shanghaier Exils in Deutschland und China seit 1990.

² Vgl. Laurence A. Rickels, Ulrike Ottinger. Eine Autobiografie des Kinos. Berlin 2007, S. 165; Inge Stephan, Bilder und Nachbilder vom Exil in Shanghai in Literatur und Film, in: Almut Hille, Gregor Streim und Pan Lu (Hg.), Deutsche-chinesische Annäherungen. Kultureller Austausch und gegenseitige Wahrnehmung in der Zwischenkriegszeit. Köln / Weimar / Wien 2011, S. 194.

historische Geschichtsbilder. Beide Arten der Bildmaterialien stellen denselben Ort dar, auf den die Erzählungen einen indirekten oder direkten Bezug nehmen. Gleichzeitig sind auf der auditiven Ebene die Interviewberichte, traditionelle chinesische und westliche Musik, alte deutsche und chinesische Schlager gemischt oder einzeln zu hören. Die unmittelbaren Farbaufnahmen der einstigen Erinnerungsorte dienen dazu, die Vorstellungskraft des Publikums anzuregen: Der Zuschauer projiziert das ‚verlorene‘ Exil aus dem ‚alten‘ Shanghai in den Alltag des ‚neuen‘ Shanghais. Diese Bild-Ton-Konstellation bezeichnet Nusser als ein „die Erzählungen unterstützender, rückwärts gewandter, mit Melancholie behafteter ‚Erzählgestus‘“³, der das Wahrnehmbare und Imaginäre, das Gestern und Heute, den Westen und Osten kombiniert und das einstige jüdische Exil in der Weltstadt Shanghai wieder zum Leben erweckt.

Durch diese Inszenierung entstehen mehrere Blickverhältnisse, die das jüdische Exil in Shanghai multiperspektivisch betrachten. Da die Interviewten auf verschiedene Weise in Shanghai gelandet sind, versucht Ottinger, je nach individueller Lebensgeschichte die Inhalte der Zeugenberichte durch verschiedene Kamerablicke und Montagen zu untermauern und die subjektiven Perspektiven der Interviewten zu übermitteln. Die russisch-jüdischen Interviewten wie Rena Krasno, Inna Mink und George Spunt etwa gehören zu den wohlhabenden Alteingesessenen in Shanghai, die als ausländische Emigranten einen privilegierten Status innehatten und nur geringfügig vom Antisemitismus in Europa oder von der Ghettoisierung von Hongkew betroffen waren. Sie unterscheiden sich deutlich von den anderen Interviewten, also Gertrude Alexander, Theodore Alexander und Geoffrey Heller, die aus Deutschland oder Österreich stammen und durch das Naziregime ausgebürgert wurden. Als staatenlose Juden kamen sie mit der Flüchtlingswelle ab 1938 in Shanghai an und wurden 1943 ins Ghetto Hongkew zwangsumgesiedelt. Demzufolge reden die russisch-jüdischen Interviewten viel über ihre familiäre Emigrationsgeschichte und über die Stadt Shanghai, während sich die jüdischen Interviewten aus Europa auf ihre Exilerfahrungen in Shanghai sowie das Vorher und Nachher des Exils fokussieren. Dabei stehen Themen wie der Antisemitismus in ihrem Heimatland, ihre konkreten Exilrouten, das Leben im Ghetto und die erneute Emigration im Mittelpunkt ihrer Berichte.

Somit bietet der Film weitere Blickwinkel an, die unterschiedliche subjektive Perspektiven der Emigranten, Kolonisten, Exilanten und Überlebenden suggerieren. Wenn beispielhaft der Interviewte George Spunt, dessen jüdische Familie der damaligen Oberschicht in Shanghai angehörte, private Archivfotos von seiner Familienvilla und -freizeit zeigt, setzt Ottinger eine

³ Tanja Nusser, *Von und zu anderen Ufern. Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 175.

Collage ein, die das Luxus- und Kulturleben der privilegierten Emigranten in Shanghai rekonstruiert. Durch die Vielfalt an Bildern, Kameraeinstellungen, Ton, Musik und Montage stehen Gegenwart und Vergangenheit einerseits im starken Kontrast zueinander, andererseits ergänzen sie sich gegenseitig produktiv, wie Nusser feststellt: „Sie fügt illustrierend und kommentierend neue Schichten zu Erzählungen und kreiert solcherart einen (erzählerischen) Rahmen für die oralen Geschichten.“⁴ Auch bei den Interviews mit den anderen zwei russischen-jüdischen Emigranten Rena Krasno und Inna Mink folgt Ottingers Filmsprache einer von diesen Interviewten geäußerten ähnlichen Faszination für das ‚alte‘ Shanghai, wodurch in den filmischen Situationen das privilegierte Leben der alteingesessenen ausländischen Emigranten in der Großstadt für den Zuschauer fassbar und vorstellbar gemacht wird.

An solchen Stellen wird ein typisches Bild vom ‚Mythos Shanghai‘ aus der Perspektive der privilegierten ausländischen Emigranten eingeblendet, und diese kann, insofern sie sich mit der Sicht eines Kolonisten deckt, durchaus als eine Teilhabe am kolonialen Diskurs gedeutet werden.⁵ Dabei setzt der Film ein Mosaik von Geschichtsbildern der Vergangenheit und Farbaufnahmen der Gegenwart zusammen. Sowohl die heutigen Bilder vom Bund und des Cathay-Hotels als architektonische Zeugnisse als auch die Archivbilder – wie mehrsprachige Kino- und Theaterprogramme, alte Fotos von Bällen und Pferderennen als gesellschaftliche Ereignisse in der ehemaligen Internationalen oder Französischen Konzession – weisen auf die verschiedenen Kolonialmächte bzw. die koloniale Geschichte Shanghais hin.

Dabei wird die Wahrnehmung hervorgerufen, als ob sich der Zuschauer wie ein faszinierter westlicher Siedler im Orient befände und das damalige Shanghai unter der Kolonialherrschaft als „eine ebenso exotische wie mondäne Hafenstadt, [...] Stadt des Glanzes und des grenzenlos scheinenden Reichtums“⁶ betrachtete. Zugleich wird auch die andere Seite der Kolonialherrschaft – Shanghai „als Stadt [...] der bittersten Armut“⁷ – als Gegenpol zur modernen, zivilisierten westlichen Lebensform gezeigt. Durch die Montage von heutigen Farbaufnahmen von historischen chinesischen Gebäuden im schlechten Zustand sowie Archivfotos von Ruinen und Kinderleichen in Shanghai wird ein starker Kontrast zwischen den westlichen Kolonisten und den einheimischen Kolonisierten vorgeführt. Dieser Kamerablick, so merkt Nusser an, positioniere das Gegenüber als das Andere, „das als Objekt eines

⁴ Ebenda, S. 171.

⁵ Vgl. ebenda, S. 173.

⁶ Petra Löber, *Leben im Wartesaal. Exil in Shanghai, 1938-1947*, in: Amnon Barzel / Jüdisches Museum Berlin (Hg.), *Leben im Wartesaal. Exil in Shanghai, 1938-1947*. Berlin 1997, S. 21.

⁷ Ebenda.

Blickes entsteht, der in den Paradigmen des kolonialen Diskurses verhaftet ist.“⁸

Obwohl der Film sich nicht komplett vom ‚Mythos Shanghai‘ – dem idealisierten Exotismus oder der orientalistischen Barbarei – lösen kann, ist dennoch zu bemerken, dass der koloniale Blick durch die Filmemacherin strategisch eingesetzt wird. Das zeigt sich z. B. im Interview mit der russischen Emigrantin Inna Mink, die zwar ebenso aus einer wohlhabenden Familie stammt, aber über die westliche Kolonialherrschaft in Shanghai kritisch reflektiert:

It’s strange for me now looking back and seeing things as an adult, not as a kid, how horrible it was for the Chinese people who were very suppressed. Here we were, living in their country, in the lap of luxury where they had either everything – only a small percentage of Chinese people – or nothing at all; who basically waited on us hand and foot, who took care of us, and this is what colonization was all about.⁹

Hier konzentriert sich die Kamera zunächst auf Mink, und die Filmemacherin lässt sie reden. Anschließend ist eine etwa dreiminütige Straßenszene in Shanghai zu sehen, die sich weder in historischen kolonialen Siedlungseinheiten wie in der Französischen Konzession noch in einem rückständigen Stadtteil befindet. An dieser Stelle erscheint Shanghai weder als idealisierte „Stadt des Glanzes“ noch als abgewertete „Stadt der bittersten Armut“.¹⁰ Stattdessen versucht die Filmemacherin die Stadt in ihrem normalen oder neutralen Alltagszustand zu zeigen. Solche Farbaufnahmen vom Shanghai Ende der 1990er Jahre – insbesondere in alltäglichen Straßenszenen – ziehen sich durch den gesamten Film hindurch und erlauben dem Zuschauer, eine eigene Anschauung von der Stadt zu gewinnen, die sich von gängigen kolonialen und orientalistischen Vorstellungen unterscheidet.

Die Absicht, ein möglichst komplexes und multiperspektivisches Bild der Stadt zu entwerfen, drückt Ottinger explizit in einem Interview zu *Exil Shanghai* aus:

Shanghai war damals ein völlig artifizielles Gebilde. Es war exterritorial. Und tatsächlich waren alle, die irgendwie in diese Zeit des Zweiten Weltkrieges involviert waren und auch in der Zeit davor politische Macht hatten, an diesem Ort: [...] Nirgendwo auf der Welt waren so widersprüchliche Gesellschaftsgruppen und Interessen konzentriert wie in Shanghai. Shanghai selbst war eine *Mise-en-Scène*.

⁸ Tanja Nusser, *Von und zu anderen Ufern. Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 174.

⁹ Hier aus dem Interviewgespräch zwischen Ulrike Ottinger und Inna Mink in diesem Film.

¹⁰ Petra Löber, a. a. O., S. 21.

[...] Ich habe versucht, diese ganz unterschiedlichen, sich widersprechenden Dinge, von denen Shanghai voll ist, im Film zusammenzubringen. [...] Shanghai war immer eine Nahtstelle: zwischen dem alten China und dem neuen China; zugleich war es der Ort, an dem China auf das Ausland traf.¹¹

Hier sind Ottingers geschichtsbewusste Reflexion über den Kolonialismus und ihr Versuch, eine eurozentrische Position zu überwinden, deutlich erkennbar. Dies spiegelt sich auch bei der Auswahl und Auseinandersetzung mit den jüdischen Protagonisten im Film wider:

Rena Krasno, die aus einer russischen Familie stammt; [...] Die Familie mußte aufgrund des niedrigen Einkommens des Vaters eher bescheiden leben. Im Kontrast dazu stehen die russischstämmigen Familien von Georges Spunt und Inna Mink, die sehr wohlhabend waren. Aber dann kamen die deutschen und österreichischen Juden, und etwas ganz Neues geschah: Sie brachten nicht nur europäisches Flair mit, sondern zum Teil eine andere Haltung den Chinesen gegenüber. Als beispielsweise 1945 die Amerikaner Bomben auf das Ghetto warfen, in dem Chinesen und Juden auf engstem Raum zusammenlebten, behandelten die jüdischen Ärzte auch die chinesischen Verwundeten. So etwas hatte es in der kolonialen Zeit nicht gegeben.¹²

Ein weiteres Indiz dieser „anderen Haltung den Chinesen gegenüber“¹³, die sich vom Kolonialismus distanzierte und durch das Wirken der europäischen jüdischen Exilanten in Shanghai entstand, ist die Tatsache, dass in den jüdischen Schulen im Ghetto chinesische Geschichte und Kultur gelehrt und diese auf jüdischen Exilzeitungen wie der *Gelben Post* eingeführt wurden, was vorher nicht möglich gewesen war.¹⁴ Dies hing vor allem mit den exilischen Erlebnissen der europäischen Juden zusammen, die auf anderem Wege als die privilegierten westlichen Emigranten oder Kolonisten in China bzw. Shanghai landeten.

So wird neben den oben diskutierten Perspektiven der Emigranten und Kolonisten ein weiterer Blick der jüdischen Exilanten im Film konstituiert. Dabei versucht Ottinger, die ambivalenten Wahrnehmungen der jüdischen Exilanten zum Ausdruck zu bringen, die einerseits wie westliche Touristen, Emigranten oder Kolonisten von Shanghai fasziniert oder überwältigt sind, andererseits aber von Existenz- und Überlebensfragen, Traumata, Heimweh und Melancholie geplagt wurden. Dabei stellt die Kamera den exilischen

¹¹ Sissi Tax, *Exil Shanghai*. Interview mit Ulrike Ottinger, in: Katalog vom 27. Internationalen Forum des jungen Films der 47. Berlinale (1997), http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/3856, letzter Zugriff: 10.04.2021.

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Vgl. ebenda.

Schiffsweg der europäischen Juden von ihrer Ankunft in Shanghai bis zu ihrer Weiteremigration in den Mittelpunkt.

Bereits in einer Szene zu Beginn des Films, untermalt von einer melancholischen Melodie, lässt sich die Kamerabewegung vom Wasser zum Hafen, von der unendlichen Weite des Meeres bis zum festen Boden als eine Nachahmung der subjektiven Perspektive der Exilanten begreifen, die damals vor der Vertreibung durch die Nazis nach Shanghai flüchteten und dort landeten. Im Abspann bewegt sich die Kamera, ebenso auf dem Schiff befindlich, in Gegenrichtung vom Land zum Meer. Im Vordergrund stehen einige verlassene Stühle, hinter denen das Ufer von Shanghai langsam am Horizont verschwindet. Diese letzte Einstellung visualisiert wiederum die subjektive Perspektive der jüdischen Exilanten, die Shanghai gerade wieder verlassen, gleichzeitig wird ein Aufbruch zu neuen Ufern angedeutet.

Der durch die Kamera imitierte Schiffsweg von ‚Nazieuropa – Shanghai – weltweit‘ im Vorspann und Abspann setzt damit eine Rahmenstruktur für den Gesamtfilm. Um solch einen subjektiven Blick der Exilanten zu unterstützen, wird historische deutschsprachige Musik aus den 1930er Jahren eingesetzt, die einen Bezug zur jüdischen Exilthematik hat:

All die Lieder, die wir als typisch wienerisch betrachten – also beispielsweise ‚Sag beim Abschied leise Servus‘ oder auch der bekannte Berliner ‚Sportpalastwalzer‘ – sind von jüdischen Komponisten und Textern. Die Musik, die man damals hörte – wie ‚Ein Lied geht um die Welt‘, gesungen von Joseph Schmidt – und die in die Emigration mitgenommen und dort wiedergesungen wurde, habe ich im Film verwendet, und zwar ganz konsequent nur von alten Schellack-Platten, die sozusagen selbst Dokumente sind.¹⁵

Ottinger hebt das historische Kulturgut der jüdischen Musiker auf der auditiven Ebene hervor und erzeugt anhand der Musik unterschiedliche Stimmungen, die die Erzählungen und Bilder ergänzen und den Zuschauer emotionalisieren. Während im Vorspann dumpfe Schiffssirenen und eine melancholische Melodie erklingen, suggeriert das leidenschaftliche Lied *Ein Lied geht um die Welt*¹⁶ im Abspann ein ‚Happy End‘ des Shanghaier Exils. Denn das Lied beginnt gleich, nachdem der letzte Interviewte Geoffrey Heller von seiner Weiteremigration nach San Francisco erzählt und den Film mit dem

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Der Hauptdarsteller und Sänger des Liedes Joseph Schmidt gehörte zu den bekanntesten Sängern in Deutschland in den 1930er Jahren und musste als Jude selbst vor den Nationalsozialisten ins Exil fliehen. Teil des Liedtextes im Film lautet: „Ein Lied geht um die Welt / Ein Lied, das euch gefällt / Die Melodie erreicht die Sterne / Jeder von uns hört sie so gerne / Von Liebe singt das Lied / Von Treue singt das Lied / Und es wird nie verklingen / Man wird es ewig singen / Vergeht auch die Zeit / Das Lied bleibt in Ewigkeit.“

Satz „Quite happily, that’s the end of that story“ beendet. Abgesehen von der Frage, ob der jüdischen Exilgeschichte tatsächlich ein glücklicher Ausgang zugesprochen werden kann, drückt Ottinger hier durch das Lied eine optimistische Haltung aus, die sowohl das Weiterziehen der Exilanten in eine bessere Zukunft als auch große Hoffnung auf Humanität evoziert.

Ottinger etabliert mittels des subjektiven Blickwinkels und einer sich bewegenden Kamera sowie der Kontrastbilder der Schiffsmotivik und der musikalischen Untermalung auf der Gegenwarts- und Vergangenheitsebene eine ästhetisch-formale Authentifizierungsstrategie, als wäre der Zuschauer selbst auf dem damaligen Schiffsweg ins Exil unterwegs. Diese Authentifizierungsstrategie findet nicht nur im Vor- und Abspann Verwendung, sondern sie zieht sich insbesondere durch die Interviews mit den deutschen und österreichischen Exilanten. Wenn beispielsweise Gertrude Alexander, damals ein staatenloses jüdisches Mädchen, von ihrem Ankunftszeitpunkt im Shanghaier Hafen und der Zusammenkunft mit den Eltern erzählt, beobachtet die Kamera parallel zur Voice-over-Erzählung im schwankenden Schiff intensiv das naheliegende Ufer von Shanghai, während das melancholische Lied *Ein Schiff fährt nach Schanghai*¹⁷ eingeblendet wird. In einer anderen filmischen Einstellung sieht der Zuschauer – nachdem Inna Mink erzählte, dass ihr Ehemann nach der Entlassung aus dem Konzentrationslager über den Schiffsweg nach Shanghai gelangt war – in ähnlicher Weise ein modernes Schiffssegment, begleitet von Joseph Schmidts Schlagerklassiker *Heimatland*¹⁸.

Während die englischsprachigen Erzählungen und die chinesischen Schiffe in den beiden Segmenten auf die abwesende deutsche Sprache – ein Symbol der verlorenen Heimat für die deutschen und österreichischen Exilanten und ein Zeichen der verschwundenen historischen Spuren des Exils – hindeuten, erzeugen die deutschsprachigen Schlager der 1930er Jahre in solchen Momenten eine Spannung zwischen Ferne und Heimat, Vergangenheit und Gegenwart. Das durch die subjektive Kamera dargestellte ‚Ich‘ auf dem exilischen Weg, das durch den Einsatz der Schlager suggerierte Heimatbild und die Vergangenheit des jüdischen Exils – all dies wird mit dem modernen Shanghai als dem Anderen, dem Fremden und der Gegen-

¹⁷ Die hier von Ottinger eingesetzte Version von Mimi Thoma wurde 1936 aufgenommen. Der Text wurde von Fritz Löhner-Beda, dem später in Auschwitz ermordeten Schlagertexter und Schriftsteller, aus dem englischsprachigen Originaltext *Red Sails in the Sunset* (1935) auf Deutsch nachgedichtet. Ein Teil des Liedtextes im Film lautet: „Ein Schiff fährt nach Schanghai / weit über das Meer / Mit ihm ein Matrose / den liebt sie so sehr / Er sagte beim Abschied / noch lachend zu ihr: ‚Mein Schiff fährt nach Schanghai, mein Herz bleibt bei dir‘ / Lang hat sie gewartet / bei Tag und bei Nacht / Hat sie voller Sehnsucht / an seine Worte gedacht / Ein Schiff fährt nach Schanghai / das kehrt nie zurück / Das Schiff ist verschwunden / und mit ihm ihr Glück.“

¹⁸ Ein Teil des Liedtextes im Film lautet: „Heimatland, könnte ich einmal dich wiedersehen? Heimatland, warum musste ich von dir gehen?“

wart konfrontiert. Denn das subjektive ‚Ich‘ wird im Gegensatz zum objektiven Anderen – hier durch die Aufnahmen der chinesischen Schiffe und Bevölkerung – konstituiert. Heimweh entsteht erst an einem fremden Ort, die Spurensuche nach dem Vergangenen findet erst danach in der Gegenwart statt.

Insofern gelingt die Authentifizierung hier nicht nur durch die filmische Inszenierung der exilischen Bewegung, sondern ebenso durch die Auflösung von Grenzen, die Subjekte wie die Zuschauer, die Exilanten und die Anderen, Räume wie die Heimat und die Ferne, Zeiten wie die Vergangenheit und die Gegenwart voneinander trennen. Diese Schiffspassagen muntern das Publikum auf, sich der Vielschichtigkeit des historischen Exils anzunähern und sich in den Spielgelungen von Eigenem und Fremden, vom Hier und Dort, vom Gestern und Heute selbst wahrzunehmen.

Ergänzend zu diesem Blick in Bewegung auf dem Schiffsweg stellt Ottinger das weitere Befinden der Exilanten als Überlebende des Holocaust dar. Nach dem Ausbruch des Pazifikkrieges verschlechterte sich die Lage in Shanghai. Die dortige japanische Militärbehörde errichtete 1943 ein Ghetto im Stadtteil Hongkew, in das „alle nach 1937 angekommenen staatenlosen Flüchtlinge“¹⁹, darunter überwiegend deutschsprachige jüdische Exilanten, zwangsumgesiedelt wurden. Mit der Ghettoisierung waren die jüdischen Exilanten katastrophalen ökonomischen sowie sanitären und hygienischen Bedingungen ausgesetzt und unterstanden der direkten Überwachung und Kontrolle durch die Japaner. Gleichzeitig wurden sie durch die Vernichtungspläne der Nationalsozialisten außerhalb Europas bedroht.²⁰ Das heißt, obwohl viele jüdische Exilanten vorher aus den Konzentrationslagern entlassen worden waren, weil sie nachweisen konnten, dass sie Nazieuropa dauerhaft verlassen wollten, waren sie nach ihrer Flucht auf der anderen Seite der Welt vor der nationalsozialistischen Verfolgung nicht mehr sicher. Dies erzählt auch der Interviewte Theodore Alexander explizit im Film:

Die deutschen Juden wurden dann in das Ghetto gesperrt, weil die Japaner genau gewusst haben, dass die deutschen Juden keine Sympathie für die Japaner gehabt hatten. Das Gerücht sagte, dass sie Gaskammern in Wusong, das eine Vorstadt von Shanghai war, gebaut hatten, in die sie uns früher oder später reingebracht hätten.

¹⁹ Petra Löber, a. a. O., S. 35.

²⁰ Im Juli 1942 kam Josef Meisinger, damals Polizeiverbindungsoffizier der SS und Gestapo an der deutschen Botschaft in Tokyo, nach Shanghai und setzte die japanische Behörde unter Druck, die im Februar desselben Jahres in der Wannsee-Konferenz beschlossene ‚Endlösung der Judenfrage‘ auch in Shanghai umzusetzen, einschließlich der Baupläne eines Konzentrationslagers mit Krematorien auf der Insel Chongming in der Mündung des Jangtse-Flusses. Allerdings sind viele Details über Meisingers Pläne zur Vernichtung der Juden in Shanghai bisher wissenschaftlich nicht eindeutig belegt.

Während des Voice-overs von Alexanders Erzählung kehrt Ottingers Kamera ins ehemalige Ghetto zurück, wo die Kamera langsam an den historischen Haustüren der jüdischen Exilanten vorbeifährt und intensiv das Hongkou der späten 1990er Jahre einfängt.

Während der Blick vom Schiff aus einen unbestimmten Bewegungszustand zeigt und einen wurzellosen und verschlagenen Eindruck vermittelt, impliziert der Kamerablick hier im Zusammenhang mit der Erzählung über die Ghettoisierung und Vernichtungspläne eine unterschiedliche Bedeutungsebene: Es geht nun um das Überleben der jüdischen Exilanten des Holocaust und des Shanghaier Exils. An dieser Stelle soll sich das Publikum in die Position der überlebenden Exilanten in die einst extreme Ghettosituation, die von Hunger, Luftangriffen und Vernichtung geprägt war, hineinversetzen. In solchen filmischen Szenen fungiert der abtastende und vorstellungserzeugende Blick auf das Denkmal der Exilgeschichte im Huoshan-Park oder jüdische Grabsteine als eine Art ritueller Trauerarbeit im Freud'schen Sinne: Der Kamerablick als filmische Trauer nicht um der Toten willen, sondern als eine psychische Aufgabe der Verlustbewältigung, um ein neues Sinn- und Bedeutungssystem für die (Über-)Lebenden aufzubauen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Film multiple differenzierbare subjektive Positionen und Wahrnehmungen der Emigranten, Kolonisten, Exilanten sowie Überlebenden vermittelt. Durch die Authentifizierungsstrategie in *Exil Shanghai* wird dem Publikum ein komplexes und multiperspektivisches Bild vermittelt. Dabei steht die moderne Stadt als Mise-en-Scène wie auch als Erinnerungsanlass im filmischen Zentrum, wodurch die Grenzen zwischen dem Wahrnehmbaren und Imaginären, dem Fremden und dem Eigenen, dem Gestern und dem Heute, dem Westen und dem Osten äußerst fließend sind.

2. Exilierte auf Reise, Reisende im Exil: Die Kombination vom Tourismus und Exil

Wie bereits gezeigt, hebt Ottinger den Erinnerungsort Stadt in *Exil Shanghai* hervor und montiert die Farbaufnahmen der Metropole mit Zeitzeugenberichten und Archivbildern zusammen. Während dieses Verfahren ein komplexes Bild der Exilthematik erschafft, entsteht zugleich ein touristischer Blick, der in der Rezeption des Films besonders kontrovers ist. Die Spurensuche gelingt noch unter der Oberflächenstruktur der Reiseimpressionen, wenn bestimmte Ikonen oder vergessene Relikte zum Shanghaier Exil wie jüdische Grabsteine wiederentdeckt werden. Ohne direkten Bezug zur Exilthematik jedoch kann der Vorwurf des Voyeurismus entstehen:

Scheint der Film den Spuren der deutsch-jüdischen Vergangenheit in Shanghai folgen zu wollen, so überlagert sich diese Spurensuche mit unzähligen Aufnahmen verschiedener Stadtopographien, scheinbar

typischer ‚asiatischer Straßenszenen‘, [...] so dass in dieser Kombination des Bildmaterials [...] eine nach vorne gerichtete touristische Wahrnehmung entsteht, die die Geschichten konterkariert. Indem wir den Film, die Geschichte(n) durch das Objektiv von Ottingers Kamera sehen, entsteht das Gefühl eines voyeuristischen Eindringens in das Leben und die Kultur des Fremden und Anderen auf beiden Ebenen.²¹

Der von Nusser kritisierte kontraproduktive Effekt des touristischen Blicks wird in einigen filmischen Situationen deutlich, wenn die Kamera das Alltagsleben der Einheimischen mit ‚übermäßiger‘ Neugier zeigt.

Abgesehen von vereinzelt strittigen Farbaufnahmen stellt sich dennoch die Frage, ob der Einsatz der Reiseimpressionen im Zusammenhang mit der Exilthematik nicht bewusst angewendet wurde. Die Kombination von touristischer Wahrnehmung und Exilthematik als Erzählform zu negieren, impliziert einen statischen Dualismus zwischen den beiden Reiseformen Exil und Tourismus. Dieser läuft Gefahr, nicht nur die Exilsituation in einer hochkomplexen Großstadt wie Shanghai mit ihren damaligen politischen und sozialen Umwälzungen zu simplifizieren, sondern auch Ottingers Filmsprache misszuverstehen.

Auf den ersten Blick scheint die Gegenüberstellung der beiden Pole Exil und Tourismus verständlich und nachvollziehbar zu sein. Während das Exil vor allem mit Unfreiwilligkeit und Leiden verbunden ist, stützt sich der Tourismus vielmehr auf Wahlmöglichkeiten und kann als Produkt der modernen Konsumkultur und Freizeitwirtschaft begriffen werden.²² Doch gibt es zugleich Überschneidungspunkte zwischen Exil und Tourismus. So weist Evelein auf ein breiteres Verständnis des Exils hin, da seine Darstellungen meist als Hochkultur eine wichtige Rolle in den westlichen Narrativen der politischen und kulturellen Identität spielen:

In this narrow, classical sense, exile signifies the separation from one's home that inflicts unmitigated pain upon its sufferer and holds no redemptive qualities. But truth be told: however painful the conditions of exile might have been, and no matter how barren the exilic landscape proved, it didn't keep exiles from imaging, thinking, and writing. [...] Exile can be a window of opportunity for self-discovery. [...] Malouf's ultimately positive portrayal of expulsion connects with a radically different understanding of exile that turns its original configuration on its head. [...] Exile, then, yields a different perspective, a new way of seeing. [...] Framed as a departure from familiarity, exile begins to show some conceptual overlap with travel, albeit only a cer-

²¹ Tanja Nusser, *Von und zu anderen Ufern. Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 175.

²² Vgl. Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham / London 1996, S. 27 ff.

tain kind of travel, as the American travel writer Paul Theroux is quick to point out: „Homesickness is part of this kind of travel. In these circumstances, it is possible to make interesting discoveries about oneself and one’s surroundings. Travel has less to do with distance than with insight: it is, very often, a way of seeing.“²³

Dies zeigt, dass die Grenzen zwischen der exilischen und touristischen Reiseform fließend sind und diese Pole verschiedene subjektive Perspektiven klammern, durch welche man das Reisen wahrnehmen und das Eigene konstituieren kann. Auf ähnliche Weise geht es in *Exil Shanghai* darum, durch die Überschreitung der Grenzen zwischen allen Formen, Perspektiven, Zeiten und Orten einen alternativen Blick auf die Exilthematik zu bieten.

Denn damals in Shanghai kollidierten internationale Interessen sowie Mächte und es kreuzten sich individuelle Lebensläufe, überlagerten sich Ansichten, die das Exil ganz unterschiedlich wahrnahmen. Einerseits führte die Exilerfahrung bei vielen jüdischen Exilanten aus Nazi-Europa tatsächlich zu einem Trauma, das im Kontext der nationalsozialistischen Verfolgung und der japanischen Ghettoisierung lange wirksam war. Diese schmerzhaftes Exilerfahrung wird im Film beispielsweise dadurch visualisiert, dass die Kamera die Perspektive der Exilanten auf dem Schiffsweg und die der Überlebenden im ehemaligen Ghetto Hongkew nachahmt. Gleichzeitig aber variieren die Exilerlebnisse je nach Faktoren wie Ankunftszeit, Alter, Geschlecht, finanzieller oder sozialer Lage, sodass die individuellen Standpunkte unter Umständen dem schmerzlichen Bild des Exils widersprechen und gar zu einer positiven Sinnkonstruktion führen können.

Dies zeigt sich insbesondere in Erzählungen des letzten Interviewten Geoffrey Hellers, der damals zunächst durch Kindertransporte nach England und später als ein Jugendlicher nach Shanghai kam:

The trip was absolutely extraordinary, we went to Durban, Bombay, Colombo, Singapore, Hongkong, Shanghai and then Kobe where my parents awaited me. That’s quite something for a boy of sixteen and his brother of fourteen. [...] I’m sure that there are other people who had a terrible time in this Shanghai experience, but I must say that for me at seventeen, it was absolutely an eye-opener and high adventure. It was an unbelievable juxtaposition of exotic and fantastic things. [...] It looked to me almost like a mini united world with remarkable coexistence of so many nationalities. [...] When I think of the dreadful fate of millions in Europe, it seems the early turbulence for a teen like a picnic in a way. I never thought myself, during this time at least, as a victim.

²³ Johannes F. Evelein, *Traveling Exiles, Exilic Travel – Conceptual Encounters*, in: Johannes F. Evelein (Hg.), *Exiles Traveling. Exploring Displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings 1933-1945*. Amsterdam / New York 2009, S. 14.

Hieraus lässt sich herauslesen, dass Heller seine Exilerlebnisse sowohl auf dem Fluchtweg als auch in Shanghai positiv sieht. Seine Formulierungen, die Exilerfahrung als ein „Abenteuer“ und „Picknick“ zu beschreiben, sowie seine Erinnerungen an das erholsame Wandern mit seiner Familie in einem Vorort von Shanghai weisen auf eine Auflösung von Grenzen in mehrfacher Hinsicht hin.

Dies drückt zunächst aus, wie sich verschiedene Reiseformen hier überschneiden und zeichnet ein anderes, heiteres Bild des Shanghaier Exils. Zudem gehört Heller zu den jüdischen Exilanten, die zunächst in den kolonialen und privilegierten Siedlungseinheiten in Shanghai landeten und erst nach dem Pazifikkrieg ins Ghetto Hongkew umziehen mussten. Aufgrund ihrer komplexen Erlebnisse können sich bei ihnen unterschiedliche Identitäten überlagern, die sowohl touristische, emigrantische, kolonialistische als auch exilische Merkmale annehmen können. Nicht zuletzt wird Ottingers Montagetechnik hier im Interview mit Heller eingesetzt, wobei seine Off-Ton-Erzählung über eigene Exilerfahrung als „Abenteuer“ oder „Picknick“ mit den visuellen Reiseimpressionen der Sehenswürdigkeiten im heutigen Shanghaier Vorort in Verbindung gesetzt wird. Dadurch werden die Grenzen zwischen Heute und Gestern, Hier und Dort, Juden und Chinesen, Zuschauern und Zeitzeugen fließend. Dies ermöglicht dem Publikum, sich wie gegenwärtige Touristen auf die historische Position eines exilischen und zugleich touristischen Reisenden einzulassen.

Diese Art der Kombination vom Exil und Tourismus im Film verteidigt auch Villarejo:

To criticize Ottinger's gaze as *exotisme pur* in this instance would be to miss the alignment of gazes [...]. The viewer sees not as a distant observer, not through the lens of an authoritative interpretation or an imperializing aestheticism, but rather as the exiles have seen. We re-authorize their miss-recognitions in our own. They perhaps could not have read Chinese, as we perhaps cannot now, and their gazes upon Shanghai may have been awash in color but muted in understanding as ours are [...]. This temporal layering of gazes, the extent to which they refuse the separation of then and now, is sustained throughout *Exile Shanghai* [...]. Ottinger, in other words, refuses the authority of the past as convention (old photographs, maps) but similarly refuses the continuity of the present as identity (we, Jews, then and now). [...] Ottinger's camera records the possibility of a mistake rather than endorsing the orthodoxy of a position [Hervorhebung im Original].²⁴

Im Vergleich zur Kritik an der Überlagerung der Reiseformen weist Villarejos Argumentation auf eine wohl profundere Interpretation hin, dass die

²⁴ Amy Villarejo, Archiving the Diaspora: A Lesbian Impression of / in Ulrike Ottinger's *Exil Shanghai*, in: *New German Critique*, Nr. 87 (2002), S. 183.

Filmsprache von Ottinger nämlich nicht nur die Genre­grenze, sondern auch die Grenzen zwischen Positionen, Identitäten, Kulturen, Zeiten und Orten überschreitet. Solch eine multiple Überlagerung fungiert Villarejo zufolge als „a layered reminder of the contradictory dimensions of recollection itself“²⁵ und liefert ein komplexeres Bild des Shanghaier Exils, das sich von einem engeren Verständnis unterscheidet.

3. Nostalgie als Geschichtsbewusstsein und Erinnerungskonstruktion vom Exil

Ottingers Handschrift zeigt einen poetischen und gefühlvollen Charakter, indem sie in *Exil Shanghai* den Zuschauer anhand der damaligen deutschen sowie chinesischen Schlager emotionalisiert und ein nostalgisches Ambiente schafft. Daher wird im Folgenden untersucht, ob dies als eine Partizipation am nostalgischen Diskurs interpretiert werden kann.

Als Erstes ist anzumerken, dass die Nostalgie in *Exil Shanghai* die Weltstadt der 1930er Jahre mit der Erinnerung an das ‚Old Shanghai‘, die seit den 1990er Jahren in der chinesischen Gesellschaft entsteht,²⁶ in Parallele setzt. Wie im ersten Teil dieser Arbeit bereits aufgezeigt, richtet der Film einen besonderen Blick auf das vielfältige kulturelle Leben des damaligen Shanghais. Neben populären Liedern von damals werden z. B. alte Kinosäle und Plakate von Filmklassikern eingeblendet, welche die sogenannte ‚Goldene Ära‘ der chinesischen Filmindustrie auferstehen lassen. Während viele Elemente aus dieser Zeit wie Schlager, Filme, Figuren oder Kleidung in der heutigen chinesischen Gesellschaft immer wieder remediatisiert werden und weiter zirkulieren, wird *Exil Shanghai* durch seinen Einbezug der vorsozialistischen Vergangenheit der 1930er und 1940er Jahre zu einem Bestandteil der transregionalen filmischen Erinnerungen an das ‚Old Shanghai‘.²⁷

Zudem ist aus dem Film zu erschließen, dass die Darstellungen dieser verlorenen Heimat mit einer Nostalgie für die vornationalsozialistische Ver-

²⁵ Ebenda, S. 182.

²⁶ Der Begriff ‚Old Shanghai‘ steht dem Bild ‚New Shanghai‘ seit den 1950er Jahren gegenüber und bezieht sich auf die (semi-)koloniale, vorsozialistische Vergangenheit der Großstadt insbesondere in den 1930er und 1940er Jahren. Seit den 1990er Jahren entstehen vielfältige Darstellungen von ‚Old Shanghai‘ in China, was als Bestandteil der chinesischen Nostalgie gilt. Dazu siehe Dai Jinhua, *Imagined Nostalgia*, übersetzt von Judy T. H. Chen, in: *Boundary*, Vol. 2 (1999), S. 143-161.

²⁷ Das bezieht sich auf Filme, die in der Gegenwart das ‚Old Shanghai‘ thematisieren. Diese umfassen nicht nur Filmproduktionen vom chinesischen Festland, sondern auch Filme aus Hongkong und Taiwan sowie Filme, die der nichtchinesischen Filmindustrie entstammen, z. B. Hollywood.

gangenheit in Deutschland bzw. Europa konnotiert werden können.²⁸ Dabei kristallisiert sich heraus, auf welche Weise die durch das Naziregime ausgegrenzte jüdische Kultur, ein wertvolles Gut der deutschen bzw. westlichen Kultur, im Shanghaier Exil erhalten blieb. Die deutschsprachigen jüdischen Exilanten machten z. B. im Alltag genau das, „was als typisch wienerisch, frankfurterisch oder berlinerisch“²⁹ galt, und bildeten ein Kulturleben mit bewundernswerten Leistungen in den Bereichen der Presse, Musik und Theater.³⁰

Insofern rekonstruiert die filmische Collage durch die deutsche Sprache in den Zeitzeugenberichten, durch die noch unbelasteten alten Familienbilder, die Erzählungen über ‚das kleine Berlin‘ und ‚das kleine Wien‘ im Ghetto Hongkew sowie die Schlager jüdischer Künstler nicht nur das vergangene Shanghaier Exil selbst, sondern rückt zugleich das vornationalsozialistische Heimat der Exilanten in Deutschland bzw. Europa ins Bild. Der Film versucht das verlorene Zuhause im gegenwärtigen Shanghai aufzuspüren und zu bewahren. Dies gelingt nicht ohne eine gewisse Nostalgie, die Kaplan verallgemeinert so beschreibt:

Various manifestations of nostalgia participate in Euro-American constructions of exile: nostalgia for the past; for home; for a „mother tongue“; for the particulars that signify the experience of the familiar once it has been lost. Such nostalgia is rooted in the notion that it is „natural“ to be at „home“ and that separation from that location can never be assuaged by anything but return.³¹

Mit anderen Worten, das Exil reflektiert im ‚Hier‘ der Weltstadt und durch die Muttersprache stets auch das ‚Dort‘ und die ersehnte Rückkehr in die

²⁸ Vor dem Hintergrund der Wiedervereinigung in den 1990er Jahren hat Deutschland eine radikale Veränderung erlebt, sodass neben dieser Nostalgie für die Zeit vor dem Nationalsozialismus noch eine andere Form der Nostalgie, die sog. Ostalgie für die DDR, entstanden ist. Vgl. Pan Lu, Nostalgia as Resistance: Memory, Space and the Competing Modernities in Berlin and Shanghai, in: *European Journal of East Asian Studies*, Vol. 12 (2013), S. 136.

²⁹ Sissi Tax, Exil Shanghai. Interview mit Ulrike Ottinger, in: Katalog vom 27. Internationalen Forum des jungen Films der 47. Berlinale (1997), http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/3856, letzter Zugriff: 11.04.2021.

³⁰ Neben den zahlreichen Zeitungen und Publikationen war das Kulturleben der Exilanten in Shanghai lebendig: „Das Kulturleben der Refugees in Shanghai war, den damaligen Verhältnissen entsprechend, ein sehr anregendes, das geistige Leben der Shanghaier Flüchtlinge, [...] stand auf einem sehr hohen Niveau, man spielte viel Theater, ernsten und heiteren Inhalts, Operetten und Opern standen auf dem Programm, Konzerte, Kabarett-Aufführungen, Tanzabende und Vorlesungen wurden veranstaltet.“ Petra Löber, a. a. O., S. 30.

³¹ Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham / London 1996, S. 33.

Heimat. Das historische jüdische Exil in Shanghai gilt daher als ein Zeitspiegel, in dem das Eigene und das Fremde, der Westen und der Osten miteinander verschmolzen sind.

Diese zweite nostalgische Dimension der Nostalgie findet sich auch in Ottingers früherem Dokumentarfilm *Countdown* (1990), der an zehn Tagen bis zur Währungsunion am 1. Juli 1990 gedreht wurde. Hier besuchte Ottinger Erinnerungsorte in Berlin und Umgebung, um das Verlorene der deutschen Geschichte und Kultur im Kontext des Holocaust und der Wiedervereinigung anzumahnen:

Der Film fängt an mit der Vergangenheit, mit dem, was verloren ist, mit den Toten, aber auch mit dem, was überlebt hat... Der Jüdische Friedhof in Weißensee / Ost-Berlin mit Grabmälern, die verschiedenen Epochen und Stile repräsentieren, erzählen uns vom kulturellen Hintergrund und Status der Verstorbenen, ihren orthodox-religiösen oder liberalen Vorstellungen. Verschwundene Orte wie verlassene orientalistische Gärten, archaisch alttestamentarische Stelen oder einfache Schieferplatten, die der gemordeten Toten in Theresienstadt, Auschwitz und anderswo gedenken. Der Blick, der die Erinnerung weckt: [...].³²

Countdown bilanziert nicht so sehr die Lücken in der Mauer, sondern die in unserem Geschichtsbewusstsein. Das ist eine Reise in die Vergangenheit, die mit dem Einsteinturm des Architekten Mendelsohn in Potsdam eröffnet, zum Innehalten auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee einlädt, als seien schon da die Zeichen zu lesen, die zum *Countdown* in Geschichtsbewusstsein führten.³³

Während die Sehnsucht für das verlorene Zuhause in *Exil Shanghai* durch das Spiegelbild von Shanghai suggeriert wird, bringt Ottingers Kamera in *Countdown* die Erinnerungen an die deutsche Geschichte an Orten wie dem Jüdischen Friedhof Weißensee explizit zum Ausdruck.

Die nostalgische Stimmung in *Countdown*, die auf ähnliche Weise wie in *Exil Shanghai* erzeugt wird, liegt dem ‚Geschichtsbewusstsein‘ zugrunde, das statt der Romantisierung und Verschönerung der Vergangenheit an einem Verantwortungsgefühl für die Geschichte gebunden ist. Das heißt, die Nostalgie in Ottingers beiden Filmen ist daher nicht schlicht als eine melancholische Äußerung zu einer vergangenen Zeit zu verstehen, die wie in gängigen populären nostalgischen Arbeiten romantisiert oder idealisiert wird. Diese

³² Ulrike Ottinger, Ulrike Ottinger über COUNTDOWN, in: <https://ulrikeottinger.com/de/filmdetails/countdown>, letzter Zugriff: 11.04.2021.

³³ Karsten Witte, Grenzgänge und Mauersprünge. Berliner Dokumentarfilme von Jürgen Böttcher, Ulrike Ottinger u. a. über ein geschleiftes Monument von Weltruhm, in: Frankfurter Rundschau, 7. März 1991.

Nostalgie ist hier vielmehr mit einem ‚Geschichtsbewusstsein‘ verbunden, d. h. „mit der Vergangenheit, mit dem, was verloren ist, mit den Toten, aber auch mit dem, was überlebt hat.“³⁴ Hinzu kommt ihr memorialer Anspruch, die verschwundenen Minderheiten und Kulturen, die durch den Nationalsozialismus und Holocaust fast völlig ausgeradiert wurden, zu vergegenwärtigen. In diesem Zusammenhang lässt sich behaupten, dass die Nostalgie für die verlorene deutsche Heimat in Ottingers *Exil Shanghai* und *Countdown* als ein Ausdruck der Identitätssuche und -konstruktion zu begreifen ist, die durch die Rückwendung zum Verlorenen und Verschwundenen zu einem gesteigerten soziokulturellen Selbstbewusstsein und gar zu ‚Empowerment‘ führen kann.

Bei seiner solchen Identitätssuche vor dem Hintergrund der Jahrhundertwende in den 1990er Jahren möchte Ottinger den Blick des Zuschauers für die Zukunft schärfen: Sie richtet den Blick auf die Vergangenheit, die durch eine geschichtsbewusste Spurensuche vergegenwärtigt wird; sie spielt mit verschiedenen Blickverhältnissen, um mögliche multiperspektivische Standpunkte hinsichtlich der historischen Realität zu erkunden; sie zieht keine klaren Grenzen, verwahrt sich vor der Einteilung in Dichotomien wie das Eigene und das Fremde, den Westen und den Osten, das Gestern und das Heute, das Hier und das Dort. Der Dokumentarfilm *Exil Shanghai* ist als Pionierarbeit auf dem Gebiet der jüdischen Exilthematik zu betrachten – durch ihn können unterschiedliche Wechselbeziehungen mit anderen Erinnerungsarbeiten des Exils, des Holocausts und der Nostalgie entstehen, wodurch sich multiple kollektive Erinnerungen gegenseitig ergänzen können.

³⁴ Ulrike Ottinger, Ulrike Ottinger über COUNTDOWN, a. a. O.