

Ha-Yehudi Zis (Theaterstück von Mordechai Avi-Shaul, 1933) → Jud Süß in der Literatur

Hans Folz-Dichtung (15. Jahrhundert)

Der um 1440 in Worms geborene und 1513 in Nürnberg gestorbene Hans Folz gilt als einer der produktivsten deutschsprachigen Dichter des Spätmittelalters, der rund 100, vielfach sogar im Autograf erhaltene und noch von Hans Sachs gelobte Meisterlieder, rund ein Dutzend → Fastnachtspiele und etwa 50 Texte in Reimpaarversen sowie Fachprosa verfasste. Wie ein roter Faden durchziehen nahezu all diese Gattungen und viele Einzeltexte starke antijudaistische Einstellungen und im- wie explizite judenfeindliche Aussagen. Dabei können (im Kontext des Antijudaismus bislang nur wenig gewürdigte) dogmatische Meisterlieder mit Marienfokussierung oder Trinitätsthematik auch vor dem Hintergrund antijüdischer Polemik verstanden werden, zumal der Unglaube der Juden mitunter direkt in den Meisterliedern angesprochen wird.

Die Lateinkenntnisse des Handwerkerliteraten Hans Folz, die auf eine schulische Bildung in Worms schließen lassen, prädestinierten Folz dazu, in Nürnberg neben seinem erlernten Handwerk als Wundarzt und Barbier auch ein florierendes Gewerbe als Schriftsteller und Drucker auszuüben, sodass er zum wohlhabenden Hauseigentümer avancierte. Dabei verlegte er so erfolgreich seine eigenen Werke, dass er es nach einem Wanderleben als Handwerksgeselle, das ihn quer durch Europa (u. a. Spanien) führte, nicht nur zu bescheidenem Wohlstand, sondern auch zu Ansehen im patrizisch regierten Nürnberg brachte, wo er seit 1459 das Bürgerrecht besaß und seit 1486 als erfolgreicher Handwerksmeister der Wundarznei sowie des Barbierhandwerks und schließlich 1498 gar als Oberaufseher dieses Gewerbes bezeugt ist.

Gleichwohl fungierte Folz in dieser Reichsstadt trotz eigener Druckerpresse nicht als selbständiger Politiker, der etwa die Interessen der bei den Juden verschuldeten Handwerker vertrat, sondern mehr oder weniger nur als Sprachrohr des autoritären patrizischen Ratsregiments, namentlich bei dessen gegen die Juden gerichteter Politik, die nach jahrelangem (seit 1473) Bemühen in der Ausweisung der Nürnberger Juden kulminierte, die aber zunächst immer wieder am Widerstand Kaiser Maximilians I. scheiterte und erst 1498 durchgesetzt werden konnte. Daneben spielten bei den antijüdischen Polemiken des Dichters wohl auch persönliche Motive eine Rolle. Denn als handwerklich arbeitender „Heilpraktiker“ hatte Hans Folz nicht nur die Konkurrenz der akademischen Mediziner (Buchärzte) zu fürchten, sondern auch der Judenärzte, was seine antijüdische Polemik durchaus beeinflusst haben könnte. In Reimpaarform sind die im Gefolge der Nürnberger Judenmission durch den Dominikaner Petrus Nigri entstandene Disputation „Christ und Jude“ oder (im Sinne der Ratspolitik) „Jüdischer Wucher“ gehalten. In der schwankhaften Reimpaarerzählung „Wahrsagebeeren“ fallen Juden auf einen Quacksalber herein, der ihnen seine Exkreme als wunderwirkende Mittel andrehen kann. Ein Rabbi soll mit ihrer Hilfe die Ankunft des wahren Messias prophezeien. Als der Betrug auffliegt, kann sich der Quacksalber geschickt aus der Affäre ziehen. Während das Epimythion der ersten Fassung vor derartigen Kurpfuschern warnt, endet die zweite Fassung in einer derben fäkalischen Beschimpfung der Juden. In ähnlich gehässiger Weise werden die Juden in der Reimpaarerzählung

lung „Der falsche Messias“ lächerlich gemacht. Darin gelingt es einem Studenten, ein jüdisches Mädchen zu verführen und zu schwängern. Um dem elterlichen Zorn zu entgehen, gelingt es dem Studenten ferner, den Eltern weiszumachen, ihre Tochter würde den jüdischen Messias gebären. Umso peinlicher für die Juden ist dann die Geburt eines Mädchens, das ebenso wie seine Mutter getauft wird. „Das Römische Reich“ ist eine umfängliche politische Darstellung über die Ursprünge des Reichs und mündet in eine Klage über dessen gegenwärtige Ohnmacht angesichts des Vorrückens der Türken und der Selbstsucht der Fürsten sowie nicht zuletzt angesichts des Einflusses der Juden. Ein breites, auch nicht lesefähiges Publikum vermochte Hans Folz mit seinen antijüdischen Fastnachtspielen zu erreichen. Das Stück „Die alt und neu ee“ („Das Alte und das Neue Testament“) bringt Synagoge und Ecclesia auf die Bühne, wobei der christliche Sieger von vorneherein feststeht. Freilich wird immerhin auch die wirtschaftliche Problematik getaufter Juden gesehen.

Weniger differenziert sind die beiden Fastnachtspiele „Kaiser Constantinus“, das die bekannte Silvesterlegende auf die Bühne bringt, sowie der „Herzog von Burgund“, das am Ende in ebenso derbe wie hasserfüllte Polemik umschlägt.

Klaus Wolf

Literatur

August L. Mayer (Hrsg.), Die Meisterlieder des Hans Folz. Aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q.566 mit Ergänzungen und anderen Quellen herausgegeben, Berlin 1908 (Nachdruck: Hildesheim 2001).

Regine Schiel, Die giftigen würm das seit ir. Antijudaismus in Fastnachtspielen des Nürnberger Meistersängers Hans Folz (Ende 15. Jahrhundert), in: Arne Domrös, Thomas Bartoldus, Julian Voloj (Hrsg.), Judentum und Antijudaismus in der deutschen Literatur im Mittelalter und an der Wende zur Neuzeit. Ein Studienbuch, Berlin 2002, S. 147–177.

Matthias Schönleber, Der juden schant wart offenbar. Antijüdische Motive in Schwänken und Fastnachtspielen von Hans Folz, in: Ursula Schulze (Hrsg.), Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen, Tübingen 2002, S. 163–182.

Hans Folz-Meisterlieder → Hans Folz-Dichtung

Hans Westmar (Film von Franz Wenzler, 1933) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Der Heilige Kasimir → Litauisches Scheunentheater

Heiligengraber Hostienfrevelbilder (Tafelbilder, unbekannter Maler, 1532)

Die im Museum des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Heiligengrabe in der Prignitz aufbewahrten Tafelbilder, die die Gründungslegende des Klosters wiedergeben, waren Teil des umfassenden Gesamtkonzepts, die Bedeutung des Klosters als Wallfahrtsort zu inszenieren. Hierzu gehören neben den Gemälden Drucke in verschiedenen Sprachen und eine umfangreiche Bautätigkeit. Innerhalb der Geschichte der Tradierung der Hostienfrevellegende ist Heiligengrabe dahingehend von besonderer Be-

deutung, dass sich hier zeigen lässt, dass die Legende nicht einmal mehr eines tradierten vorgängigen Narrativs bedurfte, um als behauptetes Geschehen bei der Durchsetzung aktueller Interessen instrumentalisiert werden zu können.

Die Gründung des Klosters geht auf das Jahr 1287 zurück. 1317 wird es erstmals mit dem Namen „Heiligengrabe“ in Verbindung gebracht, jedoch ohne irgendeinen Hinweis auf Hostienwunder oder Wallfahrten. Vielmehr dürfte der Name auf ein rituelles Bestatten der geweihten Hostien am Gründonnerstag zurückgehen. Vor dem Jahre 1516 gibt es keinerlei Anzeichen dafür, dass sich mit Heiligengrabe bzw. der Gründung des Klosters ein Hostienwunder oder ein Hostienfrevel verbinden lässt. Erst 1516 begegnet in einem Druck die angebliche Gründungslegende in lateinischer Fassung, dem 1521 ein Rostocker Druck in niederdeutscher Sprache folgt. Diesem Druck waren 15 Holzschnitte beigegeben, die chronologisch den Hergang des angeblichen Hostienfrevels illustrierten. Diese Holzschnitte wiederum waren Vorlage für die Tafelbilder, von denen sieben noch existieren. Auftraggeberin war die Äbtissin Anna von Rohr, die mit dieser medialen Strategie das Ziel verfolgte, das Kloster als Wallfahrtsort zu etablieren und damit in Konkurrenz zu anderen Wallfahrtsorten der Mark zu treten, insbesondere zur Wunderblutkirche St. Nikolai in Wilsnack, von der ab 1520 ebenfalls Legendendrucke verbreitet wurden. Zugleich ist nicht zu übersehen, dass die Konzentration auf das katholische Eucharistieverständnis, das der Hostienfrevellegende vorausgesetzt ist, einen starken antireformatorischen Impetus beinhaltet; nach dem Subtext der Legende wären die Reformatoren dem Juden der Legende gleichzusetzen.

Der Maler der erhalten gebliebenen Tafeln ist unbekannt. Auf keiner der Tafeln finden sich Elemente des bildlichen Typus des Juden, wie er sich infolge der Kennzeichnungspflicht durch das 4. Laterankonzil (1215) herausgebildet hatte. Der Unterschied zwischen dem Juden und den Christen, im Narrativ Bauern, wird durch den Wert der Kleidung ausgedrückt; der Jude ist offensichtlich luxuriös und reich gekleidet, womit auch noch ein ökonomisches Stereotyp eingebracht wird. Wenn auch der kunsthistorische Wert der Tafeln zu diskutieren ist, liegt ihre Bedeutung doch darin, dass man an ihnen ablesen kann, welche Elemente der Legende die Auftraggeberin als notwendig erachtete, um ihr Ziel zu erreichen. Ohne Zweifel ersetzt sie das Motiv des Kaufs der Hostie durch den des Diebstahls unter Bezugnahme auf den Berliner Hostienschänderprozess von 1510, dem der Diebstahl einer Monstranz aus der Dorfkirche von Knobloch (Havelland) als Vorwand für die Lynchjustiz diente. Die darauf folgenden anti-jüdischen Exzesse, die die gesamte Mark betrafen, bilden damit den historischen Kontext der Fiktion, erklären zugleich aber wohl auch, aus welchem Grund gerade in einem Hostienfrevel die Möglichkeit zur Etablierung einer Wallfahrt gesehen wurde. Auffallend ist die Vermehrung der Elemente von Wundererzählungen, die in den Text der Heiligengraber Legende integriert wurden, wie etwa die Bewegungsunfähigkeit des jüdischen Diebes und seine blutigen Hände. Um der Fiktion den Anschein des Geschehenen zu verleihen, werden bemerkenswert viele Zeugen benannt, die zum Teil erst durch Wunder überzeugt werden müssen; so der Bischof von Havelberg, der Markgraf Otto V. und die Äbtissin von Neuendorf. Traditionell ist dagegen die Erzählung vom Bluten der Hostie, von der Auffindung des Juden und von dessen schrecklichem Ende.

Trotz des medialen Großeinsatzes wurde Heiligengrabe nicht zu einem zentralen Wallfahrtsort, dessen Ende mit der Einführung der Reformation gegeben war. Bemerkenswert lange jedoch ging man auch in der historischen Forschung davon aus, dass die Gründungslegende tatsächlich einen wie auch immer gearteten historischen Kern habe. Erst quellenkritische Untersuchungen des 20. Jahrhunderts erwiesen die völlige Fiktionalität des Behaupteten. Grundsätzlich sollte die Heiligengraber Legende samt ihrer medialen Begleitumstände zu einem kritischen Umgang mit solcher funktionalen religiösen Literatur nötigen. Wenn hier gewiss auch ein besonderer Fall vorliegt – die Ersterwähnung eines Ereignisses an die 250 Jahre nach seinem behaupteten Geschehen –, so wäre zu überprüfen, ob nicht für andere Fälle ein ähnliches Konstrukt vorliegt. Heiligengrabe belegt somit einerseits, dass die Imagination keinerlei Anhalt in der Wirklichkeit bedarf, andererseits, dass die antijüdische Grundstimmung so verbreitet war, dass man meinte, sich ihrer leicht bedienen zu können.

Rainer Kampling / René Koch

Literatur

- Elisabeth Hackstein, Die Legendentafeln des Klosters Heiligengrabe. Das Kloster Stift zum Heiligengrabe stellt sich seiner Geschichte (Online-Version).
- Lieselotte Kötzsche, Das wiedergefundene Hostiengrab im Kloster Heiligengrabe/Prignitz, in: Berliner Theologische Zeitschrift 4 (1987), S. 19–32.
- Hartmut Kühne, Wallfahrt? Deutung der Heiligengraber Wallfahrtsüberlieferung im historischen Umfeld, in: Friederike Rupprecht (Hrsg.), Von blutenden Hostien, frommen Pilgern und widerspenstigen Nonnen. Heiligengrabe zwischen Spätmittelalter und Reformation, Berlin 2005, S. 33–60.
- Lucia Raspe, Heilige Gräber bei den deutschen Juden des Spätmittelalters, in: Ursula Röper, Martin Tremel (Hrsg.), Heiliges Grab – Heilige Gräber. Aktualität und Nachleben von Pilgerorten, Berlin 2014, S. 126–136.
- Dirk Schumann, Die Legendentafeln des Zisterzienserinnenklosters Heiligengrabe, in: Friederike Rupprecht (Hrsg.), Von blutenden Hostien, frommen Pilgern und widerspenstigen Nonnen. Heiligengrabe zwischen Spätmittelalter und Reformation, Berlin 2005, S. 61–77.
- Gerlinde Strohmaier-Wiederanders, Untersuchungen zur Gründungslegende von Kloster Heiligengrabe, in: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 57 (1989), S. 259–275.

Heimkehr (Film von Gustav Ucicky, 1941)

Der nationalsozialistische Propagandafilm „Heimkehr“ wurde 1941 unter der Regie von Gustav Ucicky in der Produktion der Wien-Film GmbH hergestellt. In den Hauptrollen spielen u. a. Paula Wessely und Attila Hörbiger, der Ehemann Wesselys. Die Produktion des Filmes, der auf eine Initiative Joseph Goebbels' zurückging, startete am 2. Januar 1941 in den Rosenhügel-Ateliers in Wien. Die Außenaufnahmen entstanden im polnischen Chorzele. Die Uraufführung fand am 31. August 1941 zur Eröffnung der 9. Filmbiennale in Venedig in Anwesenheit von Joseph Goebbels statt. Als einer von insgesamt vier Filmen erhielt „Heimkehr“ die höchste Auszeichnung „Film der Nation“, nachdem er bereits als „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ und als „jugendwerter Film“ klassifiziert worden war.

Der antipolnische Propagandafilm spielt im polnischen Luzk, wo die deutsche Minderheit unter dem zunehmenden Druck der polnischen Mehrheit leidet. Im März 1939 demolieren Polen in einem Ort die deutsche Schule. Der Protest der Lehrerin Maria Thomas (Paula Wessely) nützt nichts. Gemeinsam mit ihrem Verlobten Dr. Fritz Mutius (Carl Raddatz) plant sie, vor Gericht Beschwerde einzulegen. Begleitet werden Maria und Fritz von ihrem Freund Karl Michalek (Hermann Erhardt). Vor dem Gerichtstermin gehen sie am Abend ins Kino, wo es zum Eklat kommt. Als die polnische Hymne erklingt und das Publikum begeistert mitsingt, Maria, Fritz und Karl sich jedoch weigern, wird ein polnischer Soldat handgreiflich und die Meute schlägt auf die drei ein. Fritz wird schwer verletzt, findet im Krankenhaus jedoch keine Aufnahme und stirbt daraufhin. Auch Marias Vater wird Opfer eines Anschlags, bei dem zwei junge Polen aus dem Hinterhalt auf ihn schießen. Er erblindet daraufhin. Ludwig Launhardt (Attila Hörbiger) muss seinen Gasthof „Deutsches Haus“ entschädigungslos räumen. Martha Launhardt (Ruth Hellberg) wird von einem Polen die Kette mit einem Hakenkreuz-Anhänger vom Hals gerissen; danach wird sie vom Mob gesteinigt.

Als sich die Deutschen in einer Scheune versammeln, um Hitlers Rede vor dem Reichstag am 1. September 1939 zu hören, werden sie verhaftet und in ein Gefängnis verbracht, wo sie von der Wachmannschaft gequält werden. Schließlich werden sie in einen Keller verschleppt. Dort entgehen sie knapp einem Massaker durch polnische Soldaten, da mittlerweile deutsche Truppen in Anmarsch sind und sie retten. Danach bereiten sie die Heimkehr nach Deutschland vor. Am Straßenrand steht ein riesiges Plakat, das Adolf Hitler abbildet. Zum Schluss ertönt das Deutschlandlied.

Ein antisemitischer Aspekt in „Heimkehr“ kommt gleich zu Beginn des Filmes vor. Maria geht am Stand des Krämers Isaak Salomonson, der einer typischen Nazi-Karikatur gleicht, vorbei und erklärt: „Nee, Salomonson, Sie wissen ja, wir kaufen nichts bei Juden.“

Trotz der Heimkehr der Deutschen ins „Reich“ wird im Film der Anspruch auf „deutschen Lebensraum im Osten“ vehement vermittelt. „Heimkehr“ sucht explizit eine Rechtfertigung und Heroisierung des deutschen Einmarschs in Polen. Gleichzeitig dient der Einmarsch der Befreiung der „gutdeutschen Frau“ (Wessely) aus den schmutzigen Händen der „Untermenschen“.

Die überlegene Figur und Instanz des Films ist die Lehrerin Maria. Sie muss nicht nur ihre persönliche Ehre, sondern auch die „Reinheit“ ihres Blutes und ihre „rassische und völkische Identität“ verteidigen.

Wessely galt als eine der großen Entdeckungen des Tonfilms der 1930er-Jahre. Ihr Engagement in der NS-Filmproduktion überschattete jedoch ihre Nachkriegskarriere. Nach dem Ende des Nationalsozialismus wurde „Heimkehr“ als Verbotsfilm eingestuft und durfte nicht gezeigt werden.

Wie zwiespältig die Rolle Wesselys im Nationalsozialismus war, machen u. a. ihre engen Kontakte zu Juden klar. Nach dem Ende des Nationalsozialismus erhielt sie von den Alliierten Auftrittsverbot, nicht jedoch in der französischen Besatzungszone. Am 15. Dezember 1945 wurde das Auftrittsverbot in allen Besatzungszonen aufgehoben. Bereits 1946 spielte sie, trotz Interventionen u. a. von Bertolt Brecht, im Stück „Der gute Mensch von Sezuan“ im Theater in der Josefstadt.

Wessely rechtfertigte ihr Mitwirken in „Heimkehr“ damit, dass sie als Mutter zweier Töchter nicht den Mut gehabt habe, sich zu widersetzen. Sie habe Angst gehabt, da das Regime wusste, sie sei keine Nationalsozialistin, und weil ihre katholische Gesinnung und ihr großer Kreis jüdischer Freunde bekannt waren. Zudem habe sie Regisseur Ucicky gebeten, ihre antisemitischen Dialogpassagen streichen zu lassen. Auch soll sie über einen Ausstieg aus der Produktion verhandelt haben, jedoch sei ihr mit Arbeitsverbot gedroht worden. Zum Film selbst meinte sie, dessen ungeheure suggestive Wirkung sei ihr erst bewusst geworden, nachdem sie ihn gesehen hatte. Vor der Premiere betonte sie, es sei eine hohe und verantwortungsvolle Aufgabe, die ihr gestellt wurde, die sie jedoch mit Freude übernommen habe.

Eine abschließende Deutung der Rolle Paula Wesselys im Nationalsozialismus muss vage bleiben. Auch ist unklar, inwieweit sie in die Konzeption des Films involviert war. Tatsache ist jedoch, dass sie sich systemkonform verhalten hat und insbesondere durch die Mitwirkung an „Heimkehr“ zumindest mit ihrer Filmrolle auch eine systemerhaltende Funktion übernommen hat.

Christian Pape

Literatur

Klaus Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994.

Armin Loacker (Hrsg.), Im Wechselspiel. Paula Wessely und der Film, Wien 2007.

Oliver Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.

Maria Steiner, Paula Wessely. Die verdrängten Jahre, Wien 1996.

Der Heldenplatz (Drama von Thomas Bernhard, 1988)

Eine zwanzigminütige Schrei-, Pfeif- und Applauschlacht vor laufenden TV-Kameras beendete am 4. November 1988 nicht nur die Uraufführung von Thomas Bernhards Stück „Heldenplatz“ im Wiener Burgtheater, sondern auch die seit Wochen öffentlich inszenierte und international rezipierte Skandalisierung. Wegen befürchteter antisemitischer Äußerungen standen das Theater und seine Umgebung am Premierabend unter Polizeischutz. Eine vor dem Burgtheater abgeladene Fuhre Mist markierte den öffentlichen Unmut. Auslöser der Ablehnung waren aus dem Rollen-Zusammenhang gerissene Zitate gewesen, die unter dem Titel „Österreich 6,5 Millionen Debile“ als Aufmacher der auflagenstärksten Zeitung Österreichs den Tatbestand der „Österreich-Beschimpfung“ zu erfüllen schienen. Diese von Bernhard bekannten „Übertreibungstiraden“ trafen zwei Jahre nach der Bundespräsidentenwahl auf die verdrängte Scham all jener, die trotz der bekannt gewordenen Anschuldigungen, seine NS-Vergangenheit zu verheimlichen, dem Präsidentschaftskandidaten Waldheim zum Wahlsieg verholfen hatten.

Die Hausangestellten Frau Zittel und Herta bereiten am Morgen des Begräbnisses von Professor Joseph Schuster die Auflösung der großbürgerlichen Wohnung vor. Ihre Unterhaltung führt in die jüdische Familie ein: Joseph Schuster und sein Bruder Robert verbrachten die Jahre des „Anschlusses“ in England im Exil und lehrten an Elite-Universitäten. Nach ihrer Rückkehr 1955 hört die „Frau Professor“ immer noch das Jubelgeschrei der Massen auf dem Heldenplatz. Kurz vor der lange hinausgezögerten

Abreise und Re-Immigration nach Oxford stürzt sich der Professor aus dem Fenster seiner Wohnung auf den Heldenplatz. Aus der Vertreibung entstandene psychische Schäden vermitteln sich dem Publikum über die von Frau Zittel kolportierten Aussagen des Professors. Die Erfahrung der politischen Unterdrückung gab er, als politisch machtloser Mensch, im privaten Bereich an seine Frau, seine drei Kinder und seine Angestellten weiter.

Sein Bruder, der seit Kindertagen herzkrankte „Professor Robert“, begegnet dem „ewigen Judenhass“ mit Distanz, hin und wieder gönnt er sich dennoch eine „Erregung“ über das seit 1938 unverändert „katholisch-nationalsozialistische“, also antisemitische Österreich und die menschliche Gemeinheit. Auf dem Heimweg vom Begräbnis im nebelverhangenen Volksgarten in Begleitung seiner beiden Nichten werden die Ringstraßengebäude in Blickweite zu Stichwortgebern seiner vernichtenden Gesellschaftskritik.

Im Speisezimmer der leer geräumten Wohnung, auf die Frau des verstorbenen Professors wartend, stimmen die Trauergäste in den kulturellen und intellektuellen Abgesang ein und malen ein bildungsbürgerliches Wiener Sittenbild der politischen Charakter- wie intellektuellen Geistlosigkeit und gesellschaftlichen Verkommenheit. Als Lukas endlich mit seiner Mutter erscheint, setzen sich die Gäste zu Tisch. Die Suppe wird aufgetragen. Nur für die Witwe des Professors hörbar setzt das Sieg-Heil Massengeschrei vom Heldenplatz ein. Als es immer lauter wird, schließlich alles übertönt fällt sie vornüber auf die Tischplatte.

Der Titel „Heldenplatz“ verweist auf den Platz, auf dem 1938 weite Teile der Bevölkerung den „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich bejubelt haben. „Heldenplatz“ dient im Stück als symbolischer Ort der verdrängten kollektiven Erinnerung. Antisemitismus als Deutungshintergrund für die Rezeption durch rechts-konservative Kreise prägte nicht nur die Skandalisierung im Vorfeld, sondern wurde auch als Vorwurf an den Autor ausgesprochen. Bernhard habe die „Juden missbraucht“, um seine Anklage und „überzogenen Hassausbrüche“ zu formulieren. Joseph Schuster wurde – indirekt durch den Mund dritter Personen – nicht nur als jüdisches Opfer, sondern auch als Familientyrann dargestellt, der nicht wie sein Bruder Robert vor der Realität des Antisemitismus resigniert hat. Durch die Darstellung der Folgen der Shoah und des Exils bei jüdischen Überlebenden, der Verdrängung bei gleichzeitigem Fortbestehen nationalsozialistischer Mentalität verdeutlichte Bernhard mit Hilfe einer „synthetischen Kunstfigur“ individuelle Beziehungsmuster als Resultate überindividuellen historisch-politischen Geschehens. Die interpersonelle Abhängigkeit zwischen Frau Zittel und ihrem Arbeitgeber, dem verstorbenen Professor Schuster, führt Bernhard „als anal-sadistische Kollusion“ vor, die das gemeinsame Thema Macht im Sinne von Herrschen und Beherrscht-Werden miteinander inszenieren. „Heldenplatz“ erweist sich damit als Reflexion über politische Unterdrückung und ihre möglichen Auswirkungen auf die interpersonellen Bindungen der Opfer, die im Gegenzug zu Tätern werden. Auf diese Weise wird auch jede Einfühlungsästhetik durchkreuzt. Dem Publikum wird Mit-Leid und Identifikation verweigert.

Als Auftragswerk des Burgtheaters musste „Heldenplatz“ aufgrund der Koinzidenz unterschiedlicher Anlässe verquere Erwartungen erfüllen: einerseits das 100jährige Bestehen des Hauses an der Ringstraße (1888) und andererseits das Gedenkjahr des

„Anschlusses“ an NS-Deutschland (1938). Obwohl der Text bis zur Uraufführung geheim bleiben sollte, wurden Passagen zusammenhanglos und ohne den Rollencharakter zu beachten vorab veröffentlicht und lösten eine politische Kampagne in der Öffentlichkeit aus. Der FPÖ-Parteivorsitzende Haider forderte mit Karl Kraus' Diktum „Hinaus mit dem Schuft!“ sowohl den Autor Bernhard als auch den Regisseur Peymann auf, das Land zu verlassen. Der ÖVP-Vorsitzende Mock empfahl dem Publikum, den Vorstellungen fernzubleiben. Der Kolumnist der „Kronen Zeitung“ Staberl warf Bernhard Antisemitismus vor, er funktionalisiere die Juden für seinen Österreich-Hass. Und Bundespräsident Waldheim ersuchte das Burgtheater, das „Stück voll Österreich-Hass“ nicht zu bringen. Thomas Bernhard reagierte mit dem Text auf das kollektive Teilbewusstsein und die seit 1938 nicht aufgearbeitete Mentalität, die auch den Bundespräsidentenwahlkampf 1986 geprägt hatte: Trotz Anschuldigungen an den Kandidaten Kurt Waldheim, seine NS-Vergangenheit jahrzehntelang verschwiegen zu haben, und eines noch vor der Wahl verhängten Einreiseverbots in die USA (Watchlist) war Waldheim mit Slogans wie „jetzt erst recht“ zum Bundespräsidenten gewählt worden. Durch die daran anschließende Einsetzung einer Historikerkommission zur Untersuchung seiner NS-Vergangenheit kam es zu einer die seit 1945 gültige „Opfer-These“ relativierenden Debatte (Waldheim-Debatte). Thomas Bernhard trug mit „Heldenplatz“ wesentlich dazu bei. „Heldenplatz“ wurde zu einem der meist gespielten Repertoirestücke des Burgtheaters (122 Aufführungen). In der Neuinszenierung 2011 im Theater in der Josefstadt erinnerte Regisseur Philipp Tiedemann im Schlussbild durch die sich öffnenden Türen an die Aufführung 1988 und die immer noch bedenkliche Grundsituation.

Elisabeth Großegger

Literatur

Burgtheater (Hrsg.), Heldenplatz. Eine Dokumentation, Wien 1989.

Markus Reitzenstein, Der unsympathische Jude. Rezeptionsästhetische Analyse des Tabubruchs in Thomas Bernhards Heldenplatz, in: Johann Georg Lughofer (Hrsg.), Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur, Wien u. a. 2012, S. 153–161.

Mireille Tabah, Thomas Bernhard und die Juden. Heldenplatz als „Korrektur“ der Auslöschung, in: Johann Georg Lughofer (Hrsg.), Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur, Wien u. a. 2012, S. 163–171.

Der Herr Karl (Theaterstück von Carl Merz und Helmut Qualtinger, 1961)

Als „Der Herr Karl“ am Abend des 15. November 1961 als Fernsehaufzeichnung ausgestrahlt wurde (Regie: Erich Neuberg), versprach sich das österreichische Publikum vor 1,9 Millionen Fernsehapparaten aufgrund des aus Kabarettprogrammen bekannten Darstellers Helmut Qualtinger und Ankündigungen in den Zeitungen einen „freundlich-satirischen Rückblick“ mit Gags und ernsten Wahrheiten. Der satirische Umgang mit der Vergangenheit der letzten dreißig Jahre, insbesondere das schonungslose Eingeständnis des Herrn Karl, „unpolitisch“, aber begeistert überall mitgetan und es sich „gerichtet“ zu haben, löste telefonische und schriftliche Zuschauerproteste bei den

Poststellen des Senders und auf den Leserbriefseiten der Wiener Zeitungen aus, die in Dringlichkeitsanfragen im Parlament mündeten. Der Kritiker Hans Weigel kommentierte die Aufregung im Dezember in der „Kronen Zeitung“: „Der Herr Karl“ wollte einem Typus auf die Zehen treten, und ein ganzes Volk schrie „Au!“

Der Titel verweist auf einen Durchschnittsbürger, der vertraut und doch auch unbekannt ist, sodass man ihn ausschließlich unter seinem Vornamen kennt. Als kleinbürgerlicher Opportunist reduziert sich für ihn „Weltgeschichte“ auf einen privaten Sensationswert. Scheinbar charmant enthüllt sich bald der Kosmos seiner Anschauungen voll Börsartigkeit, Egoismus und latentem Antisemitismus. Sein Alltagsantisemitismus, der ohne Empathie jüdische Abstammung als „Pech“ beurteilt und sich selbst wehleidig als Opfer sieht, das von den „Arisierungen“ nicht profitieren konnte, markiert den Höhepunkt der Satire und traf ins Zentrum der österreichischen Nachkriegsmentalität.

Erzählt werden in einem 55-minütigen Monolog dreißig Jahre österreichische Geschichte von der Ersten Republik über Ständestaat, NS-, Kriegs- und Nachkriegszeit, Staatsvertrag und Wirtschaftswunder aus der Sicht des Kleingewerbetreibenden Herrn Karl, der sich aus allem eine „Hetz“ zu machen weiß und sich mit allem arrangiert. Grundsätzlich „unpolitisch“, ist er willfährig und zollt als moralisch stumpfer Mitläufer, ausbeuterischer und arbeitsscheuer Gesinnungslump jedem System Beifall. Mit zwei Sprachmasken wird seine Nicht-Haltung demaskiert: eine dem Dialekt angenäherte Standardsprache markiert mit Halbsätzen und Füllwörtern persönliche Befindlichkeiten, während in Hochsprache die öffentlichen Diskurse, Sprache der Politiker und pathetische Phrasen einfließen. Das Publikum wird dabei durch frontale Kameraführung nicht nur zum Voyeur und Mitwisser, sondern durch die mit Halbsätzen ange deuteten Inhalte, die es performativ vervollständigt, zum Mittäter.

Im Keller einer Delikatessenhandlung ist der Herr Karl damit beschäftigt, Waren zu ordnen und einen Lehrbuben einzuweisen. Der Keller wird zur Bühne der Initiation. Seine Aufgaben bewusst vernachlässigend, lässt er zwischendurch Kleinigkeiten mitgehen und schweift immer weiter ab in seine politischen und erotischen Erinnerungen, die er direkt in die Kamera „wie zu einer anderen Person spricht“. Statt Waren ordnet er sein Leben aus der Perspektive der 1960er-Jahre und ästhetisiert die Ereignisse zur „Hetz“. Bis 1934 Sozialist, Anhänger der sozialen Utopie des roten Wien, engagierte er sich danach bei den „Schwarzen [...] für die Heimwehr“ und als Illegaler bei den Nationalsozialisten und um 5 Schilling ging er demonstrieren, für die Schwarzen wie für die Braunen: „Ma hat ja von was leben müssen.“ 1938 war er dabei am Heldenplatz, „des war eine Begeisterung“. Er war Parteimitglied, aber „ka Nazi“. Ohne Schuldbewusstsein wurde er schuldig am Juden Tennenbaum, den er „zum ‚Pflasterreiben‘ [...] hing’führt [hat], dass er’s aufwischt [...] a Hetz [...] is eahm eh nix passiert“. Nach dem Krieg ist Herr Tennenbaum zurückgekommen. „Hab i ihm auf der Straßen getroffen, hab i g’sagt: ‚Habedieehre, Herr Tennenbaum‘, hat er mi net an’g’schaut. I grüäß ihm noch amal: ‚– diehre, Herr Tennenbaum ...‘ Er schaut mi wieder net an. Hab i mir denkt ... na bitte, jetzt is er bees ... Dabei ... irgendwer hätt’s ja wegwischen müäßn ... I maan, der Hausmaster war ja aa ka Nazi. Er hat’s halt net selber wegwischen wollen.“

Seine unreflektierte Haltung ermöglicht ihm, den Amerikanern gleichermaßen zu Diensten zu sein wie den Nationalsozialisten, „weil i scho die ganze Zeit die Arbeit gemacht hab für die Gemeinschaft ... net? Um den Westen zu verteidigen“ – und den Staatsvertrag 1955 ebenso zu bejubeln wie einst Hitler am Heldenplatz. „Da san ma zum Belvedere zogn ... san dag'standen ... unübersehbar ... lauter Österreicher ... wie im Jahr achtadreißg ... eine große Familie ... a bissel a klanere ... weil 's Belvedere is ja klaner als der Heldenplatz.“ Bei seinem Rückblick in der Gegenwart angekommen, blickt er selbstzufrieden „ruhig in die Zukunft“.

Vor den Fernsehern in den Gaststätten machte sich nach anfänglich guter Laune bald Beklemmung breit, am Ende blieb man stumm sitzen. Erboste Zuseher beschwerten sich über Diskriminierung und „Beleidigung der österreichischen Bevölkerung“. Viele Reaktionen bestätigten mit Verwünschungen der Autoren und der Sendeverantwortlichen die aufrechte NS-Mentalität, die mit dem Monolog des „Herrn Karl“ entlarvt werden sollte. „Kaum ist Gras über die Geschichte gewachsen, kommt so ein Kamel und frißt es wieder ab“, fasste ein Kritiker zusammen.

Qualtinger und Merz hatten mit der (nach einem realen Vorbild verdichteten) Figur des Herrn Karl eine lange Wiener Typen-Tradition fortgesetzt. Qualtingers Spiel, seine wandlungsreiche Mimik, die sich für Sekunden verdunkeln und den Ausdruck Hitlers annehmen konnte, und Neubergs Regie, die die Kamera als Dialogpartner einsetzte, bezog das Publikum mit ein und schuf eine Authentisierung, die beklemmend „echt“ wirkte und Figur und Darsteller als Einheit erscheinen ließ. Durch direkten Blickkontakt machte er den einzelnen Zuschauer zum Mitwisser; und er untergrub, gerade weil er sich als Opfer sah, die Opfer-Lebenslüge der Österreicher. Dem Publikum wurde in nächster Nähe vorgeführt, wie einer, der Täter war, sich als Opfer darstellte. Als das Theater dann die Inszenierung übernahm, saß das Publikum einer „harmlosen“ literarischen Figur gegenüber. Jene, die die Fernsehausstrahlung nicht gesehen hatten und im Theater das Versäumte nachzuholen versuchten, verstanden die Empörung und den Protest nicht.

Am 30. November 1961 fand die Uraufführung des „Herrn Karl“ im Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus (Regie: Erich Neuberg) statt. Die Vorstellung war allabendlich ausverkauft und übersiedelte am 5. März 1962 auf die größere Bühne der ebenfalls zum Josefstädtertheater gehörigen Kammerspiele. Nach insgesamt 168 Aufführungen folgten Tourneen durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz und im Folgejahr sogar nach Amerika. Im Ausland wurde „Der Herr Karl“ in Qualtingers Darstellung mit überwältigender Begeisterung als „europäische Figur“ aufgenommen. Die akkreditierten Auslandsjournalisten zeichneten „Herrn Karl“ als „interessantesten Österreicher des Jahres 1961“ aus.

Die Plattentasche der bei Preiserrecords im gleichen Jahr produzierten LP war mit Emblemen und Requisiten aus der „großen Zeit“ des „Herrn Karl“ gestaltet: Kruken- und Hakenkreuz, Judenstern und Hitlermaske und Austria-3-Zigarettenstummel, was die Kölner Staatsanwaltschaft veranlasste, 100 Schallplatten als „gesetzeswidrig“ zu beschlagnahmen.

Die seit 1945 gültige „Opfer-These“ hatte durch den „Herrn Karl“ 1961 Risse bekommen. Zeitgleich mit der Bundespräsidentenwahl 1986, bei der Kurt Waldheim trotz Anschuldigungen seine NS-Vergangenheit verschwiegen zu haben, gewählt wor-

den war, stand ab 1. Oktober 1986 (nach dem plötzlichen Tod Helmut Qualtingers) Erwin Steinhauer als „Herr Karl“ im Wiener Akademietheater auf der Bühne (bis 30. März 1988, 64-mal). 1987 erschien eine CD nach der Plattenaufnahme, im Jahr darauf eine Videoaufnahme der Fernsehinszenierung von 1961. Der neuerlichen Ausstrahlung durch den ORF am 8. Januar 1992 folgte als Wendepunkt die Rede des Bundeskanzlers Franz Vranitzky im Juni 1993 in Jerusalem, bei der er erstmals auf die besondere Verantwortung der Republik Österreich gegenüber den Opfern des Nationalsozialismus hinwies. 2010 wurde „Der Herr Karl“ von Nikolaus Habjan als hyper-reales Puppenspiel für das Wiener Schubert Theater adaptiert (Regie: Simon Meusburger). Im Hundertjahrjubiläum der Kammerspiele, ab 21. Oktober 2010, gab Martin Zauner den „Herrn Karl“ (Regie: Herbert Föttinger) als janusköpfig dämonische Figur, abstoßend und verführerisch sympathisch zugleich.

Elisabeth Großegger

Literatur

Sabine Krangler, Helmut Qualtinger oder: die Demaskierung einer Volksseele. Eine Abhandlung des Werks „Herr Karl“ zum politischen und gesellschaftlichen Zeitgeschehen und dessen Medienecho, Diplom-Arbeit, Universität Wien 2006.

Alfred Pfabigan, Orgien im Gemeindebau. Der Herr Karl als Zeitgenosse, in: Jeanne Benay, Gerald Stieg (Hrsg.), Österreich (1945–2000). Das Land der Satire, Bern, Wien 2002, S. 57–80.

Der Herr und die Bauern → Litauisches Scheunentheater

Herren der Welt (Drama von Oskar Singer, 1935)

Oskar Singer (1893–1944) arbeitete in den 1930er-Jahren als Journalist bei verschiedenen deutschsprachigen Zeitungen in Prag. Als engagierter Zionist entwickelte er ein besonderes Interesse an der nationalsozialistischen Judenverfolgung. Dieses Interesse und die zionistische Position prägen auch sein Zeitstück „Herren der Welt“, das am 9. Mai 1935 an den Jüdischen Kammerspielen in Prag seine Uraufführung erlebte. Das Stück wurde im gleichen Jahr in einem Prager Verlag publiziert, 2001 erfolgte eine kommentierte Neuveröffentlichung.

Das Stück widmet sich – auch wenn der Autor als pragerdeutscher Jude kein Exilant war – einer in der Emigration seit 1933 vieldiskutierten Frage, inwieweit sich nämlich zwischen Deutschen und Nazis unterscheiden lasse und welche Konsequenzen die verfolgten Juden daraus zu ziehen hätten. Diese Frage wird an der Figur des jüdischen Erfinders Walter Bergmann entwickelt, der mit einer Nichtjüdin verheiratet und in der Leitung der Industrierwerke seines Schwiegervaters tätig ist. Bergmann erfindet eine Wunderwaffe, ein Flugabwehrsystem, das einen hundertprozentigen Schutz gegen feindliche Luftangriffe bieten würde: „Das bedeutet Weltherrschaft“ – so charakterisiert Bergmann die politischen Wirkungen seiner Erfindung für den Staat, der sie nutzen kann. Als deutschem Patrioten erscheint es ihm selbstverständlich, die Pläne dazu dem NS-Staat zu überlassen, obwohl dieser die Juden aus dem Kreis seiner Rechtssubjekte ausschließt. Die antisemitischen Diskriminierungen sind Bergmann keineswegs entgangen, er glaubt aber, dem Staat als Gegenleistung für seine höchst

willkommene und für dessen imperialistische Ambitionen außerordentlich nützliche Erfindung eine Rücknahme der antijüdischen Gesetze abverhandeln zu können. Diese Forderungen erhebt er in dem staatsbürgerlichen Bewusstsein, mit seiner Erfindung die Staatstreue der deutschen Juden hinreichend bewiesen und daher ein Anrecht auf deren moralische und politische Anerkennung durch den NS-Staat erworben zu haben.

Dieser Glaube wird im Stück als weltfremde Illusion entlarvt. Singer zielt darauf ab, eine prinzipielle Unvereinbarkeit zwischen jüdischer Identität und deutscher Staatstreue zu zeigen. Er tut dies bereits in der vorangeschickten Charakterisierung seiner dramatischen Figuren, in der er Walter Bergmann mit Max Naumann vergleicht, dem Vorsitzenden des antizionistischen und antikommunistischen „Verbandes nationaldeutscher Juden“, der den nationalsozialistischen Machtantritt begrüßt hatte und vehement gegen die ‚Ostjuden‘ agitierte. Auch der Verlauf der Handlung widerlegt Bergmanns deutschpatriotische Illusionen: Die nationalsozialistische Obrigkeit eignet sich seine Erfindung an, ohne auch nur im geringsten auf seine Forderungen nach rechtlicher Anerkennung der Juden einzugehen; nur mit knapper Not kann sich Bergmann der Verfolgung entziehen und ins sichere Prag flüchten. Singer stellt dem naiven Walter Bergmann in Gestalt seines Bruders Robert die Figur eines politisch realistischen Juden gegenüber. Robert verfißt den zionistischen Standpunkt, dass die Juden ein eigenes Staatsvolk – wenn auch noch ohne Staat – darstellten und sich daher ideell und politisch von der deutschen Staatsmacht, und zwar gleichgültig welcher politischen Ausrichtung, lossagen müssten: „Alle schönen Theorien von Konfession und Staatsbürgertum, von Loyalität und Assimilation sind falsch. Waren immer falsch.“ Und: „Der Jude, der heute noch deutsch fühlt, ist entweder ein Narr oder ... charakterlos.“ Die Festlegung auf einen alternativen, nämlich jüdischen Patriotismus führt das Stück jedoch nicht konsequent zu Ende: Es bietet nämlich mehrere nichtjüdische deutsche Figuren auf, die die von Robert aufgemachte Gleichsetzung von Deutschland und Nationalsozialismus dementieren: Der Großteil seiner angeheirateten nichtjüdischen Familie entzieht sich dem Nationalsozialismus und folgt den Brüdern Bergmann ins Prager Exil; und mit einem listenreichen kommunistischen Widerstandskämpfer, der zwei Gestapo-Agenten entlarvt, steht der Zionist Robert im besten Einvernehmen.

Das Stück ist insofern das Dokument einer politischen Übergangssituation, die für die Zeit bis 1945 und zum Teil darüber hinaus charakteristisch ist: Der von vielen deutschen Exilanten verfochtenen Position, dass es ein „Anderes (d. h. nicht-faschistisches) Deutschland“ gebe oder geben könne, mag sich auch Singer, der sich politisch für den Zionismus entschieden hat, in „Herren der Welt“ nicht ganz verschließen.

Oskar Singer wurde nach dem deutschen Einmarsch in die Tschechoslowakei Opfer des Holocaust. 1941 wurde er in das Ghetto Łódź/Litzmannstadt deportiert, wo er eine seit ihrer Publikation im Jahre 2007 vielbeachtete Ghetto-Chronik redigierte. Von dort wurde er 1944 nach Auschwitz, Sachsenhausen und schließlich ins KZ Dachau weiterdeportiert, in dessen Außenlager Kaufering er starb.

Literatur

Sascha Feuchert, Oskar Rosenfeld und Oskar Singer. Zwei Autoren des Lodzer Gettos. Studien zur Holocaustliteratur, Frankfurt am Main u. a. 2004.

Carsten Jakobi, Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils, Tübingen 2005.

Hansjörg Schneider, Ein unbekanntes Stück. „Herren der Welt“ von Oskar Singer, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 1 (1991) 2, S. 410–417.

Der Herzog von Burgund → Fastnachtspiele

Heute gehört uns die Straße (Buch, 1993) → Wahrheit macht frei (Dokumentarfilm)

Hitlerjunge Quex (Film von Hans Steinhoff, 1933) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Höre Israel (Aufsatz von Walther Rathenau, 1897)

Im März 1897 erschien in Maximilian Hardens „Zukunft“ der Aufsatz eines W. Rathenau „Höre Israel“, der einen Sturm der Entrüstung auslöste. Unter dem leicht entlüsselbaren Pseudonym agierte der knapp dreißigjährige Walther Rathenau, Sohn des AEG-Gründers, selbst in der Elektrobranche als Unternehmer tätig und von publizistischem Ehrgeiz getrieben. Der Essay begann mit dem Satz „Von vorneherein will ich bekennen, daß ich Jude bin“ und der daran anschließenden rhetorischen Frage, ob es einer Rechtfertigung bedürfe, wenn er in anderem Sinne schreibe als dem „der Judenverteidigung“. Tenor des kurzen Aufsatzes war eine Anklage gegen das deutsche Judentum aus völkischer und rassistischer Position, die in der Forderung nach vollkommener Assimilation (ohne Taufe) gipfelte. Im Nachlass Rathenaus findet sich ein Entwurf, in dem der Autor noch eindeutiger seinem Bekenntnis, Jude zu sein, die rhetorische Frage anschließt „Bedarf es einer Erklärung, daß ich zum Antisemitismus neige?“

Rathenau hat den Artikel fünf Jahre später in seine Anthologie „Impressionen“ (Leipzig 1902) aufgenommen, sich damit als Verfasser bekannt und die Anfeindungen aus allen jüdischen Lagern, von den Zionisten bis zu den jüdisch-deutschen Patrioten des Central-Vereins in Kauf genommen. Es entstand die Legende, sein Vater, der AEG-Chef Emil Rathenau, habe alle erreichbaren Exemplare aufgekauft und vernichten lassen. Später hat der Verfasser eingeräumt, der Text sei in unglücklichster Stimmung seiner trübsten Zeit entstanden, und er hat ihn auch nicht in die Gesammelten Werke aufgenommen. Rathenau bediente sich in „Höre Israel“ eines ausgesprochen rassistischen und sozialdarwinistischen Vokabulars, als er die „Kulturfrage“ der sozialen Existenz des deutschen Judentums erörterte: Er nannte die Juden einen „abgesondert fremdartigen Menschenstamm“ und, noch drastischer, „Auf märkischem Sand eine asiatische Horde“ oder „kein lebendes Glied des Volkes, sondern ein fremder Organismus in seinem Leibe“. Solche Metaphorik kannten die Zeitgenossen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aus den Traktaten des sich formierenden Antisemitismus.

Rathenau forderte „die bewußte Selbsterziehung“ der jüdischen „Rasse“ (die er auch mit geläufigen Attributen wie Materialismus oder Ghettoschwüle charakterisiert) als Metamorphose der Aneignung germanischer Tugenden.

Rathenaus Essay spiegelt vor allem die depressiven und autoaggressiven Züge des Autors, dessen Prominenz (zusammen mit der Mentoren-Rolle, die Maximilian Harden dabei spielte) die Schrift zum Skandalon machte.

Wolfgang Benz

Literatur

Wolfgang Brenner, Walther Rathenau. Deutscher und Jude, München 2005.

Shulamit Volkov, Walther Rathenau. Ein jüdisches Leben in Deutschland 1867–1922, München 2012.

Hollywood-Kritik

Die Anfänge der amerikanischen Filmindustrie, zuerst in New York und später im kalifornischen Hollywood, wurden von osteuropäischen Juden der ersten und zweiten Einwanderergeneration maßgeblich mitgeprägt. In den 1910er- bis 1940er-Jahren wurden sechs der acht großen Filmstudios (Paramount, 20th Century Fox, Universal, Radio-Keith-Orpheum, United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer) von Juden gegründet und geführt. Diese Konstellation verleitete viele Hollywoodkritiker dazu, alles was ihnen in wirtschaftlicher, moralischer und politischer Hinsicht an der amerikanischen Filmindustrie missfiel, der jüdischen Dominanz in diesem Sektor zuzuschreiben. Nicht nur unter Antisemiten wurde seit den 1920er-Jahren von „Jewish Hollywood“ gesprochen und die „Judenfrage“ als „Hollywoodfrage“ gestellt. Berechtigte Kritik an fragwürdigen wirtschaftlichen Praktiken und der Monopolstellung der großen Filmstudios mischte sich mit religiös-moralischem Eifer gegen die als zu freizügig empfundene Darstellung von Sexualität und Kriminalität in Filmen. Juden, so die Argumentation, seien nicht auf christliche Werte verpflichtet und hätten daher weniger Hemmungen, den dumpfen Massengeschmack gewinnbringend zu bedienen. Des Weiteren schürte die Anti-Hollywood-Propaganda Sozialneid und rassistische Vorurteile gegen ostjüdische Einwanderer und fand in jüdischen Produzenten und Studioinhabern („movie moguls“) bevorzugte Zielscheiben. Verschwörungstheorien bezichtigten die Juden vor allem in den 1940er-Jahren, ihre Stellung in der Filmindustrie zu nutzen, um eine unamerikanische politische Agenda zu verbreiten.

Die Hollywood-Kritiker nahmen für sich in Anspruch, die traditionellen Werte des ländlichen Amerika gegen die „dekadente“ Großstadtkultur der Ost- und Westküste zu verteidigen. Die Verbindung von Antisemitismus und Medienschelte hielt sie allerdings nicht davon ab, sich selbst moderner Massenmedien wie Zeitungen, Zeitschriften und Rundfunk zu bedienen. Der Industrielle Henry Ford stellte mit seinem „Dearbon Independent“ eines der aktivsten Blätter im Kampf gegen „Jewish Hollywood“. Die meisten anderen Agitatoren entstammten einem christlich-fundamentalistischen Umfeld, wie der Radioprediger Charles Coughlin und der Methodistenpriester Bob Shuler. In den 1930er-Jahren kamen faschistische Organisationen wie die Silver Shirts und der Deutsch-Amerikanische Bund hinzu. Die Anti-Hollywood-Propaganda ent-

wickelte aus dem älteren Stereotyp vom jüdischen Theaterbaron das neue Stereotyp vom jüdischen „movie mogul“. Der „movie mogul“ sei als Parvenü nicht einmal der englischen Sprache mächtig, beherrsche aber dennoch mittels der Filmindustrie die öffentliche Meinung. Er sichere seine Stellung durch Korruption und Vetternwirtschaft und nutze sie aus, um unamerikanische Werte (Anarchismus, Kommunismus, Atheismus) zu verbreiten und Rassenschande mit von ihm abhängigen christlichen Schauspielerinnen zu treiben. In den 1930er-Jahren wurde in den USA ein abgewandeltes Rassenschande-Flugblatt der NSDAP verbreitet. Es zeigt ein „arisches“ Mädchen und einen Juden im Profil vor einem offenen Sarg. Die Bildunterschrift „Deutschland“ hatte man durch „Hollywood“ ersetzt. Die Studios reagierten zurückhaltend auf die antisemitische Propagandawelle, um ihren wirtschaftlichen Erfolg nicht zu gefährden und Schwierigkeiten mit der Production Code Administration, der Selbstkontrollinstanz der Filmindustrie, aus dem Weg zu gehen. Die 1934 gegründete Production Code Administration stand unter ihrem Vorsitzenden Joseph Breen zu meist auf der Seite der antisemitischen Hollywoodkritiker. Erst 1937 begannen die Studios damit, Initiativen zur Bekämpfung des Antisemitismus zu finanzieren.

In den 1940er-Jahren bedienten sich die Isolationisten der Anti-Hollywood-Propaganda. Sie behaupteten, die Juden würden im Bündnis mit Großbritannien und der Roosevelt-Administration in Filmen gezielt Stimmung gegen das Dritte Reich machen, um den Kriegseintritt der USA zu erwirken. 1941 befasste sich das von isolationistischen Senatoren dominierte House Un-American Activities Committee mit diesen Vorwürfen und lud prominente jüdische Filmschaffende zu Anhörungen vor. Tatsächlich waren vor 1941 nur wenige Anti-Nazi-Filme, wie „Confessions of a Nazi Spy“ (1939) und → „The Great Dictator“ (1940), in Hollywood entstanden. Die Befragungen zeigten, dass sich die Komiteemitglieder ausschließlich von antisemitischen Resentiments leiten ließen, während sie die beanstandeten Filme nicht einmal gesehen hatten. Nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor und dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg stellte das Komitee seine Arbeit ein, ohne einen Abschlussbericht vorzulegen. Seit 1947 wandelte sich das House Un-American Activities Committee zum Instrument der Kommunistenverfolgung. Zwar wurde Hollywood auch in diesem Zusammenhang unter Generalverdacht gestellt. Dieser nahm jedoch nur noch selten antisemitische Formen an. Zum einen trug hierzu der allgemeine Rückgang des Antisemitismus in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg bei. Zum anderen kamen die Filmstudios mit einer rigorosen Selbstzensur möglichen Kommunismusvorwürfen zuvor.

In Form des für multikulturelle Gesellschaften typischen Phänomens der Minderheitenkonkurrenz trat die Anti-Hollywood-Propaganda gelegentlich auch außerhalb der Kreise weißer protestantischer Angloamerikaner in Erscheinung. In den 1920er-Jahren protestierten beispielsweise irische Katholiken gegen die Herabwürdigung ihrer ethnischen und religiösen Herkunft in „jüdischen“ Hollywoodfilmen. In der Gegenwart sind es vor allem radikale Interessenvertreter der Afroamerikaner, die gegen eine vermeintliche jüdische Dominanz in Hollywood polemisieren.

Literatur

- Lawrence Baron, Treatment of Antisemitism in Hollywood, in: Richard S. Levy (Hrsg.), Antisemitism. A historical encyclopedia of prejudice and persecution, Band 1, Santa Barbara 2005, S. 315–316.
- Harold Brackman, The attack on “Jewish Hollywood”. A chapter in the history of modern Anti-Semitism, in: Modern Judaism 20 (2000), S. 1–19.
- Paul Buhle (Hrsg.), Jews and American Popular Culture, Band 1: Movies, Radio, and Television, Westport 2007.
- Steven Alan Carr, Hollywood and Anti-Semitism. A Cultural History up to World War II, Cambridge, Mass., 2001.

Holocaust (TV-Serie, USA 1978)

Als erster Spielfilm, der in Westdeutschland nach dem Krieg 1947 entstand, gilt → „Lang ist der Weg“, der in Deutsch, Polnisch und Jiddisch im Auftrag der US Army Information Control Division gedreht wurde. Der Weg einer jüdischen Familie bildet die Handlung. Erste Station ist das Warschauer Ghetto, der Sohn schließt sich polnischen Partisanen an. Die Eltern machen die Erfahrung mehrerer Konzentrationslager, der Vater wird dort ermordet. Mutter und Sohn treffen sich nach der Befreiung und machen sich auf die Suche nach einem neuen Heimatland. Die Geschichte ist aus jüdischer Perspektive erzählt und macht auch den Aspekt des Entwurzeltseins nach der Befreiung, das Dasein als Displaced Person, zum Gegenstand.

Das Thema Judenmord fand aber erst drei Jahrzehnte später ein großes Publikum in der mit den Stilmitteln der „soap opera“ gefertigten vierteiligen US-amerikanischen Fernsehserie „Holocaust“, die ein weltweiter Erfolg wurde. Die US-Fernsehgesellschaft NBC plante 1976, unter dem Eindruck des Riesenerfolges des TV-Films über Sklaverei in den USA „Roots“, den die konkurrierende ABC produziert hatte, eine Serie, die den Völkermord an den Juden Europas zum Gegenstand haben sollte, das schien (als Pendant zu den Sklavenschicksalen in „Roots“) ein zugkräftiges Sujet. Mit der Regie wurde Marvin Chomsky, ein Routinier und Spezialist für Schnellschüsse, betraut, dem die Aufgabe gestellt war, die Geschichte der Verfolgung und Ermordung der Juden zwischen 1935 und 1945 am Schicksal fiktiver Familien zu erzählen. Als Drehbuchautor wurde Gerald Green gewonnen, der mit seinem Roman „Holocaust“ – 1,5 Millionen verkaufte Exemplare (vor Ausstrahlung der Serie) – gewaltigen ökonomischen Erfolg, aber kein literarisches Renommee erzielte. Die Serie wurde von Juli bis November 1977 in Europa an „originalen“ Schauplätzen wie Berlin und Mauthausen gedreht. Die Szenen im Warschauer Ghetto wurden in Berlin aufgenommen, die Szenen in den KZ Buchenwald und Auschwitz in Mauthausen. Drehgenehmigungen in Ungarn, der Tschechoslowakei und Jugoslawien wurden verweigert, in Polen und der DDR gar nicht beantragt.

In den USA wurde „Holocaust“ im April 1978 ausgestrahlt und von 120 Millionen Zuschauern gesehen. Vor dem Start der Serie in der Bundesrepublik war sie in mehr als 30 Nationen verkauft worden. Außer dem wirtschaftlichen Erfolg machte die Serie den Begriff „Holocaust“ als Bezeichnung des Genozids an den Juden populär, er ist seitdem in vielen Sprachen eingebürgert. Der Aufklärungserfolg wird unterschiedlich

beurteilt, jenseits der Intentionen der Hersteller stieß „Holocaust“ anhaltende Debatten über Trivialität, Ästhetik und Moral im Umgang mit dem Völkermord an. Der Holocaust-Überlebende Elie Wiesel schrieb im April 1978 in der „New York Times“, der Film versuche das darzustellen, was sich der Vorstellungskraft entziehe, er verwandele „ein ontologisches Ereignis in eine Seifenoper“ und urteilte: „Als Fernsehproduktion ist der Film eine Beleidigung für die, die umkamen und für die, die überlebten“.

Seifenopern haben den Zweck, ein günstiges Umfeld zu schaffen für die systemimmanente Unterbrechung durch Werbeblocks. Stilmittel sind ein stringentes Gut-Böse-Schema, Identifikationsangebote durch Personalisierung und Konstellation der Figuren. Die „soap opera“ ist eine Geschichte ohne Anfang und Ende, die weder durch Handlung noch durch Dramatik die Zuschauer überfordert, Katastrophen kommen nicht vor, das Erzähltempo ist niedrig, die Folgen erstrecken sich über einen sehr langen Zeitraum. Einige dieser Elemente sind in der nur vierteiligen Serie „Holocaust“ nicht beachtet, deren Erzähltempo hoch ist und die – ganz untypisch – die Menschheitskatastrophe des Judenmords zum Gegenstand hat. Die emotionalen, psychologischen und ästhetischen Komponenten des Genres sind jedoch in „Holocaust“ verwirklicht, insbesondere die Zusammenfassung des Geschehens in zwei Familiengeschichten.

In insgesamt sieben Stunden wird die Geschichte der Judenverfolgung und der Shoah von 1935 bis 1945 in der Gegenüberstellung der deutsch-jüdischen Familie Weiss und der Nazifamilie Dorf erzählt. Die Figuren bedienen Klischeevorstellungen: Der jüdische Arzt Dr. Josef Weiss, seine Frau Berta, die Tochter Anna, die Söhne Rudi und Karl einerseits und der arbeitslose Jurist Erik Dorf andererseits, der sich erfolgreich um die Stelle des persönlichen Referenten Reinhard Heydrichs bewirbt, zum Akteur der Wannseekonferenz und als SS-Offizier in einer Einsatzgruppe aufsteigt, bis er in US-Gefangenschaft ohne Reue durch Selbstmord endet. Die Schicksale der beiden Familien sind in der Erzählung auf vielfache Weise verschränkt: Dorf war Patient bei Dr. Weiss und warnt ihn vor dem Kommenden, bewohnt dann dessen Haus, Frau Dorf spielt auf dem Flügel, der vor der „Arisierung“ der Familie Weiss gehörte usw. Die Mitglieder der Familie Weiss durchlaufen die verschiedenen Stationen des Judenmords. Karl Weiss, der Sohn des Arztes Dr. Josef Weiss, ist Künstler, er heiratet die Nichtjüdin Inga Helms, die katholisch ist, er kommt nach Buchenwald, von dort aus nach Theresienstadt, schließlich nach Auschwitz. Sein Bruder Rudi schließt sich einer jüdischen Partisanengruppe in der Ukraine an, wird gefangen und ins Vernichtungslager Sobibor deportiert, aus dem er bei dem Aufstand der Gefangenen entflieht. Die Eltern, Josef und Berta Weiss, müssen nach der „Reichskristallnacht“ in ihre polnische Heimat zurückkehren, werden dann aus dem Warschauer Ghetto nach Auschwitz deportiert. Rudi Weiss ist am Ende der einzige Überlebende. Bis auf Inga, die Frau von Karl Weiss, die mit ihrem Kind nicht mehr in Deutschland leben will, ist die Familie vernichtet. Rudi Weiss wandert nach Palästina aus. Das Bemühen, alle wichtigen Orte des Judenmords und alle wichtigen Themen anzusprechen und sie in zwei Familiengeschichten einzubinden, führte zwangsläufig zu Konstrukten, die mit der historischen Realität im Detail nicht immer kongruent waren.

Der Westdeutsche Rundfunk kaufte die Serie für 1,2 Millionen DM, nachdem SPD-Politiker sich dafür ausgesprochen hatten. Der bayerische Ministerpräsident Franz-Jo-

sef Strauß (CSU) lief dagegen Sturm, schimpfte über Geschäftemacherei, sah die historische Wahrheit bedroht und polarisierte die politischen Lager SPD (Befürworter) und CDU/CSU (Gegner) gegenüber der Fernsehserie. Die Publizität vor der Ausstrahlung war enorm, und neben dem politischen Streit gab es Auseinandersetzungen der Intellektuellen über die ästhetischen Probleme der Serie „Holocaust“. Peter Schulze-Rohr, damals an der Spitze des Ressorts Fernsehspiel im Südwestfunk, nannte den Film „fahrlässig gemacht“, kritisierte die Wagenburgmentalität der Politiker und resümierte sein Verdikt: „Den Vorwurf, aus Indifferenz und mangelnder Courage Schund zu einem Thema gesendet zu haben, zu dem man keinen Schund senden darf“, werde man nicht durch den Kompromiss los, ihn in die Dritten Programme zu verbannen.

Vor der Ausstrahlung wurde in den Feuilletons über die Resonanz in den USA, Großbritannien und Israel berichtet und der Antagonismus von Inhalt und Form des Fernsehstücks thematisiert. In der „Süddeutschen Zeitung“ (20. September 1978) nannte es Thomas Thieringer zwar „ein Machwerk, das Informationseifer, Engagement und Ernsthaftigkeit vorgibt, um gute Geschäfte zu machen“, sprach sich aber doch für die Ausstrahlung aus, weil er sich eine Debatte über massenmediale Geschichtsvermittlung erhoffte: „Ein Film wie Resnais' → *Nacht und Nebel* sagt mehr über die deutsche Wirklichkeit zwischen 1935 und 1945 als dieser grausam sentimentale Fernsehschinken. Ihn den Zuschauern aber vorenthalten hieße, sich billig vor einer notwendigen Diskussion zu drücken und die Zuschauer für unmündig zu erklären.“ In der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ orakelte Günther Rühle, dass die TV-Serie die Meinungen spalten würde, und in der „Zeit“ (19. Januar 1979) konstatierte Dieter E. Zimmer: „Die Geschichte, die dieser Film erzählen will, ist grauenhaft. Der Film ist ästhetisch grauenhaft. Und grauenhaft ist die Vorstellung, daß viele Mitmenschen nur durch eine ästhetische Grauenhaftigkeit von der Grauenhaftigkeit der Geschichte zu überzeugen sein dürften.“

Der israelische Humorist Ephraim Kishon irritierte sein deutsches Publikum, als er in der Funkillustrierten „Hörzu“ (3. Januar 1979) drei Wochen vor der Ausstrahlung von „Holocaust“ zu Protokoll gab: „Wer aber an diesem Film Kritik übt, ist für mich schon wieder verdächtig, weil er damit den Antisemitismus wieder wachruft.“

Die Serie wurde am 22., 23., 25. und 26. Januar 1979 in sämtlichen Dritten Programmen der ARD ausgestrahlt. Das Publikum war durch begleitende Sendungen auf „Holocaust“ eingestimmt worden („Endlösung“ von Paul Karalus, 18. Januar 1979; „Antisemitismus“ von Erhard Klöss; „Aus einem deutschen Leben“ von Theodor Kottulla, 28. Januar 1979). Die Entscheidung der Intendanten der ARD-Anstalten, die Serie nur in den Dritten Programmen zu senden, zeugt nicht nur von der Unsicherheit der Fernsehfunktionäre, die sich zaghaft an den Politikern orientierten und Angst vor ablehnenden Publikumsreaktionen hatten, sie schloss auch weitgehend Zuschauer in der DDR aus. So blieb die Ausstrahlung vor allem ein Medienereignis in der Bundesrepublik.

Das Interesse des Publikums war überwältigend, die Einschaltquoten stiegen von 31 Prozent bei der ersten auf 40 Prozent bei der vierten Folge. Fast ebenso rege war die Beteiligung bei den anschließenden Diskussionsrunden. 30.000 Zuschauer riefen beim WDR an, um Fragen zu stellen oder Kommentare abzugeben. Sehr viele schrieben auch Briefe an den Sender, teils um Aufklärungsmaterial anzufordern, teils um

emotionale Bewegung auszudrücken. Die Vokabel „Betroffenheit“ bekam Konjunktur. Die überraschend positive Resonanz der TV-Serie bei den Zuschauern löste auch bei einigen Kritikern Nachdenklichkeit aus. Marion Gräfin Dönhoff, die Chefin der Wochenzeitung „Die Zeit“, der Publizist Eugen Kogon, der Herausgeber des „Stern“ Henri Nannen revidierten öffentlich ihre anfänglich negative Einstellung. Der Literaturnobelpreisträger Heinrich Böll plädierte gegen einen Dauerstreit zwischen Emotion und Aufklärung, als er erklärte: „Arroganz gegenüber Emotion ist nicht angebracht, schließlich ist nichts, aber auch gar nichts Verwerfliches daran, wenn da Zuschauer bewegt werden, wo doch Aufklärung (Dokumentation) nicht unbedingt totale Unbewegtheit bedeutet.“ Heinrich Böll konstatierte auch, dass „Holocaust“ eine Zäsur im bundesrepublikanischen Geschichtsdiskurs bedeutete. Wie in der Chronologie der deutschen Wirtschaftsgeschichte, in der die Währungsreform 1948 die Wegmarke bildet, so werde es in Zukunft in der Kulturgeschichte ein „Vor-Holocaust“ und ein „Nach-Holocaust“ in der Beschäftigung mit den Themen „Endlösung“ und Antisemitismus geben.

Die ästhetisch fragwürdige TV-Serie war jedenfalls nicht nur ein großer kommerzieller Erfolg, sie war (wie später Daniel Jonah Goldhagens wissenschaftlich fragwürdiges Buch „Hitlers willige Vollstrecker“) Anlass einer öffentlichen Debatte über den Judenmord, wie es sie zuvor noch nicht gegeben hatte. Frustriert fühlten sich Historiker, die enttäuscht der Kluft zwischen seriöser Fachwissenschaft und medialer Inszenierung gewahr wurden (auch dies wiederholte sich im Falle Goldhagen 1996). „Der Spiegel“ nannte das Ereignis einen „Schwarzen Freitag für die Historiker“ (29. Januar 1979), in der „Frankfurter Allgemeinen“ konstatierte Joachim Fest schadenfroh die „selten so sichtbar gewordene Entfremdung zwischen Fachleuten und Öffentlichkeit“ (29. Januar 1979), und Martin Broszat, Direktor des Instituts für Zeitgeschichte, artikulierte seinen Ärger über den vermeintlichen Sieg des Betroffenheitsgefühls über die Aufklärung in einem wissenschaftlichen Aufsatz. Marion Dönhoff resümierte die Bedeutung von „Holocaust“, als sie die kritischen Einwände dem Ethos des Films entgegenstellte: „...melodramatische Schnulze, triviales Unterhaltungsklischee, Love-Story und Horror-Story in unzulässiger Mischung – als ob diesen ästhetischen Kategorien gegenüber der moralischen Dimension und Botschaft dieses Films auch nur geringste Bedeutung zukäme. Bei manchen Kritikern ist die Überschätzung und Überbewertung des Ästhetischen auf Kosten des Moralischen zuweilen wirklich erschreckend“ (Die Zeit, 2. Februar 1979). Die unmittelbare Wirkung des Films war allerdings nicht von Dauer. Wiederholungen in der ARD (November 1982), im WDR (November 1983) und im Privatsender Tele 5 (Januar 1991) fanden nur noch mäßiges Interesse.

Die Debatte über die Ethik filmischen Inszenierens und Dokumentierens des Sujets Völkermord wurde unter veränderten Vorzeichen noch mehrmals geführt, freilich mit geringerer Intensität und bei abnehmendem öffentlichen Interesse. Anlässe bildeten vor allem die Filme → „Shoah“ (1985), → „Schindlers List“ (1993), → „La vita è bella“ (1997), → „Train de vie“ (1998). Der Film des US-amerikanischen jüdischen Regisseurs Joshua Oppenheimer „The Act of Killing“ (2012), der wegen seiner künstlerischen Qualitäten mehrfach preisgekrönt wurde, der auf Festivals wie der Berlinale 2013 gezeigt wurde, fällt aus diesem Rahmen. Er verstört als Selbstinszenierung von Massenmördern, die ihre Taten vor der Kamera nachspielen und sie ohne erkennbares

Bedauern prahlend erklären. Der Dokumentarfilm will über die politisch gewollte Ermordung von rund einer Million Menschen in Indonesien aufklären, die als Kommunisten 1965 von Todesschwadronen gejagt und getötet wurden. Da die Opfer sich nicht vor die Kamera wagten, weil die Kumpane der Mörder noch Machtfunktionen ausüben, hat der Regisseur die Täter ermuntert, ihr Handeln zu erläutern, es nachzuspielen, sich selbst in Szene zu setzen. Sie wirken sympathisch, freundlich, pflegen vor der Kamera vertrauten Umgang mit dem Regisseur, der dadurch zum Komplizen wird. Der Nachvollzug des Geschehens ohne Kommentar macht die Bilder aber selbständig, lässt den Betrachter ratlos zurück oder stiftet Empathie mit den als Schauspielern agierenden Mördern. Da die Distanz zum Geschehen fehlt – als würden in einem Film über Auschwitz der Kommandant Höß, seine Gehilfen und Vorgesetzten die Ermordung von Juden nachspielen –, kann der ambitioniert gemachte, intellektuell anspruchsvolle Dokumentarfilm „The Act of Killing“ keine aufklärerische Wirkung zum Thema Völkermord entfalten, wie sie der TV-Serie „Holocaust“ trotz aller Einwände gelang.

Wolfgang Benz

Literatur

Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55 (2007), S. 1–32.

Martin Broszat, „Holocaust“ und die Geschichtswissenschaft, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 27 (1979), S. 285–298.

Catrin Corell, Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009.

Peter Märthesheimer, Ivo Frenzel (Hrsg.), Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt am Main 1979.

Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2007².

Waltraud „Wara“ Wende (Hrsg.), Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart 2002.

Hotel Polan und seine Gäste (Film von Horst Seemann, 1982)

Als Ende der 1970er-Jahre eine Nachricht aus den USA in Europa die Runde machte, man drehe mit großem Einsatz von Mitteln und Schauspielern eine Serie über den Judenmord, die auch nach Deutschland kommen sollte (→ „Holocaust“), kam erneut Bewegung in ein Projekt des DDR-Fernsehens, das dort seit längerer Zeit in den Schubladen lag, aber aus vielerlei Gründen nicht realisiert wurde. Bei dem Projekt handelte es sich um eine Literaturverfilmung. Bereits 1970 hatte Jan Koplowitz (1909–2001), den man in erster Linie mit sozialistischer Aufbau-literatur verband, eine semiautobiografische Erzählung „Der Kampf um die Bohemia“ veröffentlicht, in der er das Bild einer jüdischen Familie über drei Jahrzehnte zeichnete. Besser bekannt ist heute Koplowitz' knapp 700 Seiten starker Roman „Bohemia, mein Schicksal“, in den er 1979 die Erzählung umarbeitete.

Die Chronik der Familie Polan beginnt kurz nach der Jahrhundertwende: Die Polans führen im böhmischen Grenzland ein gut besuchtes, koscheres Hotel, die Bohemia. Es kommen Gäste aus aller Welt, darunter ein Querschnitt europäischer Juden.

Aber im deutschnationalen Bad Grenzbrunn neidet man den Polans ihren Erfolg. Bereits die Großeltern haben mit Missgunst und versteckten Ressentiments zu kämpfen; ihre Kinder, allen voran ihre Tochter, die Erbin des Hotels Esther, bekommen den mit den Nationalsozialisten offen ausbrechenden Antisemitismus existenziell zu spüren. Die Familie und ihre Hotelgäste reagieren auf die Bedrohung verschieden: Einige verschließen die Augen oder beharren trotzig auf ihren Rechten, andere emigrieren oder schließen sich dem Zionismus an, wieder andere wählen den „Königsweg“ zum Kommunismus. Diese Entscheidung trifft Esthers Sohn Peter (alter ego des Autors), was einhergeht mit seiner Abkehr vom religiösen Judentum und die familiären Bande zerreißt. Seine Mutter stirbt in den Gaskammern von Auschwitz.

Als man nun in der DDR von der in Produktion befindlichen US-amerikanischen Serie erfährt, beginnt abermals – unter erheblichem Zeitdruck – die Arbeit an den Szenarien für „Hotel Polan und seine Gäste“, so der Titel des Fernsehmehrteilers. Die Dramaturgen unterstreichen: Die Fabel biete die Möglichkeit, „die politische Entscheidung“ für den Kommunismus als einzig richtige „im Kampf gegen Faschismus und Krieg“ plausibel zu machen und zugleich den „gefährlichen Irrweg zu zeigen, den der Zionismus und seine Anhänger beschreiten. [...] Alle Beteiligten sind sich bewusst, dass der Gegner an ähnlichen Geschichten arbeitet, um die Historie zu verfälschen und den Sozialismus und seine ethischen Grundlagen zu diffamieren. Deshalb ist die Pflicht, über einen Teil deutscher Geschichte auszusagen, für uns noch dringender geworden.“ Als Regisseur wurde schließlich Horst Seemann verpflichtet, der sich nach seinem viel gelobten Film → „Levins Mühle“ (1980) gewissermaßen als „Spezialist“ für jüdische Geschichte und Kultur empfahl. Seemann beschrieb sein Anliegen damit, ein Stück jüdische Kultur detailgetreu in Szene setzen zu wollen, und bereitete sich dafür akribisch vor.

Das Resultat gelangte dennoch nicht über verkitschte, zum Teil hoch problematische Stereotype des „Jüdischen“ in einer publikumstauglichen Fernsehästhetik hinaus. Seemann inszenierte das Bild einer jüdischen Familie mit dem Blick auf das faszinierend „Fremde“. Den Prozess der Verbürgerlichung europäischer Juden, der im Laufe des 19. Jahrhunderts stattgefunden hatte, verspielte er, in dem er die jüdischen Gäste der Bohemia optisch zurück ins Ghetto versetzte. Es dominierte – von Ausnahmen abgesehen – die Ikonografie des Ostjudentums, wie es sich die Filmemacher verklärt vorzustellen schienen (sehr zum Unwillen des Autors der literarischen Vorlage). Sprache und Gestik sind die sofort erfassbaren Signale, dass es sich bei den Charakteren um „Juden“ handelt.

Die „Schönheit und Kraft“ jüdischer Bräuche, der „eigentümliche“, „viel zu lange fremde Kulturkreis“ einer „längst versunkenen Welt“, von der die Presse in Ost wie West bei „Hotel Polan“ schwärmte, war als Romantisierung nach 1945 ein genuin nicht-jüdisches Phänomen, und ein merkwürdiges Verlangen nach einem vermeintlich authentischen jüdischen Leben, als dieses durch die deutschen Verbrechen unwiederbringlich vernichtet war. Exotisierung und Romantisierung entsprachen aber durchaus dem Zeitgeist der 1980er-Jahre und waren zudem ein gesamtdeutsches Phänomen – vielleicht auch ein Grund für den gesamtdeutschen Erfolg des Dreiteilers. „Hotel Polan“ exotisierte „Jüdisches“ und verwandelte es in Folklore. Das bot die Möglichkeit, ein Publikum zu gewinnen, das der ewig gleichen Bilder vom antifaschistischen Wi-

derstand müde war, die die DDR zeit ihres Bestehens produzierte. Darüber hinaus gab sich die SED-Regierung seit Ende der 1970er-Jahre besorgt um die verbliebenen jüdischen Orte und Gemeinden, um eine Art „museales“ Judentum zu schaffen, das man dann „als kulturelles Erbe der ‚vorsozialistischen‘ Gesellschaftsordnung“ pflegen könne (Nachama). Einzig irritierend empfand man Seemanns, mit völlig anderen Mitteln inszenierte und nur wenige Sekunden währende Abschlussequenz, in der er unmissverständlich auf das Ende seiner Protagonistin in den Gaskammern von Auschwitz verwies. Ein „Schock“ nach all der Opulenz, der „vermeidbar gewesen wäre“, wie der Verband der Film- und Fernsehaffendenden der DDR meinte.

Doch „Hotel Polan“ romantisierte nicht nur, er politisierte, mehr noch: Er zündelte. Er stellte das religiöse Judentum als „finsterstes orthodoxes Mittelalter“ dar, „mit vorsintflutlichen Riten und Gebräuchen“ (wie der vom Glauben abgefallene Kommunist Peter das Familienleben seiner orthodoxen Freundin Channah diffamiert). Bedenkt man, dass in der DDR Religion als Anachronismus galt, verwundert das kaum. Die Diffamierung steht unweigerlich in einer (christlichen) Tradition, die im Festhalten der Juden an ihrem Glauben die Ursache sehen wollte, dass die Juden nicht in die westliche Kultur zu integrieren seien. Damit nicht genug, die „orthodoxen Juden“ treten als raffgierige, Strippen ziehende Geschäftemacher, militante Zionisten und skrupellose Rassisten auf. Ausgestattet mit den nötigen finanziellen Mitteln, setzen sie sich entweder ins sichere Ausland ab oder machen gemeinsame Sache mit den Nazis, um die Einwanderung nach Palästina zu beschleunigen. Koplowitz' Vorlage machte aus der Ablehnung des Zionismus keinen Hehl. Doch bei Seemann ging der Zionismus über Leichen. „Hotel Polan“ gehörte zu einer Reihe von israelkritischen, ja anti-zionistischen Büchern und Dokumentarfilmen, die besonders in den 1980er-Jahren in beträchtlicher Zahl in der DDR erschienen. Zur Zeit des Libanon-Krieges 1982, dem Ausstrahlungsjahr von „Hotel Polan“, erreichten die Kampagnen gegen Israel wieder einmal einen Höhepunkt: Rezensionen verglichen die „Flüchtlingslager der PLO“ mit den „faschistischen Vernichtungslagern“. Kritik am Zionismus und an Israel war von offizieller Seite gern gesehen – zudem wenn sie, wie im Fall des Autors Koplowitz, von einem Juden kam. Sie gab der außenpolitischen Haltung der DDR-Regierung Rückendeckung: „Zionismus“ als „bürgerlicher Nationalismus“ war bis 1989 ein Pejorativ und der Staat bekämpfte ihn propagandistisch, während der 1950er-Jahre sogar strafrechtlich. Über das Medium Fernsehen gelangte die ideologische Auseinandersetzung mit Kapitalismus und Zionismus in die Wohnzimmer.

Nach der Ausstrahlung von „Hotel Polan“ reagierten jüdische Zuschauer ob der „antijüdischen, antizionistischen Hetz- und Hasstiraden à la Stürmer“ entsetzt und forderten Änderung, vereinzelt sogar das Verbot des Films. Koplowitz selbst wurde als „jüdischer Antisemit“ beschimpft, eine Kritik, die ihn schwer getroffen hat, wie er später gestand. Wohl auch deshalb nahm er eine kleine, aber gewichtige Änderung an seinem Roman vor. In der ersten Auflage eröffnete er „Bohemia, mein Schicksal“ mit dem Motto-Gedicht seines Freundes Erich Fried „Höre, Israel“ (1975), das Israel mit NS-Deutschland verglich. Ab der fünften Auflage von 1982 war das Gedicht durch die Widmung ersetzt: „Meiner in Auschwitz ermordeten Mutter“.

Literatur

Gabriele Eckart, *The GDR and Antisemitism? A Comparison of Jan Koplowitz' Novel „Bohemia, mein Schicksal“ (1979) and Horst Seemann's Film „Hotel Polan und seine Gäste“ (1981)*, in: *Shofar* 26 (2008) 3, S. 68–86.

Hotel Terminus (Film von Marcel Ophüls, 1988)

Der Film „Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie“ (USA 1988) wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter einem Oscar 1988 als bester Dokumentarfilm. Marcel Ophüls, der 1927 in Frankfurt am Main als Sohn des Filmregisseurs Max Ophüls geboren wurde, ab 1933 in Frankreich lebte, 1938 die französische Staatsbürgerschaft erwarb, 1940 in die USA floh, arbeitete nach der Rückkehr nach Europa als Regieassistent und war bis 1960 für den Südwestfunk Baden-Baden tätig. Er etablierte sich dann als Film- und Fernsehregisseur in Frankreich, Deutschland und den USA mit Dokumentarfilmen. Sein monumentales Werk über den Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Prozess → „The Memory of Justice“ [„Nicht schuldig?“] 1973/74 begründete seinen Ruhm endgültig, nachdem er 1969 in Frankreich mit seinem Film „Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege“ Legenden über die Resistance zerstört und eine öffentliche Diskussion über die Kollaboration des Vichy-Regimes mit den Nationalsozialisten ausgelöst hatte.

Ophüls sollte für die New Yorker Wochenzeitung „The Nation“ über den Prozess gegen den Gestapo-Chef von Lyon, Klaus Barbie, berichten, der im Februar 1983 von Bolivien an Frankreich ausgeliefert worden war. Der Prozessbeginn verzögerte sich immer wieder bis Mai 1987. In dieser Zeit, als nicht sicher war, ob „der Schlächter von Lyon“ überhaupt vor Gericht kommen würde, da er über französische Kollaborateure und Verräter unangenehme Aussagen machen könnte, weil er nach 1945 für einen US-Geheimdienst in Deutschland gearbeitet hatte, weil er über südamerikanische Waffen- und Drogengeschäfte zu viel wusste, beschloss Ophüls, die historische Wahrheit in einem Dokumentarfilm festzuschreiben. Die Biografie Barbies (1913–1991), der 1935 in den Sicherheitsdienst (SD) der SS eingetreten war, interessierte Ophüls nicht hauptsächlich, sondern die politischen und sozialen Hintergründe des Falles. In den Niederlanden tat Barbie als SS-Obersturmführer 1940–1942 Dienst beim Befehlshaber der Sicherheitspolizei (Sipo) und des SD, ab November 1942 war er in Lyon als Leiter der Abteilung Gegnerbekämpfung beim Kommandeur der Sipo und des SD damit beschäftigt, Widerstandskämpfer aufzuspüren, zu foltern und zu liquidieren. Sein prominentestes Opfer war der Resistance-Chef Jean Moulin.

Barbie war an der Vernichtung eines jüdischen Kinderheims selbst beteiligt, er misshandelte auch viele Gefangene persönlich in seinem Lyoner Hauptquartier, das er im dritten Stock des Hotels Terminus in der Stadt etabliert hatte. Im November 1944 zum SS-Hauptsturmführer befördert, konnte er Frankreich noch rechtzeitig vor der Befreiung des Landes verlassen. Barbie war 30 Jahre alt, als seine Karriere als NS-Täter endete. Französische Gerichte beschuldigten ihn, an 4342 Morden beteiligt gewesen zu sein, ebenso wie an der Verhaftung und routinemäßigen Folterung von 14.311 Widerstandskämpfern. Am 16. Mai 1947 und am 28. November 1952 wurde Barbie in Abwesenheit zum Tode verurteilt.

Seit 1951 lebte Barbie, über die „Rattenlinie“ mithilfe der Amerikaner und der Katholischen Kirche nach Südamerika entkommen, als „Klaus Altmann“ in Bolivien. Obwohl Beate Klarsfeld 1971/72 die Identität Barbies öffentlich machte, blieb er dank glänzender und lukrativer Beziehungen zur herrschenden Kaste Boliviens, für die er 1952 eine politische Polizei aufbaute, unbehelligt, bis er unter veränderten Verhältnissen von der neuen demokratischen Regierung Boliviens Anfang 1983 nach Frankreich ausgewiesen wurde.

Wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit stand Barbie ab 11. Mai 1987 in Lyon vor Gericht. Der Prozess hatte große politische Brisanz, da der Verteidiger Jacques Vergés entschlossen war, über die juristische Notwendigkeit hinaus die französische Gesellschaft aufzurütteln und sich mit der Lebenslüge vom geschlossenen nationalen Widerstand auseinanderzusetzen. Barbie wurde am 4. Juli 1987 zur Höchststrafe, lebenslange Haft, verurteilt. Das Gericht hatte mehr als 100 Zeugen gehört zu den drei Hauptanklagepunkten Deportation von 44 jüdischen Kindern, Verhaftung und Deportation von 86 jüdischen Bürgern, Deportation von 650 Juden und Widerstandskämpfern am 11. August 1944.

Ophüls' monumentaler Film (267 Minuten Dauer) wurde aus 82 Interviews mit 120 Stunden Aussagen komponiert. Nach 40 Drehtagen in zwei Jahren in fünf Ländern entstand im Schneiderraum ein ebenso ironisches wie leidenschaftliches, distanzierteres wie dichtes Meisterwerk, das nur aus Zeugenaussagen montiert ist, ohne Erklärungen und Kommentare zu den „entlarvenden gnadenlosen Gegenüberstellungen“ („Der Spiegel“). Die Musik hat verfremdende und distanzschaffende Funktion, wenn die Wiener Sängerknaben deutsche Volksweisen („Das Wandern ist des Müllers Lust“) darbieten oder Hannes Wader die „Internationale“ singt. Partner im Interview sind Schulkameraden, Gestapoleute, Geheimdienstler, Resistance-Veteranen, Kollegen und Angestellte des erfolgreichen Nachkriegsgeschäftsmannes Barbie. Die Zeugen waren Mitwisser, Mittäter, Opfer, Gleichgültige.

Ophüls hatte seinen Film als Forschungsprojekt über die Unmenschlichkeit angelegt. Die Biografie des NS-Verbrechers diente ihm als Folie für ein „monumentales Sittenbild“, gewonnen aus schonungsloser Betrachtung von Mitmachern und Wegschauern. Ophüls interessierte Barbie als „ein makellostes Verbindungsglied zwischen der Welt der kultivierten, gestiefelten und kosmopolitischen Nazi-Spießer und dem gewissenlosen modernen Management-Zynismus“ („Der Spiegel“, 3. April 1989). Hotel Terminus gehört neben Claude Lanzmanns → „Shoah“ und Steven Spielbergs → „Schindlers List“ zu den großen Filmen über den Holocaust, die den Rang von Kunstwerken haben.

Wolfgang Benz

Literatur

Lothar Baier, Firma Frankreich. Eine Betriebsbesichtigung, Berlin 1988.

Ralph Eue, Constantin Wulff, Widerreden und andere Liebeserklärungen. Texte zu Kino und Politik, Berlin 1997.

Heiner Gassen (Red.), Marcel Ophüls – Söldner des Dokumentarfilms, München 1990.

Hugon-Filme (Frankreich, 1930–1937) → André Hugon-Filme

Der Hungerpastor (Roman von Wilhelm Raabe, 1863)

Ein Vorabdruck von Wilhelm Raabes (1831–1910) erfolgreichstem Roman, der zu Lebzeiten des Autors 34 Auflagen erlebte, erschien in den ersten 12 Heften des Jahrgangs 1863 der „Deutschen Roman-Zeitung“, das Buch im folgenden Jahr bei Otto Jahnke in Berlin.

Der Roman orientiert sich am Vorbild von Gustav Freytags Roman → „Soll und Haben“ (1855) und ermöglichte seinem Autor die erfolgreiche Positionierung als freier Schriftsteller auf dem prosperierenden Buchmarkt in der Zeit zwischen Nachmärz und Reichsgründung. Der aus einer Beamtenfamilie stammende Raabe hatte Schule und Buchhandelslehre vorzeitig abgebrochen und einige Semester als Gasthörer an der Berliner Universität verbracht; die Anfänge seiner Schriftstellerei bezahlte seine verwitwete Mutter.

Die literarische Handlung spielt zunächst im Arme-Leute-Milieu der fiktiven Landstadt Neustadt, wo gleichzeitig zwei Jungen geboren werden, Hans, Sohn des Schuhmachermeisters Anton Unwirsch, und Moses, Sohn des Trödlers Samuel Freudenstein. Als eine Art experimenteller Entwicklungsroman verfolgt „Der Hungerpastor“ die Lebensläufe der beiden, bis sie Mitte dreißig sind und sich etabliert haben. Dies entspricht etwa den Jahren 1819 bis 1853. Früh Halbweise, muss Hans sich durchbeißen, um überhaupt auf das Gymnasium zu kommen und dann Theologie studieren zu können. Nach verschiedenen Stationen, u. a. als Hauslehrer bei einem adligen Gutsherren mit dem sprechenden Namen „Holoch“, bei einem Fabrikanten, wo er eine Hungerrevolte der Arbeiter miterlebt, und schließlich bei der Familie eines Berliner Geheimrats, wo er nicht nur seine spätere Frau, sondern vor allem auch erneut seinen Jugendfreund trifft, heiratet er und wird endlich Pastor einer armen Gemeinde an der Ostsee. Wann immer er in eine Krise gerät, erfährt er Hilfe und Unterstützung aus einer liebevoll gezeichneten Subkultur von Sonderlingen und gesellschaftlichen Außenseitern, die ein literarisches Markenzeichen Raabes darstellen und gleichsam eine Gegengesellschaft im mit realistischem Anspruch gezeichneten Universum des Romans bilden. Blass wirken dagegen die Schilderungen der Großen Welt des Adels, der reichen Bourgeoisie und der Berliner intellektuellen Zirkel und Salons – Milieus, die der Autor nie kennengelernt hat.

Der alte Freudenstein hatte das im Text nicht weiter erläuterte, offensichtlich das Schacher- und Wucher-Juden-Klischee bedienende Kunststück fertiggebracht, in der pauperisierten Vorstadt reich zu werden, was den Lebensweg seines Sohnes ungemein erleichtert. Mit Hans Unwirsch befreundet, seit der ihm auf dem Schulhof gegen eine antijüdisch motivierte Attacke der Mitschüler beistand, absolviert Moses Freudenstein, der später konvertieren und sich fortan Theophile Stein nennen wird, das kleinstädtische Gymnasium als Klassenprimus. Seine vor allem philosophischen Studien schließt er mit einer von Spinoza inspirierten Dissertation ab, was dezent das antisemitische Klischee bestätigt, dass auch ein getaufter Jude „Jude“ bleibe. Anschließend reist er nach Paris, wo er sich offenbar hauptsächlich als Intellektueller *avant la lettre* und als Verführer betätigt. Als Gast im Salon des Berliner Geheimrats brillierend, der Unwirschs Arbeitgeber ist und gleichzeitig dessen Geliebter eine Art Asyl gewährt, verführt Stein die Tochter des Hauses, entführt und heiratet sie, um sie nur wieder zu verstoßen, als sie enterbt wird.

Es sind vor allem die kleinen Züge, die den Antisemitismus dieses Romans ausmachen, indem sie Freudenstein mit Kälte, Gier, Zweckrationalität assoziieren und ihm die Fähigkeit zur Empathie absprechen. So demütigt der Intellektuelle Stein einen tölpelhaften alten Professor, mit dem alle anderen, auch die Leser, nur Mitleid haben. Mitleid ist eben eine zentrale Kategorie der christlichen Tradition, dieses Vermögen hat der Konvertit bei der Taufe nicht erworben.

Wie andere Autoren des Bürgerlichen Realismus auch, hat Raabe sich dagegen verwahrt, als Antisemit zu gelten. Dazu hat er auf seine beiden späteren Erzählungen „Frau Salome“ und „Höxter und Corvey“ (letztere die sozialhistorisch überzeugende literarische Analyse der Interessen eines landstädtischen Pogroms im Barock-Zeitalter) verwiesen, deren narratives Konstrukt in der Tat ungleich weniger klischeehaft und kitschig ist. Außerdem richte sein Hungerpastor sich gegen Konvertiten und nicht gegen das alte Juda. Obwohl diese Verteidigungslinie fragwürdig ist, da auch Vater Freudenstein denunziert wird, ist ihr die Germanistik nach 1945 gefolgt und hat sie u. a. durch biografische Parallelen zu zeitgenössischen Konvertiten zu untermauern versucht. Tatsächlich dürfte der Erfolg des Romans darin bestanden haben, dass es bürgerlichen Lesern gelang, zahlreiche antijüdische Elemente auf der Basis der eigenen kulturellen Codes zu identifizieren. So konnte der eigene Antisemitismus als reflektiert, als Ergebnis einer geistigen Auseinandersetzung erscheinen und ermöglichte eine Abgrenzung gegenüber einem als vulgär empfundenen Krawall-Antisemitismus.

Michael Schmidt

Literatur

Ruth Krüger, Die Säkularisierung des Judenhasses am Beispiel von Wilhelm Raabes „Der Hungerpastor“, in: Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz, Matthias N. Lorenz (Hrsg.), Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz, Stuttgart 2007, S. 103–110.

Hustru för en dag (Film, 1933) → Schwedische Kinoproduktionen

Im Schlaraffenland (Roman von Heinrich Mann, 1900)

„Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten“ ist ein satirischer Gesellschaftsroman von Heinrich Mann. Er schrieb diesen zwischen 1898 und 1900 während seiner Aufenthalte in Rom und Riva am Gardasee. Noch vor Abschluss des letzten Kapitels schickte Mann das Manuskript an den Verlag Albert Langen in München, der sich spontan für den Druck entschied. Der Roman, der nach Ansicht des Autors „sehr viel Karikatur und Excentricität“ enthält, erschien im Frühjahr 1900, binnen Jahresfrist folgte eine zweite Auflage. Heinrich Mann beschreibt darin den Berliner Kulturbetrieb und die dekadente Schickleria der 1890er-Jahre. Er verarbeitete dabei eigene Erfahrungen, die er in Berlin als Volontär beim S. Fischer Verlag und als Gasthörer an der Universität gemacht hatte.

Im „Schlaraffenland“ geht es um den Aufstieg und Fall des Protagonisten Andreas Zumsee in den Jahren 1893/94. Der Student aus dem rheinländischen Gumplach hält sich zum Studium in der Metropole Berlin auf, bricht dieses jedoch ab, da er nach dem Examen doch nur als mittelloser Schulamtskandidat „nach Gumplach zurückkehren und auf eine Anstellung am Progymnasium warten“ könne. Zumsee fühlt sich aber