

gentlicher Betonung der Wichtigkeit dieser Aufgabe – so gut wie nicht. Eine Ausnahme stellt Karl Blessingers Buch „Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. 3 Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“ dar, das in der Betitelung seiner zweiten Auflage („Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik“) die politische Stoßrichtung deutlich macht. Darin beschreibt er entlang verbreiteter antisemitischer Stereotypisierungen die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und charakterisiert bekannte jüdische Komponisten beispielsweise als „Assimilationsjuden“ (Felix Mendelssohn-Bartholdy), als „skrupellosen Geschäftsjuden“ (Giacomo Meyerbeer) oder als „fanatischen Typus des ostjüdischen Rabbiners“ (Gustav Mahler).

Das Fortwirken antisemitischer Tendenzen innerhalb der akademischen Musikwissenschaft über 1945 hinaus ist aufgrund der überwiegenden personellen Kontinuitäten naheliegend. Eine umfassende Auseinandersetzung mit diesem Aspekt ist allerdings nach wie vor ein Desiderat, und auch die verspätet erst Ende der 1990er-Jahre einsetzende Forschung zur Musikwissenschaft im Nationalsozialismus weist noch erhebliche Lücken auf.

Clemens Zoidl

Literatur

- Albrecht Dümling, Peter Girth (Hrsg.), Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938: eine kommentierte Rekonstruktion, Düsseldorf 1993³.
- Isolde Foerster, Christoph-Hellmut Mahling, Christoph Hust (Hrsg.), Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Mainz 2001.
- Anselm Gerhard, Musikwissenschaft, in: Frank-Rutger Hausmann (Hrsg.), Die Rolle der Geisteswissenschaften im Dritten Reich 1933–1945, München 2002, S. 165–192.
- Eckhard John, „Deutsche Musikwissenschaft“. Musikforschung im „Dritten Reich“, in: Anselm Gerhard (Hrsg.), Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart u. a. 2000, S. 257–280.
- Pamela Maxine Potter, Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs, Stuttgart 2000.
- Willem de Vries, Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45, Köln 1998.
- Eva Weissweiler, Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen, Köln 1999.

Nachbarn (Buch von Jan T. Gross, 2001) → Sąsiedzi

Die Nachbarn (Dokumentarfilm von Agnieszka Arnold, 2001) → Nasza klasa

Nachlese (Film von Władysław Pasikowski, 2012) → Pokłosie

Nacht und Nebel (Film von Alain Resnais, 1956) → Nuit et Brouillard

Nackt unter Wölfen (Roman von Bruno Apitz, 1958)

1958 erschien in der DDR der von Bruno Apitz verfasste Roman „Nackt unter Wölfen“. Der Autor wurde 1900 als zwölftes Kind in einfache Familienverhältnisse geboren. Er machte eine Ausbildung zum Stempelschneider. 1917 kam er wegen Antikriegspropaganda ins Gefängnis. Er begann eine Buchhändlerlehre und engagierte sich zuerst in der SPD und ab 1927 als Mitglied der KPD. 1933 wurde er als Kommunist von den Nationalsozialisten festgenommen und durchlief mehrere Konzentrationslager und ein Zuchthaus, ab 1937 war er in Buchenwald inhaftiert, wo er 1945 befreit wurde. Nach dem Krieg wurde er Redakteur bei der „Leipziger Volkszeitung“, Verwaltungsdirektor der Städtischen Bühnen Leipzig und Dramaturg bei der DEFA, ab 1955 arbeitete er als freier Autor in Berlin. 1975 wurde er Ehrenbürger der Stadt Leipzig. Bruno Apitz starb am 7. April 1979 in Berlin. Sein Roman beruht zu einem Teil auf selbst Erlebtem, ist aber zum anderen Teil fiktiv. Etliche Figuren in seinem Roman tragen die Namen ehemaliger Mitgefänger.

Der Roman spielt in der Zeit von Februar bis April 1945 im KZ Buchenwald und erzählt die Geschichte der Rettung eines dreijährigen polnischen Jungen durch die politischen Häftlinge. Der Junge wird als Waisenkind in einem Rucksack ins Lager gebracht, wo seine Überlebenschancen sehr schlecht sind. Doch die politischen Häftlinge, die sich in einem internationalen geheimen Häftlingskomitee organisiert haben, nehmen sich des Kindes an. Sie verstecken den Jungen, denn bei seiner Entdeckung durch die SS droht ihm der sofortige Tod. Mit dieser Rettung gefährden die Häftlinge aber auch ihr eigenes Leben. So entsteht schnell Uneinigkeit unter ihnen, ob und wie der Junge gerettet oder als Risiko gesehen und der SS ausgeliefert werden soll. Am Ende siegt die Menschlichkeit und die Häftlinge geben selbst unter grausamer Folter nicht preis, wo der kleine Junge versteckt ist.

Die Dramatik des Romans besteht in dem Konflikt zwischen der Rettung des Kindes und dem Schutz der Häftlingsverwaltung, der im Roman zugunsten des Kindes entschieden wird. Damit inszeniert Bruno Apitz den Widerstand der politischen Häftlinge, den Sieg der Humanität im menschenunwürdigen System. Er entspricht damit voll dem Erinnerungskanon der DDR. Der Roman verschweigt die verworrene Realität, die das perfide System des KZ-Terrors mit sich brachte, ein System, in dem Opfer durch geringe Machtpositionen und Vergünstigungen mit den Tätern zusammenarbeiteten und in dem Strukturen geschaffen wurden, in denen auch Opfer, um das eigene Überleben zu sichern, Schuld auf sich luden.

„Nackt unter Wölfen“ erschien 1958 im Mitteldeutschen Verlag (Halle/Saale) mit einer ersten Auflage von 10.000 Exemplaren. Innerhalb eines Jahres avancierte das Buch zum Bestseller. Der Roman wurde in der DDR zur Pflichtlektüre in der Schule. 1961 erschien das Buch als erster Roman aus der DDR auch in Westdeutschland. „Nackt unter Wölfen“ wurde in 30 Sprachen übersetzt und erreichte eine weltweite Auflage von drei Millionen Exemplaren. Im März 2012 publizierte der Berliner Aufbau Verlag eine erweiterte Neuauflage des Romans mit einer Vielzahl von Textpassagen, die der Autor hatte streichen oder ändern müssen, weil sie nicht in den Erinnerungskanon der DDR gepasst hatten.

Den kleinen Jungen aus Buchenwald hat es tatsächlich gegeben. Es handelt sich um den polnisch-jüdischen Stefan Jerzy Zweig, der im August 1944 als Dreijähriger

gemeinsam mit seinem Vater nach Buchenwald deportiert wurde. Allerdings war er nicht – wie der Roman vermittelt – das einzige Kind in Buchenwald. Auch war er anders als im Buch nicht als Waise, sondern mit seinem Vater eingeliefert worden, der sich auch die gesamte Zeit um ihn kümmerte. Das Kind lebte auch nicht versteckt, sondern mit einer offiziellen Häftlingsnummer unter den Augen der SS, die ihn zeitweise sogar als eine Art Maskottchen duldeten und sich mit um ihn kümmerte. Richtig ist, dass die politischen Häftlinge ihn unter ihren Schutz stellten und dass er zunächst in der Steinbaracke 40, bei der Elite der deutschen politischen Häftlinge untergebracht war. Sein Vater, der im Straßenbau eingesetzt war, besuchte ihn sonntags. Möglich war dies alles nur, weil es in Buchenwald zu dieser Zeit eine einzigartige Stellung der Häftlingsverwaltung – deren wichtigste Posten mit deutschen Kommunisten besetzt waren – gegenüber der SS gab. Als im Sommer und Herbst 1944 in rascher Folge Transporte aus Auschwitz, Evakuierungszüge aus Polen und Frankreich eintrafen, spitzte sich die Lage zu und das System der SS drohte zusammenzubrechen. Nie zuvor war die SS so sehr auf die Häftlingsverwaltung angewiesen, um die Ordnung aufrechtzuerhalten. Das verschaffte den Kapos eine gewisse Macht und Handlungsfreiheit.

Am 26. September 1944 stand Zweigs Sohn zusammen mit 199 Sinti- und Roma-Kindern schon auf einer Transportliste nach Auschwitz. Erst 30 Minuten vor Abfertigung gelang es den Politischen, ihn und elf andere Kinder zu tauschen. An ihrer Stelle führen andere Kinder mit dem Transport. Die Rettung der einen funktionierte nur durch die Opferung der anderen. Von da an lebte Jerzy Zweig versteckt im Kleinen Lager in Buchenwald.

Auch die Folter der politischen Häftlinge durch die SS, die im Roman vorkommt, hat es tatsächlich gegeben, allerdings war nicht das Wissen der SS um das vermeintlich versteckte Kind der Grund dafür, sondern die Arbeit des geheimen Lagerkomitees.

Anlässlich des 15. Jahrestages der Befreiung von Buchenwald wurde der Roman 1960 unter Regie von Georg Leopold verfilmt. Der Erfolg des Filmes führte dazu, dass 1962 die Dreharbeiten zu einem Kinofilm unter Regie von Frank Beyer begannen. Gedreht wurde in den DEFA-Ateliers in Potsdam-Babelsberg und in Buchenwald am authentischen Ort. Der Film in schwarz-weiß mit Armin Müller-Stahl und Erwin Geschoneck lief zum 18. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds im Kino an und erhielt den Nationalpreis der DDR.

Zum 70. Jahrestag der Befreiung Buchenwalds ist 2015 eine Neuverfilmung geplant. Regie zu dem Drehbuch von Stefan Kolditz führt Philipp Kadelbach, Produzent ist die Potsdamer UfaFiction, Koproduzenten sind MDR, Degeto, WDR, BR und SWR.

Angelika Benz

Literatur

Annette Leo, „Nackt unter Wölfen“. Mythos und Realität, in: Dachauer Hefte 22 (2006), S. 146–157.

Zacharias Zweig, „Mein Vater, was machst du hier?“ Zwischen Buchenwald und Auschwitz, Frankfurt am Main 1987.

Nackt unter Wölfen (Film von Georg Leopold, 1960) → Nackt unter Wölfen (Roman)**Nasza klasa (Theaterstück von Tadeusz Słobodzianek, 2009)**

Die Jedwabne-Debatte in Polen löste nicht nur eine Welle historischer Nachforschungen zum polnisch-jüdischen Verhältnis während des Holocaust und zur Beteiligung der christlichen Nachbarn an der Verfolgung und Ermordung der Juden aus, sondern regte auch künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Antisemitismus an. Viele dieser künstlerischen Beiträge lassen sich daher selbst als Bestandteil der Debatte begreifen. Zwei Dokumentarfilme der polnischen Filmemacherin Agnieszka Arnold – „... Wo mein älterer Sohn Kain“ (1999) und „Die Nachbarn“ (2001) – sind dem Mord in Jedwabne gewidmet. Jan T. Gross, dessen Buch „Die Nachbarn“ (→ *Sąsiedzi*, poln. 2000, engl. und dt. 2001) die Debatte ins Rollen brachte, verdankte viel Arnolds Recherchen. Markieren die Dokumentarfilme den Beginn der Auseinandersetzungen mit der polnischen Mittäterschaft am Holocaust, so lässt sich das Theaterstück „Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach“ [Unsere Klasse, Gdańsk 2009] von Tadeusz Słobodzianek als künstlerische Koda jener Debatte verstehen.

Die Handlung des Stücks und seine Protagonisten sind angelehnt an historische Ereignisse und Figuren. Das Stück besteht aus 14 Episoden und umfasst die Zeit von den 1920er-Jahren bis zur Gegenwart. Erzählt werden ineinander verwobene Schicksale von zehn Protagonisten (fünf jüdischen und fünf polnischen), die vor dem Zweiten Weltkrieg Schulkameraden sind, mit dem Ausbruch des Kriegs zunächst die sowjetische Okkupation erleben und mit dem Angriff NS-Deutschlands auf die Sowjetunion im Juni 1941 die deutsche Besatzung. In dieser Zeit kommt es zum Massenerschießungsmord, an dem sich die ehemaligen Schulkameraden beteiligen: Wie in Jedwabne werden die jüdischen Bewohner von ihren polnischen Nachbarn in einer Scheune verbrannt. Nicht nur die Figuren der Täter, sondern auch der wenigen Retter und Überlebenden haben wahre Vorbilder. Allerdings ist das Stück Słobodzianeks keineswegs dokumentarisch, auch wenn der Autor auf die Recherchen von Gross, Arnold sowie Anna Bikont, Autorin einer wichtigen literarischen Dokumentation über Jedwabne („*My z Jedwabnego*“ [Wir aus Jedwabne], 2004) zurückgreift. Vielmehr zielt die fiktionale Verarbeitung in „Unsere Klasse“ darauf ab, ein breites Spektrum an Motivationen und Positionen zu zeigen. Die Ereignisse werden einerseits historisch kontextualisiert, andererseits aber auch typisiert, somit werden auch die Entstehungsbedingungen sowie die das Soziale zersetzenden Nachwirkungen der genozidalen Gewalt universalisiert. Das Stück zeigt eindringlich die Wirkungskraft antisemitischer Vorurteile und die Eskalation der mörderischen Gewalt; es konfrontiert den Leser bzw. Zuschauer mit den Grausamkeiten, ohne diese zu deuten oder zu erklären. Keine der Figuren kann der tragischen Geschichte entrinnen; Täter wie Opfer werden im Bann der Schuld, des Leidens und der Ressentiments gehalten: Die Täter leben nach dem Krieg hinter einer Mauer des Schweigens, der Überlebende Menachem wird zum sadistischen Rächer im stalinistischen Geheimdienstapparat, die Retterin Zocha wird von ihren antisemitischen Verwandten bis an ihr Lebensende in den USA verfolgt. Słobodzianeks Stück bleibt im Detail historisch, tendiert aber in der Aussage zu einer

universalen Tragödie, die ihre Protagonisten als unheilbar in die katastrophale Geschichte verwickelt und vom historischen Fatum gezeichnet zeigt.

„Unsere Klasse“ wurde 2009 im Londoner National Theater in der künstlerischen Bearbeitung von Ryan Craig uraufgeführt. Es folgten Inszenierungen in Warschau und in anderen europäischen Städten sowie in Israel und in den USA. 2010 hat das Stück den wichtigsten polnischen Literaturpreis Nike bekommen.

Trotz überwiegend positiver Resonanz gab es in Polen auch kritische Stimmen, die auf eine diskursive Konformität des Stücks hinweisen. Das Stück bilanziert quasi die Jedwabne-Debatte, indem es die Argumente für die schmerzhafteste Aufarbeitung und Anerkennung der Schuld einerseits und die Entschuldigungsargumente andererseits (u. a. durch Verweise auf die polnisch-jüdischen Konflikte während der sowjetischen Einflussnahme) künstlerisch in eine „erträgliche“ Balance bringt, die zwar keineswegs die historische Verantwortung infrage stellt, aber einen Mainstream der Debatte widerspiegelt. So stellt der Theaterwissenschaftler Grzegorz Niziołek (2013) fest, dass das Stück kaum eine weitere Aufarbeitung der unbequemen Vergangenheit provoziert, vielmehr aber das Publikum mit einer Katharsis befriedigt, da es selbst als Ausdruck des bereits vollbrachten Werks der Aufarbeitung verstanden werden kann.

Magdalena Marszałek

Literatur

Anna Bikont, *My z Jedwabnego* [Wir aus Jedwabne], Warszawa 2004.

Jan T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka, Sejny 2000* [dt. „Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne“, München 2001].

Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady* [Das polnische Theater und der Holocaust], Warszawa 2013.

Nathan der Weise (Drama von Gotthold Ephraim Lessing, 1779)

Mit dem Drama „Nathan der Weise“ in fünf Akten schuf Gotthold Ephraim Lessing 1779 ein Plädoyer für Toleranz und Menschlichkeit und setzte gleichzeitig seinem langjährigen Freund Moses Mendelssohn, dem Begründer der jüdischen Aufklärung, mit der Titelfigur ein literarisches Denkmal. Lessings letztes Werk wurde am 14. April 1783 im Theater in der Behrenstraße in Berlin uraufgeführt. In den folgenden 150 Jahren wurde es schnell Bestandteil des bürgerlichen Bildungskanons und übte großen Einfluss auf die jüdische Emanzipationsbewegung aus. Während der Zeit des Nationalsozialismus war die Aufführung des Stückes verboten, da sich weder seine zur Toleranz auffordernde Kernaussage, noch die positive Darstellung der jüdischen Hauptfigur mit der nationalsozialistischen Ideologie vereinbaren ließen. Nach 1945 wurde es wieder eines der am häufigsten gespielten Theaterstücke Deutschlands und ist bis heute fester Bestandteil der Schullektüre an Gymnasien.

Die Entstehung des „Nathan“ und seine aufklärerische Intention sind eng verknüpft mit dem Fragmentenstreit der späten 1770er-Jahre und dem daraus folgenden Publikationsverbot für Lessing, welches ihm die Veröffentlichung von Schriften auf dem Gebiet der Religion untersagte. „Nathan der Weise“ kann mit seinem Aufruf zur Toleranz und Appell an die Vernunft somit als Lessings Antwort auf die an ihm geübte Zensur und als literarische Fortsetzung der verbotenen Diskussion gesehen werden.

Das analytische Drama im Stil der klassischen griechischen Tragödie übt vor allem Kritik an dem Versuch der monotheistischen Religionen, ihren Absolutheitsanspruch durch ihre jeweiligen Offenbarungen zu begründen und – teilweise mit Gewalt – gegenüber den jeweils anderen Religionen durchzusetzen.

Das Stück argumentiert am Beispiel der berühmten Ringparabel, dass eine Religion, die sich ausschließlich durch ihre Offenbarung und die damit verbundene Intoleranz gegenüber anderen Glaubensrichtungen definiere, nicht die „wahre“ Religion sein könne. Nur durch praktische Humanität und vernünftigen, toleranten und menschlichen Umgang mit anderen könne sich der „wahre“ Glaube beweisen. Diese Vorstellungen werden im Stück vor allem durch die jüdische Hauptfigur des Nathan repräsentiert. Wegen dieses Umstandes und durch den allgemeinen Aufruf des Stückes zur Toleranz gegenüber anderen Religionen wurde „Nathan der Weise“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einer zentralen Argumentations- und Inspirationsquelle der jüdischen Emanzipationsbewegung.

Im orthodoxen Judentum wurde das Stück jedoch häufig abgelehnt, da sich die von der Figur des Nathan propagierte „Vernunftreligion“ nicht mit den eigenen Glaubensgrundsätzen vereinbaren ließ.

Mit dem Aufkommen der zionistischen Bewegung um 1880 kamen neue kritische Argumente gegen die Botschaft des „Nathan“ aus jüdischen Kreisen hinzu. Das Drama habe Erwartungen an Toleranz und Gleichberechtigung in den deutschen Juden geweckt, die sich nun, mit Blick auf den erstarkenden Antisemitismus, als trügerische Hoffnung erwiesen hätten. Statt dem Versuch der Assimilierung in eine ablehnende Gesellschaft, wofür „Nathan“ stehe, solle man lieber seine eigene Geschichte schreiben und eine eigene Gesellschaft gründen. Trotz dieser Kritikpunkte hielt jedoch der Großteil der jüdischen Bevölkerung Deutschlands an Lessing und „Nathan“ fest und hoffte weiter auf eine Verwirklichung der darin enthaltenen Botschaft.

Die Antisemiten jener Zeit kritisierten ihrerseits neben Lessings Vorstellung von Toleranz im Allgemeinen seine positive Darstellung eines Juden in „Nathan“ im Besonderen. Der radikalste Kritiker Lessings dürfte dabei wohl Eugen Dühring mit seinem Buch „Die Überschätzung Lessing's und seiner Befassung mit Literatur“ aus dem Jahr 1906 gewesen sein. Demnach wäre Lessing ohne „die Judenreclame“ nie berühmt geworden und das einzig Realistische an der Darstellung des jüdischen Nathan sei, dass er „reich, gierig und listig“ sei.

In der Zeit des Nationalsozialismus wurde eine andere Form der Kritik versucht, um einerseits Lessings Judenfreundlichkeit zu verurteilen und andererseits seine Reputation als großer deutscher Dichter und Begründer des deutschen Theaters erhalten zu können. Hierbei unterstellte man Lessing häufig Naivität und Gutgläubigkeit in Bezug auf die Juden, welche von diesen schamlos ausgenutzt und für ihre Zwecke verwendet worden sei. Dies sei mit Blick auf die „Hinterhältigkeit“ der Juden und ihr Vermögen, andere in Bezug auf ihre „wahre Natur“ zu täuschen, jedoch verzeihbar und schmälere Lessings restliches Werk nicht.

Selbstverständlich wurde „Nathan der Weise“ trotzdem verboten, weshalb die letzte Aufführung des Stückes im nationalsozialistischen Deutschland im Herbst 1933 stattfand, bezeichnenderweise veranstaltet vom Kulturbund Deutscher Juden. Hierbei wurde der Schluss des Stückes abgeändert: Nathan steht allein auf der Bühne, anstatt an

der allgemeinen Umarmung der anderen, neu zusammengefundenen Verwandten teilzuhaben und geht danach zurück in sein Haus und an sein Betpult. Nathan ist allein, ausgestoßen und sucht Zuflucht in seinem Heim und seinem Glauben. Bei Aufführungen nach 1945 wurde dieser geänderte Schluss allgemein üblich auf deutschen Bühnen.

Erstmalig wiederaufgeführt wurde „Nathan“ in Deutschland als Premierenstück bei der Neueröffnung des Deutschen Theaters Berlin am 7. September 1945. Es folgte eine Vielzahl weiterer Nathan-Inszenierungen auf verschiedenen deutschen Bühnen, und das Stück wurde in der Folgezeit von Kritikern oft als „Wiedergutmachungs-drama“ oder „Versöhnungs-Nathan“ bezeichnet. Während es angesichts der Gräueltaten des Holocaust schwierig erscheint, im Zuge der Aufführung eines Theaterstücks von Wiedergutmachung zu reden, konnte „Nathan“ jedoch sicher zum Prozess der Versöhnung beitragen. Wenn auf der Bühne Nathan, gespielt von einem jüdischen Schauspieler, den Christen vergibt, die seine Familie verbrannt haben, hat dies mit Sicherheit eine besondere Wirkung auf ein deutsches Publikum. Bis zum heutigen Tage ist „Nathan der Weise“ eines der meist gespielten und erfolgreichsten Theaterstücke Deutschlands.

Sebastian Thoma

Literatur

Jo-Jacqueline Eckardt, Lessing's „Nathan the Wise“ and the Critics: 1779–1991, Columbia 1993.

Barbara Fischer, Lösungsansatz „Raum“ versus „Zeit“: Jüdische Reaktionen auf Lessings „Nathan der Weise“ im Vor-Shoah-Deutschland, in: Lessing Society (Hrsg.), Lessing Yearbook 32 (2000), S. 325–339.

Walter Jens, Nathan der Weise aus der Sicht von Auschwitz. Juden und Christen in Deutschland – Zur Erinnerung an den 30. Januar 1933. Vortrag gehalten am 5. Januar 1983 in der Patriotischen Gesellschaft Hamburg, Hamburg 1983.

Nationalsozialistische Filmpolitik

Für die nationalsozialistische Propaganda war die Entwicklung des national erfolgreichen und international hoch angesehenen deutschen Films der Weimarer Republik eine Verfallsgeschichte. 1931 stellte Georg Stark, der Leiter der im November des Vorjahres innerhalb der Reichspropagandaleitung neu eingerichteten „Reichsfilmstelle der NSDAP“, in seiner Denkschrift „Nationalsozialistische Filmpropaganda“ fest: „Es gibt keine Institution, in welcher sich das destruktive Element – der Jude – derart austobt wie in der Filmindustrie. Er tritt dabei selten an die Öffentlichkeit, sondern begnügt sich mit der Arbeit hinter den Kulissen. Er bestimmt die Filmproduktion und spricht durch seine ihm zur Verfügung stehende Presse das Todesurteil über jeden national wertvollen Film aus.“ (Stahr) Diese Verzerrungen der Realität, die auch in der NS-Presse ständig zu lesen waren, wurden nach der Machtübernahme Hitlers fortgeschrieben. So führte Curt Belling, der als Hauptstellenleiter in der Reichspropagandaleitung der NSDAP für den Film zuständig war, in seinem Buch „Der Film in Staat und Partei“ aus: „War schon der Film in seiner stummen Zeit mit einem äußerst starken Prozentsatz Ausländer durchsetzt, die es immer wieder verstanden, deutsche und

deutschblütige Künstler wegzudrängen, um sich selbst an deren Platz zu setzen, so machte sich auch in der darauffolgenden Zeit ein äußerst umfangreicher Einfluss insbesondere des jüdischen Elements im deutschen Filmschaffen bemerkbar, der soweit führte, dass man schließlich kaum noch von einem *deutschen* Film und einer *deutschen* Filmkunst sprechen konnte.“ Unter Berufung auf die statistischen Angaben in dem 1935 veröffentlichten „Handbuch des Films 1935/36“ von Alexander Jason behauptete Belling, dass sich am Ende der Weimarer Republik unter den Autoren für Drehbücher zu langen deutschen Spielfilmen 40 Prozent Juden, unter den Musik-Autoren 45 % Juden und unter den Regisseuren 47 Prozent Juden befunden hatten, während die Produktion „bis zu 74 %“, die Herstellung „bis zu 87 %“ und der Filmverleih sogar „bis zu 91 %“ „in jüdischen Händen“ gelegen habe. Die weder spezifizierten noch differenzierten Zahlen sollten in der Öffentlichkeit das Bild einer „verjudeten Filmindustrie“ schärfen, gegen die der NS-Staat rücksichtslos vorgehen wollte.

Dass der Film für Joseph Goebbels als Gauleiter von Berlin, Reichspropagandaleiter der NSDAP und Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda bei der Erringung und Festigung der Macht eine herausragende Rolle spielte, wurde rasch deutlich. Am 28. März 1933, also nur zwei Wochen nach seiner Ernennung zum Reichsminister, hielt er im Hotel Kaiserhof vor den Spitzenvertretern der deutschen Filmwirtschaft eine Grundsatzrede. Darin bekannte sich Goebbels als „ein leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst“ und deshalb als kompetenter Gesprächspartner. Der Reichspropagandaminister, der offiziell erst am 30. Juni 1933 durch eine Verordnung Hitlers die Zuständigkeit für den Film aus dem Reichsinnenministerium und dem Auswärtigen Amt übernahm, versuchte vor allem die Irritationen in der Filmindustrie im Hinblick auf die weitere politische und wirtschaftliche Entwicklung zu zerstreuen. In einem Punkt machte der fanatische Antisemit allerdings unmissverständlich deutlich, wer im Film des NS-Staates keine Zukunft mehr zu erwarten hatte: Es sei „der Publikumsgeschmack nicht so, wie er sich im Inneren eines jüdischen Regisseurs abspielt. Man kann kein Bild vom deutschen Volk im luftleeren Raum gewinnen. Man muß dem Volke aufs Maul schauen und selbst im deutschen Erdreich seine Wurzeln eingesetzt haben. Man muß ein Kind dieses Volkes sein.“ (Albrecht)

Die Botschaft wurde bei der Ufa, die sich seit 1927 im Besitz des deutsch-nationalen Industriellen, Medienmoguls und am 30. Januar 1933 eingesetzten Reichswirtschaftsministers Alfred Hugenberg befand, sofort verstanden. Nur einen Tag nach der Goebbels-Rede berief der Vorstand des größten deutschen Unternehmens mit Filmproduktion, Filmverleih und mehr als 100 Lichtspieltheatern eine Sondersitzung ein. „Mit Rücksicht auf die infolge der nationalen Umwälzung in Deutschland in den Vordergrund getretene Frage über die Weiterbeschäftigung von jüdischen Mitarbeitern und Angestellten in der Ufa“ beschloss der Vorstand „grundsätzlich“ die Auflösung der bestehenden Verträge. Von der Entscheidung betroffen waren sowohl Prominente wie der Produktionsleiter Erich Pommer (1889–1966), die Regisseure Erik Charell (1894–1974) und Ludwig Berger (1892–1969), die Drehbuchautoren Robert Liebmann (1890–1942), Walter Reisch (1903–1983) und Friedrich Zeckendorf (1886–1943), der Filmkomponist Werner Richard Heymann (1896–1961), der Filmarchitekt Rudi Feld (1896–1994), die Schauspieler Julius Falkenstein (1879–1933), Otto Wallburg (1889–1944) und Rose Barsony (1909–1977) als auch Tonmeister, Produktions-

assistenten, Ateliers- und Büroangestellte. Die widerrechtliche Kündigung der von der Ufa abgeschlossenen Verträge wurde – wie im Fall von Erik Charell – vom Schiedsgericht der Ufa, vom Kammergericht Berlin und schließlich am 27. Juni 1936 auch vom Reichsgericht für Zivilsachen ausdrücklich bestätigt, da die „aus gesetzlich anerkannten rassepolitischen Gesichtspunkten eingetretene Änderung in der rechtlichen Gültigkeit der Persönlichkeit“ die Erfüllung des Vertrages verhindere.

Eine weitere erfolgreiche Karriere bei der Ufa endete am 1. April 1933. Im Kontext des reichsweiten Boykotts jüdischer Geschäfte, Ärzte und Rechtsanwälte trat der durch sein NS-Engagement zum Aufnahme- und Produktionsleiter avancierte Erich von Neusser am Set des seit März 1933 produzierten Spielfilms „Amor an der Leine“ auf und „entließ“ den „nichtarischen“ Regisseur Kurt Geron (1897–1944). Der Film wurde von Neusser gemeinsam mit dem linientreuen Hans Steinhoff beendet und feierte am 26. Juni 1933 unter dem Titel „Kind, ich freu mich auf dein Kommen“ Premiere im Ufa-Theater am Kurfürstendamm. Die Boykottbewegung traf aber auch jüdische Kinobetreiber, die bereits in der Weimarer Republik unter antisemitischen Kravallen zu leiden hatten. Auch hier konstruierte die NS-Propaganda mit falschen Zahlen eine jüdische Dominanz, die sich jedoch nach den Berechnungen von Kleinhans auf einen realistischen Anteil von 2 Prozent begrenzen lässt. Am 1. April 1933 marschierten SA und Gefolgsleute der NSDAP u. a. vor den Kinos der Laupheimer Lichtspielbetriebsgesellschaft auf, die den Vertrieb der Filme der Deutschen Universal übernommen hatte. Dem Boykott folgte die „Arisierung“ sowohl der von Carl Laemmle (1867–1939) gegründeten Deutschen Universal durch die neu gegründete Rota-Film Verleih AG als auch der Kinokette von Max Friedland (1892–1980).

In der Folge nutzte die Reichsregierung ihre Machtmittel zum Ausschluss von Juden aus dem Film und den Kinos in Deutschland. Zum einen wurden bereits in der Weimarer Republik bestehende Gesetze in antisemitischem Sinne ergänzt. So wurde die auf der Grundlage des Gesetzes über die Vorführung ausländischer Bildstreifen vom 15. Juli 1930 erlassene „Kontingentverordnung“ durch eine Neufassung am 28. Juni 1933 dahingehend verschärft, dass ein Film nur noch dann als „deutscher Bildstreifen“ anerkannt wurde, „wenn er 1. von Deutschen oder einer Gesellschaft hergestellt ist, die nach deutschem Recht mit dem Sitz in Deutschland errichtet ist, 2. die Atelieraufnahmen und – soweit die Art des verfilmten Gegenstandes es zulässt – auch die Außenaufnahmen in Deutschland hergestellt sind, 3. das Manuskript, bei Tonfilmen auch die Musik, von Deutschen verfasst ist [...], 4. die Produktionsleiter und Regisseure sowie alle Mitwirkenden Deutsche sind.“ (Pfennig) Der dazu veröffentlichte Rechtskommentar machte deutlich, dass als „Deutscher im Sinne der Kontingentverordnung“ nur der gilt, „wer deutscher Abstammung ist und die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt“. Damit war ein Gesetz, das ursprünglich die Verbreitung ausländischer, insbesondere US-amerikanischer Filme auf dem deutschen Kinomarkt begrenzen sollte, in ein Instrument zur Ausgrenzung von Juden aus der Produktion und dem Vertrieb von Filmen in Deutschland umgewandelt worden. Das „Lichtspielgesetz“, das am 15. Mai 1920 erlassen worden war und bereits in der Weimarer Republik eine politische Zensur bewirkt hatte, wurde am 16. Februar 1934 dahingehend novelliert, dass Filme gemäß § 7 verboten werden konnten, „wenn die Prüfung ergibt, dass die Vorführung des Films geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates oder die öffent-

liche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das *nationalsozialistische*, religiöse, sittliche oder *künstlerische* Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden“. (Schieber) Auf dieser Grundlage verbot die Film-Oberprüfstelle beispielsweise am 21. April 1934 den von Metro-Goldwyn-Mayer 1933 produzierten Spielfilm „The Prizefighter and the Lady“, der 1934 unter dem Verleihtitel „Männer um eine Frau“ in Deutschland gezeigt werden sollte, weil die Hauptrolle des Steve Morgan von dem jüdischen Boxer Max Baer gespielt und dadurch das „nationalsozialistische Empfinden“ verletzt wurde. (Pfennig) Dieser Rechtsauslegung folgend wurden aufgrund einer Ministerentscheidung von Goebbels am 1. Oktober 1937 auch „Der Kongreß tanzt“, „Die Drei von der Tankstelle“ und weitere Unterhaltungsfilme aus der Zeit der Weimarer Republik verboten, weil an ihnen Juden in unterschiedlichen Funktionen beteiligt gewesen waren.

Zum anderen baute der NS-Staat neue Strukturen zur Kontrolle und Steuerung der deutschen Filmindustrie auf, die nicht nur die Ausschaltung der Juden aus dem Kulturbereich zur Folge hatten, sondern auch die antijüdische Stimmung in Deutschland fördern und damit die Shoah vorbereiten sollten. Im Vorgriff und als Vorbild für die im November 1933 gegründete Reichskulturkammer wurde bereits am 14. Juli vom Reichskabinett das „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer“ erlassen. Der § 3 machte die Mitgliedschaft in dieser Kammer für diejenigen zur Pflicht, der „gewerbsmäßig oder gemeinnützig als Unternehmer Bildstreifen herstellt, vertreibt oder aufführt oder wer als Filmschaffender bei der Herstellung von Bildstreifen mitwirkt“. (Schieber) Die Aufnahme konnte verweigert oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, „wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, dass der Antragsteller die für die Ausübung des Filmgewerbes erforderliche *Zuverlässigkeit* nicht besitzt“. Auf dieser Rechtsgrundlage konnte zwar ebenso wenig wie mit dem dieser Vorgabe entsprechenden § 10 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 der Ausschluss von „Nichtariern“ zwingend begründet werden. Doch im Rahmen einer Rede vor den Präsidenten und Präsidialräten der Reichskulturkammer über den „ständischen Aufbau der Kulturberufe“ stellte Goebbels Anfang Februar 1934 fest: „Wenn jemand aus bestimmten Gründen als unzuverlässig oder ungeeignet angesehen werden muss, kann man ihm die Mitgliedschaft in den Verbänden verweigern, und nach meiner Ansicht und Erfahrung ist ein jüdischer Zeitgenosse im allgemeinen ungeeignet, Deutschlands Kulturgut zu verwalten!“ Durch diese Interpretation wurde faktisch ein „Arierparagraf“ in das Kulturkammerrecht eingeführt, der in Verbindung mit dem für die Mitgliedschaft zu erbringenden „Nachweis der arischen Abstammung“ als Begründung für die Ablehnung der Aufnahme oder den Ausschluss von jüdischen Filmschaffenden genutzt wurde.

Die „Entjudung der Einzelkammern“ wurde seit 1935 von Hans Hinkel als Geschäftsführer der Reichskulturkammer und ab 1938 als Abteilungsleiter IIA im Propagandaministerium überwacht und vorangetrieben. Wie aus einer internen Übersicht Hinkels aus dem Mai 1938 hervorgeht, waren bis zu diesem Zeitpunkt 750 „Juden, jüdische Mischlinge und jüdisch Versippte“ aus der rund 15.000 Mitglieder umfassenden Reichsfilmkammer ausgeschlossen worden. Allerdings mussten in Einzelfällen Sonderregelungen bei der Ufa für jüdische Aufsichtsräte wie den Industriellen Paul

Mammoth (bis zu seinem Tod am 20. November 1938) oder leitende Angestellte wie den Verleihchef Wilhelm Meydam (bis zu seinem Ausscheiden am 1. April 1941) und für jüdische Kapitalgeber deutscher Filmunternehmen getroffen sowie „Sondergenehmigungen“ von Goebbels für prominente Filmschaffende mit jüdischen Ehepartnern erteilt werden, unter ihnen Joachim Gottschalk (bis zu seinem Freitod zusammen mit seiner Familie am 5. November 1941), Wolfgang Liebeneiner, Theo Lingen, Hans Moser, Henny Porten, Heinz Rühmann. (Moeller) Jüdische Lichtspieltheaterbesitzer, die wiederholt Opfer inszenierter Publikumskrawalle waren, wurden am 17. Oktober 1935 von der Reichsfilmkammer ultimativ aufgefordert, ihre Kinos bis zum 10. Dezember „an Arier zu verkaufen“. Die Nichtbeachtung der Anweisung bedeutete den Verlust der Konzession. (Walk)

Nach dem Pogrom vom 9./10. November 1938 wurde allen Juden am 12. November von Goebbels „der Besuch von Theatern, Kinos, Konzerten, Ausstellungen usw. verboten.“ (Walk) Von Dezember 1938 an durften Juden nur noch als angemeldete Mitglieder die Filmvorführungen des „Reichsverbands jüdischer Kulturbünde in Deutschland“, der neben Berlin allerdings nur in wenigen Großstädten vertreten war, und nach dessen Auflösung von Juli 1939 bis zum September 1941 des „Jüdischen Kulturbunds in Deutschland e. V.“ sehen. Parallel zu dieser Ghettoisierung in Deutschland setzte seit März 1938 die Verfolgung der nach Österreich und in andere europäische Exilländer geflüchteten jüdischen Filmschaffenden ein. Für viele von ihnen endete die Flucht vor der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft während des Zweiten Weltkriegs im Selbstmord oder in einem deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager.

Seit 1937 befand sich die deutsche Filmindustrie nicht mehr nur unter staatlicher Kontrolle, sondern über Max Winklers Cautio Treuhand GmbH als Tarnunternehmen faktisch im Besitz des NS-Staates. Nachdem kleinere Filmproduktionsgesellschaften bereits als Folge der Weltwirtschaftskrise und Gesellschaften in jüdischem Besitz wie die Deutsche Universal und die Nero-Film AG von Seymour Nebenzahl (1899–1961) kurz nach der nationalsozialistischen Machtübernahme vom deutschen Markt verdrängt worden waren, wurde die Filmproduktion im Deutschen Reich auf vier große Unternehmen konzentriert: die Universum Film AG (Ufa), die Tonbild-Syndikat AG (Tobis), die Terra Filmkunst GmbH und die aus dem Konkurs der Emelka hervorgegangene Bavaria Filmkunst GmbH, die 1942 alle in eine Holding unter dem Namen Ufa-Film GmbH (Ufi) integriert wurden. Goebbels nutzte den direkten Zugriff auf die Planung und Realisierung der deutschen Filmproduktion für die antisemitische Propaganda. Während in Spielfilmen wie → „Robert und Bertram“ und „Leinen aus Irland“ (beide 1939), „Bismarck“ (1940), → „Venus vor Gericht“ und „Reitet für Deutschland“ (beide 1941) jüdische Charaktere und Einflüsse unterschwellig oder am Rande als „schädlich“ vorgeführt wurden, rückten drei Filme das Judentum ins Zentrum der Handlung: → „Die Rothschilds“ (Ufa, Regie: Erich Waschnek), → „Jud Süß“ (Terra Filmkunst, Regie: Veit Harlan) und → „Der ewige Jude. Dokumentarfilm über das Weltjudentum“ (Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH, Regie: Fritz Hippler). Sie kamen 1940 in die Kinos und zogen ein Millionenpublikum an. Dabei wurde die Verbreitung des Historienfilms „Jud Süß“ besonders gefördert: Das Prädikat „Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ befreite die Kinobetreiber

von der Zahlung der Vergnügungssteuer, reichsweit gab es Sondervorstellungen für Schulklassen, auf persönliche Anweisung Himmlers vom 15. November 1940 sollten „alle Angehörigen der deutschen Polizei“ den Film „im Laufe des Winters zu sehen bekommen“ (Walk) und in den besetzten Ländern Europas liefen synchronisierte Fassungen in der Landessprache. Im „Geheimen Lagebericht des Sicherheitsdienstes der SS“ vom 28. November 1940 wurde die NS-Führung über „eine anhaltend außerordentlich zustimmende Aufnahme“ von „Jud Süß“ informiert. Es sei „wiederholt während der Vorführung des Films zu offenen *Demonstrationen gegen das Judentum*“ gekommen. Dem scheinokumentarischen Film „Der ewige Jude“ attestierte der SD in seinem Lagebericht vom 20. Januar 1941, dass er „aufklärender, überzeugender und einprägsamer gewirkt habe als viele antijüdische Schriften“. Auch wenn diese Filme keine unmittelbaren Gewalttaten in der Zivilgesellschaft auslösten, so bestärkten sie doch große Teile der deutschen Bevölkerung in ihrer aktiven Unterstützung oder passiven Duldung der antisemitischen Politik des NS-Staates.

Jan-Pieter Barbian

Literatur

- Yitzak Ahren u. a., „Der ewige Jude“. Wie Goebbels hetzte. Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm, Aachen 1990.
- Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969.
- Curt Belling, Der Film in Staat und Partei, Berlin 1936.
- Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hrsg.), Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt am Main 1992.
- Bernd Kleinhans, Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz, Köln 2003.
- Friedrich Knilli u. a., „Jud Süß“. Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen, Berlin 1983.
- Ulrich Liebe, verehrt, verfolgt, vergessen. Schauspieler als Naziopfer, Weinheim, Berlin 1992.
- Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938–1945, hrsg. von Heinz Boberach, Band 6, Herrsching 1984.
- Felix Moeller, Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998.
- Bruno Pfennig, Das neue Filmrecht, in: Deutsches Recht. Zentralorgan des Bundes Nationalsozialistischer Deutscher Juristen 5 (1935) 13/14, S. 371–375.
- Karl-Friedrich Schrieber (Hrsg.), Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. Unter Mitarbeit der Kammern, 5 Bände, Berlin 1935–1937.
- Jürgen Spiker, Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Berlin 1975.
- Gerhard Stahr, Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum, Berlin 2001.
- Joseph Walk (Hrsg.), Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Maßnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung, Heidelberg, Karlsruhe 1981.
- Kay Weniger, „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht, Hamburg 2011.

Nationalsozialistische Filmproduktionen

Das Kino war stets ein zentraler Ort der Unterhaltung, aber auch der Bildung von Meinungen, Haltungen und Überzeugungen. Insbesondere in der Zeit des „Dritten Reiches“ waren die im Kino gezeigten Spiel- und Dokumentarfilme, Kultur- und Beiprogrammfilme neben den Wochenschauen (→ Deutsche Wochenschau) zentraler Bestandteil der Propagandamaschinerie, selbst dann, wenn es sich um Unterhaltungsfilme handelte. (Albrecht) Das Kino als Abspielort unterschiedlicher Filmproduktionen war eingebettet in ein politisches, soziales, kulturelles und propagandistisches Zusammenspiel unterschiedlichster Kommunikationsangebote, die im Zusammenklang eine Atmosphäre schufen, die kritisches Nachdenken vermeiden sollte. Der Film sollte der geistigen Mobilmachung dienen, und aus diesem Grund war die Filmwirtschaft dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, unterstellt (→ Nationalsozialistische Filmpolitik).

In den deutschen Kinos wie in den unzähligen Vorführungen in Schulen und über Gau-Filmstellen, die mit ihren Kinowagen regelmäßig in jeden noch so abgelegenen Ort fuhren, um Filme vorzuführen, wurden im „Dritten Reich“ vorrangig und nahezu ausschließlich deutsche Produktionen gezeigt. Proportional zur Abnahme des Anteils ausländischer Produktionen stieg die Zahl der Kinobesuche im Lauf der Jahre an. (Albrecht) Die Intention der nationalsozialistischen Parteiführung bestand darin, dass Filmproduktionen nicht augenfällig propagandistisch gestaltet sein sollten, sondern der nationalsozialistischen Kulturpolitik entsprechend emotional und unbewusst respektive implizit auf das Publikum wirken. Psychologie und Kausalität sollten in jedem Film zur Wirkung beitragen. Die Propaganda sollte das gesamte öffentliche Leben durchdringen und im Netz der medialen Beeinflussung die Überzeugungen der Menschen im Sinne des Regimes umformen und einspinnen.

Die Filmproduktion richtete sich entsprechend der politischen Phasen und parteipolitischen Zielsetzungen auf wechselnde Themen. Auch wurden Filme produziert, die für unterschiedliche Auswertungen, für den Einsatz in verschiedenen Regionen vorgesehen waren. Alle Filme gemeinsam dienten im Zusammenspiel der gezielten Indoktrination der deutschen Bevölkerung. Der Antisemitismus war zentrales Element der nationalsozialistischen Politik, „der Jude“ das zentrale Feindbild. Dies bildet sich in unterschiedlichen Filmerzählungen in Abstufungen ab.

Die erste Phase widmete sich der Etablierung eines nationalsozialistischen Wertesystems, das zunächst vorrangig deutschnationale, völkische und nationalsozialistische Tendenzen miteinander verband, und das der Herausbildung einer „nationalsozialistischen Volksgemeinschaft“ dienen sollte. Antisemitismus und Antikommunismus waren in diesem Sinne zentrale Themen der frühen Filme. Die inhaltliche, dramaturgisch-ästhetische Ausrichtung ging einher mit der Kündigung unzähliger jüdischer Mitarbeiterinnen im Filmbereich – von Autoren über Regisseure, Komponisten bis hin zu Ateliersekretärinnen und anderen Mitarbeiterinnen. (Kreimeier)

In den Filmproduktionen wurden bereits 1933 spezifische Gegensätze und Stereotypen etabliert, die in späteren Produktionen weitergenutzt oder fortentwickelt wurden. Sehr früh bildet sich in der dramaturgischen Anlage ein klar erkennbares Freund-Feind-Schema heraus, in dem der stets männliche und im Sinne der nationalsozialistischen Idee handelnde und fühlende Held der Inkarnation des Bösen gegenübersteht.

Das Böse ist direkt oder indirekt mit antisemitischen Stereotypen ausgekleidet, als kommunistisch oder zumindest als fremdländisch oder fremdbestimmt charakterisiert. Im Notfall opfert der im Sinne des Nationalsozialismus positiv gezeichnete Held sein Leben für die Idee, um das Böse zu bezwingen oder dieses zumindest zu entlarven. Häufig wird dem Helden eine zu beschützende Frau zur Seite gestellt, die ohne seine Taten verloren wäre. Allerdings steht das private Glück hinter dem Dienst an der Gemeinschaft.

Dieses Schema bestimmt bereits die Filme „SA-Mann Brand“ (Franz Seitz, 1933), „Hitlerjunge Quex“ (Hans Steinhoff, 1933) und „Hans Westmar – Einer von vielen“ (Franz Wenzler, 1933). Diesen Filmen ist gemeinsam, dass negativ gezeichnete jüdische Figuren, Männer wie Frauen, die „jüdische Weltverschwörung“ verkörpern. Sie bedrohen den Alltag oder das Leben der zumeist heldenhaften jungen Männer und der Gemeinschaft. Entsprechende Wertungen wurden diesen Filmen nicht nur explizit über die Handlungsführung und die Dialoge eingeschrieben, sondern ergaben sich auch über Besetzung, Lichtführung und Handlungsorte. Figuren, die als Typen entsprechend den Merkmalen der nationalsozialistischen Definition „des Juden“ gestaltet wurden, waren zumeist an Innenräume, Seitengassen, Keller oder die Dunkelheit gebunden, wohingegen die als gute und aufopferungsvolle Wesen gezeichneten Helden in der freien Luft, in der Sonne oder zumindest in hellen, sauberen Wohnungen ihrer sie umsorgenden Mütter gezeigt wurden.

In dem Film „Hans Westmar“ stehen dem titelgebenden Helden jüdische Mitglieder der von Moskau instruierten kommunistischen Partei gegenüber. Paul Wegener spielt den aus Moskau gesandten Kommunisten Kuprikoff, der von einer als fanatisch gezeichneten jüdischen Parteifunktionärin namens Cohn unterstützt wird. Der „bolschewistische Jude“ wurde für die Filmproduktionen bis hin zu den Wochenschauen zu einem zentralen Typen, der die „jüdische Weltverschwörung“ zu lenken schien. Die antisemitische Tendenz in „Hans Westmar“ erstreckt sich über eine Anzahl unterschiedlicher Charaktere, die in verschiedenen Zusammenhängen auftreten, bis hin zu dem pazifistischen Professor, dem Sinnbild des jüdischen Intellektuellen. Die Vielzahl jüdischer Charaktere unterstützte einerseits das Argument der „Überflutung“ ebenso wie ihre Darstellung die Behauptung, sie seien „fremdländische Elemente“. In diesem Film wurde die Analogie von Juden und Ratten etabliert, die in → „Der ewige Jude“ (Fritz Hippler, 1940) auf besonders affektiv wirkende Weise zu einer visuellen Metapher wurde. Der ähnlich gestaltete Film „Hitlerjunge Quex“ gilt als eine wegweisende Tributleistung „der Ufa an die Propagandamaschinerie der neuen Machthaber“ (Kreimeier).

Die aus völkischen Idealen übernommene Vorstellung, dass das Leben in der Sonne, an frischer Luft, am besten auf dem Land, als eine dem Menschen einzig angemessene und gesunde Lebensweise gilt, und dessen Bedrohung durch das Leben in der Stadt, prägt ebenfalls die Handlungen und visuelle Gestaltung dieser Filme. Die Stadt – als Sündenbabel – wird insbesondere von Charakteren bevölkert, die für Entwicklungen der Weimarer Republik stehen. Bankiers, Händler ebenso wie jüdische Kommunisten leben in den industrialisierten Städten, sie sind unmoralisch und verstößen gegen ethische Grundsätze. Es handelt sich um einfach zu bedienende Freund-Feind-Schemata. Eine Variante dieser Gegenüberstellung von Stadt und Land findet

sich in dem als dokumentarisch geltenden Beiprogramm-Film „Blut und Boden“ (Rolf von Sonjevski-Jamrowski und Walter Ruttmann, 1933). Die Gleichsetzung der Weimarer Republik mit vermeintlich jüdischer Überfremdung wird über die Jahre immer wieder abgerufen, wie z. B. in „Ein Robinson. Tagebuch eines Matrosen“ (Arnold Franck, 1940).

1933–1935 produzierte Filme schaffen eine ikonologische Visualisierung des „Erlösungs-Antisemitismus“, wie ihn Saul Friedländer definiert hat (Friedländer). Figuren, die als der „arischen Rasse“ zugehörig gestaltet sind, treffen als „unveränderlich Gutes“ auf „den Juden“ als enthistorisiertes und „abstraktes Prinzip des Bösen“ (Friedländer). So z. B. auch in dem Kriminalfilm „Stärker als Paragraphen“ (Jürgen von Alten, 1936), in dem der Mörder eine visuelle Referenz auf den von Peter Lorre gespielten Kindermörder in „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ darstellt.

Selbst dann, wenn die Filme in der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit angesiedelt sind, werden symbolische Bilder, die auf das „bäuerliche Früher“ (Varga) verweisen, gegen eine visuelle Zuspitzung der jüngsten Vergangenheit gesetzt und verstärken so den dramatischen Konflikt durch einen ästhetischen Konflikt. Der politisch gewollte und über Gesetzgebung in den Alltag implementierte Antisemitismus wird z. B. in „Um das Menschenrecht“ (Hans Zöberlein und Ludwig Schmid-Wildly, 1934) oder „Pour le mérite“ (Karl Ritter, 1938) wieder aufgerufen als „arische“ Deutsche gestaltete Figuren reden nicht mit Juden und sprechen dies auch im Dialog so aus.

In → „Robert und Bertram“ (Hans H. Zerlett, 1939) wird die jeweils intendierte Metapher durch ein visuelles Abrücken von der Gegenwart noch stärker betont. In diesem Fall handelt es sich um eine bühnenhafte Inszenierung, in anderen Filmen, wie → „Jud Süß“ oder „Paracelsus“, wird das Moment der Historisierung genutzt, um eine ästhetische Distanz zu schaffen, die eine Zuspitzung in der Tendenz ermöglicht.

„Der Jude“ als die Inkarnation des Bösen, sei es als Kommunist oder Kommunistin, Journalist, Spion oder auf eigenen Vorteil bedachter Händler, Anwalt oder Mediziner ist der Typ in dem sich antisemitische Stereotype spiegeln. Dazu heißt es in einem Presseheft der Filmproduktionsfirma Bavaria: „Der Bösewicht [...], den wir im Film zu sehen wünschen, muß als Mitglied einer uns blut- und gefühlsmäßig fremden Menschenart in Erscheinung treten. Er muß seine Rolle so überzeugend gut in Szene setzen können, daß uns der Aufwand begreiflich wird, den der Staat aufbringt, um ihn auszumerzen.“ (Hollstein) Der Darsteller muss seine Rolle so überzeugend spielen, dass die Strafe, die die Figur ereilt, gerecht und folgerichtig erscheint. Filme wie „Mit versiegelter Order“ (Karl Anton, 1938) und „Der ewige Quell“ (Fritz Kirchhoff, 1940) sind dafür exemplarisch.

Als Gegensatz zu diesen Inkarnationen „des Bösen“ finden sich implizit wirkende Aspekte des Erlösungs-Antisemitismus in der visuellen Darstellung der Zusammengehörigkeit von Repräsentanten des Nationalsozialismus und Elementen aus der christlichen Ikonografie. Diese werden insbesondere, aber nicht ausschließlich, in Kriegsfilmern oder Filmen über gewaltsame Auseinandersetzungen genutzt. Hitler verstand Christus als den größten „Vorkämpfer im Kampfe gegen den jüdischen Weltfeind“, dessen Werk er zu Ende führen wolle. (Friedländer) So erzählt „Friesennot. Ein Film vom deutschen Schicksal“ (Peter Hagen, 1935) von Gottestreue und dem Kampf gegen den kommunistischen Feind.

Die „Volksgemeinschaft“ muss zusammenhalten, um gegen die vermeintliche jüdische Bedrohung, um gegen die „jüdische Weltverschwörung“ eintreten zu können. Dies zu erreichen, muss die „Volksgemeinschaft“ einem Heroen gläubig folgen, der sie zum Sieg führt. Aus der „Volksgemeinschaft“ waren Juden ausdrücklich ausgeschlossen. Ein Film, dessen Handlung von diesem Motiv bestimmt wird, ist „Togger“ (Jürgen von Alten, 1936/37). Um derartige Ausschließungen durchzusetzen, mussten „die Juden“ zunächst bloßgestellt werden. Die Ausstellung „Der ewige Jude“ (München 1937) diente diesem Zweck. Als Begleitfilm zur Ausstellung wurde eine erste Fassung von „Juden ohne Maske“ (1937) in einer Schockmontage aus Szenen bekannter Filme, in denen jüdische Schauspieler mitwirkten, geschaffen. Ausgewählt wurden Szenen, in denen diese Schauspieler oder Schauspielerinnen Rollen verkörperten, die dazu dienen konnten, diese durch die Kompilation und interpretierenden Kommentar zu denunzieren und antisemitische Stereotype zu stützen. Der Film wurde nach dem Ende der Ausstellung überarbeitet und als Propagandafilm in die Kinos gebracht. Kontrastiert wurden die denunzierenden Szenen mit dokumentarischem Material von Erntedankfesten, von „deutschen Gesichtern“, wehenden Hakenkreuzfahnen, einem Wochenschau-Ausschnitt der Verlesung der „Rassegesetze“ auf dem Nürnberger Parteitag durch Göring. Dieser Film war der ideologische wie inhaltliche Vorläufer des 1940 aufgeführten Films „Der ewige Jude“, der in der Montage zum Teil dieselben Ausschnitte nutzte. (Hampicke und Loewy)

In der Vergangenheit angesiedelt, aber durch die historische Vorlage als Metapher besonders eindrucksvoll, wird in „Der alte und der junge König“ (Hans Steinhoff, 1935) der Zusammenhang des Erhalts der nationalen Gemeinschaft zum absoluten Glauben an den strengen väterlichen Führer beschworen. In diesem Sinne fungierten mehrere Filme über nationale Führerfiguren. Deren Biografien wurden genutzt und meist frei adaptiert, um idealisierende Analogien zu Adolf Hitler und der politischen Realität des Nationalsozialismus zu schaffen – wie „Robert Koch – Der Bekämpfer des Todes“ (Hans Steinhoff, 1939), „Ohm Krüger“ (Hans Steinhoff, 1941), „Bismarck“ (Wolfgang Liebeneiner, 1940), „Der große König“ (Veit Harlan, 1942) oder „Paracelsus“ (G. W. Pabst, 1942).

Die Biografien und Taten der Mediziner Robert Koch und Paracelsus sind auf die nationalsozialistische und somit auch die antisemitische Propaganda hin frei adaptiert worden. Erinnerung sei daran, dass in der Propagandasprache des „Dritten Reiches“ Juden mit Parasiten gleichgesetzt wurden. Dem jüdischen Mann wurde auf den Theorien von Lanz von Liebensfels aufbauend in der nationalsozialistischen Propaganda zugeschrieben, vor allem deutsche Mädchen und Frauen infizieren zu wollen. Die an die Erfordernisse der Zeit angepasste Figur des Robert Koch kämpft in dem Film von 1939 als sich aufopfernder Landarzt gegen eine Infektionskrankheit. Zu Beginn des Filmes wird Koch zu einem kranken Mädchen gerufen, das von einer Infektion unrettbar befallen ist. Mithilfe eines treu ergebenden und wissenshungrigen Assistenten gelingt es ihm, den Erreger zu erkennen. Koch steht in Opposition zu dem an einer Berliner Universität Lehrenden Virchow – auch dies eine poetische Überhöhung der historischen Ereignisse. Virchow wird als Karikatur des weltfremden, alten und arroganten Intellektuellen gezeichnet. Im Kampf gegen den Erreger verliert der junge Assistent Kochs sein Leben, der alte Virchow überwindet letztendlich seinen ignoranten

Stolz und Robert Koch erhält die ihm zustehende Anerkennung. Der Parasit ist nun erkannt und ein Gegenmittel gefunden. In dem Film „Robert Koch – Der Bekämpfer des Todes“ sind große Teile der Handlung in relativ zeitlos wirkenden ländlichen Regionen situiert, wodurch das Geschehen als aktuell rezipiert werden kann.

Der Prototyp des assimilierten Juden, der sich in die Gesellschaft einschleicht, die ebenso typisierte blonde deutsche Frau, die Geld und Macht zu erobern sucht, tritt in „Leinen aus Irland“ (Heinz Herbig, 1939) auf. Der Hauptfigur werden viele antisemitische Attribute eingeschrieben, wie Verstellung, Macht- und vor allem Geldgier, „Diesseitsbezogenheit, [...] Zielstrebigkeit und Rücksichtslosigkeit [...]“ (Seraphim). Als Dr. Kühn hat sich ein als redegewandt dargestellter assimilierter Jude bis an die Spitze eines Konzerns gearbeitet. Er hat das blinde Vertrauen des älteren Besitzers und will eine Gesetzesänderung erwirken, mit der es möglich wird, billigeres Leinen aus Irland zu importieren, anstatt es aus – dem inzwischen de facto annektierten – Böhmen von den Kleinbauern zu beziehen. Ihm und seinem ihn unterstützenden, aus dem Ghetto angereisten Onkel stellen sich beherzt und unbeirrbar ein sportlicher Beamter und der Besitzer einer kleinen, aber traditionsreichen böhmischen Weberei entgegen. Der assimilierte Jude entpuppt sich als Intrigant und rücksichtsloser Geschäftemacher, zu ihm gehört der Jude im „unzivilisierten Urzustand“, dessen schlechte Eigenschaften scheinbar schon von Weitem zu erkennen sind. Dieses Paar verkörpern der am Ende des Films bloßgestellte, aber mit einem beachtlichen Scheck abgefundene Dr. Kühn und sein „jiddisch“ sprechender, als unzivilisiert gezeichneter Onkel. Gemeinsam sind sie die Inkarnation des Bösen.

In rascher Folge erscheinen 1940 mehrere explizit antisemitische Filme, in denen negative Hauptfiguren agieren, die mit antisemitischen Stereotypen ausgekleidet werden. Standen bisher vor allem die deutschen Heldenfiguren im Zentrum der Handlung, so bestimmt in den großen Filmen 1940 und 1941 eine negative Hauptfigur das Geschehen.

Bereits etablierte und dem Publikum vertraute Stereotype wirken nicht nur in den Handlungsverlauf und die Figurencharakterisierung hinein, sondern auch in die Nebenhandlungen und die Charakterisierung der Nebenfiguren. Der erste Film dieser Art ist → „Die Rothschilds – Aktien auf Waterloo“ (Erich Waschneck, 1940). Im Vorspann des Films wird darauf verwiesen, dass er historischen Ereignissen nachgestaltet sei. Diese historischen Anleihen dienen vorrangig dazu, eine für die antisemitische Propaganda taugliche Geschichte zu entwickeln, für die einige tatsächliche Fakten als Eckdaten dienen. Die Geschichte der Familie Rothschild wird genutzt, um verschiedene Typen auftreten zu lassen und deren bereits etablierte Eigenschaften anhand eines weiteren, bekannten und vermeintlich verbürgten Beispiels auszumalen. Der zweite prominente Film dieser Reihe, „Jud Süß“ von Veit Harlan, wurde am 25. September 1940 im UFA Palast am Zoo vor zahlreichem Publikum uraufgeführt. Dieser Film ist bis heute nicht nur einer der meist diskutierten Produktionen dieser Zeit, sondern neben „Der ewige Jude“ auch ohne Zweifel als einer der am stärksten explizit antisemitisch gestalteten hervorzuheben.

Auch „Jud Süß“ wird dem Publikum als Verfilmung einer authentischen überlieferten Biografie präsentiert. Die Handlung ist auf 1773 datiert und spielt in Stuttgart. Die Historisierung der Handlung ermöglicht eine zugespitzte Ausgestaltung der Charak-

tere und Situationen, wie sie in einer in der erlebten Gegenwart angesiedelten Geschichte nicht möglich gewesen wäre. Der jüdische Kaufmann Joseph Süß Oppenheimer (Ferdinand Marian) wird in diesem Film zu einer Verkörperung des „ewigen Juden“. Auffällig ist, dass in der Figur Aspekte vor allem des Dr. Kühn aus „Leinen aus Irland“, des Bankiers Ipelmeyer aus „Robert und Bertram“ in eine negative Variante des Fabrikbesitzers Clausen aus „Der Herrscher“ münden. Die bis dahin jüdischen Filmfiguren zugeschriebenen Klischees kulminieren in dieser Figur des Jud Süß und der ihn umgebenden Personage. Dies geht soweit, dass durch die Besetzung von vier Nebenfiguren durch einen Schauspieler, wie hier durch Werner Krauß, die Typisierung und damit gleichzeitig die Konnotation als allgegenwärtiger Feind noch verstärkt wird. Krauß tritt in einer Nebenrolle als Schächter auf, der mit blutbefleckter Schürze in der Tür seines Ladens steht. Als Diener des Jud Süß ist die von Werner Krauß gespielte Figur des Levy allgegenwärtig. Krauß spielt auch den Rabbi Loew, mit dieser Figur verkörpert er das „Urjudentum“ in seiner religiösen Gestalt, ein gebeugter Greis, dessen Erscheinung Ehrfurcht gebührte, wenn er nicht zwischen weisen Sprüchen und ernsten Ermahnungen nach der Manier armer Ghettojuden Oppenheimers Reichtümer bestaunte. Ebenso zwiespältig wirkt sein Auftritt als Sternenkundiger. Während sein Gehabe ihn vor dem Herzog mit dem Nimbus des Dämonischen, des übersinnlichen Wissens umgibt, erkennt der Zuschauer ihn doch als Scharlatan, der nur die von Süß gestellte Aufgabe erfüllt. Mit dieser Darstellung ist zugleich jeder Rabbiner gemeint. Krauß und Marian haben ihren Figuren das bis dahin übliche theaterhafte und karikierende in der Darstellung genommen und stattdessen überzeugende Charaktere geschaffen.

Die pseudodokumentarische Darstellung dient dazu, auf skrupellose Weise Feindbilder und antisemitische Denunziationen mit vermeintlich authentischen Materialien zu bedienen. Von dem Versuch, einen Film dieser Tendenz zu realisieren, zeugt das Fragment zu einem dokumentarischen Film mit dem Arbeitstitel „Juden, Läuse, Wanzen“ (1941). Dokumentarische Filmaufnahmen aus dem Ghetto werden mit Zeichnungen montiert, die dem Filmfragment einen diffamierenden Gestus verleihen.

Da insbesondere „Der ewige Jude“ keine große Publikumsresonanz verzeichnen konnte, wurden anschließend wieder verstärkt politische Unterhaltungsfilme entsprechend bewährter Muster gedreht. Zurück in die Geschichte gehen die Filme „Carl Peters“ (Herbert Selpin, 1941) und „Ohm Krüger“ (Hans Steinhoff, 1941), die beide im 19. Jahrhundert in Afrika angesiedelt sind. Die Handlungskonstruktion variiert bestehende Schemata – der aufopferungsvolle Held steht für die Ideale der Gemeinschaft, für die Interessen der Deutschen Gesellschaft ein und muss diese gegen Intrigen und Blockaden durchsetzen, in die jüdische Typen involviert sind.

„... Reitet für Deutschland“ (Arthur Maria Rabenalt, 1941) war einer der beliebtesten Filme der damaligen Zeit und steht exemplarisch für die Akzeptanz des politischen Unterhaltungsfilms dieser Zeit. Erzählt wird die Geschichte eines visionären Führers, eines Mannes, der ohne jeden Kompromiss für seine patriotischen Ideale lebt. Die Hauptfigur ist der von Willy Birgel gespielte Rittmeister, Besitzer einer Pferdezucht und Dressurreiter. Obwohl die Geschichte zwischen 1918 und 1921 angesiedelt ist, stellt sie eine Metapher für das „Dritte Reich“ dar. Darüber hinaus verweist die Anlage der Handlung auf die Gegenwart der ersten Kriegsjahre, insbesondere den

Feldzug gegen Polen. Die erste Szene erinnert an Sujets der Wochenschauen, die im Zusammenhang des Feldzugs gegen Polen von der Vertreibung und körperlichen Misshandlung von Deutschen durch „Ostjuden“ berichtet haben. Auch der karikierend überzeichnete Typ des nur auf seinen Vorteil bedachten und betrügenden Juden tritt in einer kleinen, aber dramaturgisch relevanten Szene direkt in Erscheinung. Dieser kurze Auftritt genügt, um über die Jahre konditionierte Stereotypen abzurufen. Der Film vereinigt alle bis dato bewährten szenischen Elemente: den Gegensatz von lebenswertem, traditionsbewussten Dasein auf dem Land zur Stadt, in denen Menschen wie Tiere geschunden werden; die Bedeutung des Militärs, die Verbindung von Sport, Körper, Disziplin und Glauben an die Zukunft der Gemeinschaft als Über-Lebensstrategie; Treue und Männerfreundschaft, Familie und Verbundenheit mit dem Boden. Privates Liebesglück wird angestrebt, aber nur, wenn es dem größeren Ideal, dem Wohlergehen der nationalen Gemeinschaft, nachgeordnet auch funktioniert. Die Handlung referiert nicht nur die bekannten Stereotypen und die schon genannten Filme, sondern über die Nebenfiguren auch Filme wie „Die Reiter von Deutsch-Ostafrika“ (Herbert Selpin, 1934), „Friesennot – Ein Film vom deutschen Schicksal“ (Peter Hagen, 1935), „Patrioten“ (Karl Ritter, 1937) oder „Feinde“ (Viktor Turjanski, 1940). Mit „GPU“ (Karl Ritter, 1942) wird die Grundanlage der Handlung von „Heimkehr“ (Gustav Ucicky, 1941) genutzt und auf die Gegenwart des Feldzugs gegen Russland aktualisiert. Dem Zeitgeist entsprechend ging die Bedrohung von jüdischen Bolschewiken aus. Die GPU wurde als Zentrale „jüdisch-bolschewistischer Verbrecher“ gezeichnet, gegen die Männer der deutschen Wehrmacht antreten und eine bedrohte junge Frau retten.

In einer nicht mehr persönlich zu erinnernden historischen Zeit spielt „Rembrandt“ (Hans Steinhoff, 1942), auch als „Ewiger Rembrandt“ bekannt. Die historische Figur des Malers, sein Leben und sein künstlerisches Wirken wird frei adaptiert. Dieser Film steht in Relation zu dem 1936 in London gedrehten „Rembrandt“. Der Maler wird als gutherzige Figur, begabt wie fleißig, dargestellt. Er ist liebender Mann, guter Vater, großer Lehrer, diszipliniert und gleichzeitig visionär, in die Zukunft denkend, hat alle Eigenschaften eines der nationalsozialistischen Idee nach geformten Helden. Ihm gegenüber stehen die als egoistisch und geldgierig gezeichneten Kaufleute Amsterdams, aber auch seine wenig intelligente, aber rachsüchtige und habgierige ehemalige Haushälterin. Nach Fertigstellung der „Nachtwache“ empören sich die meisten der Kaufleute und verweigern ihm den Lohn für die Arbeit. Rembrandt bezeichnet sie in seinem Ärger über ihre Eitelkeit, ihre Diesseitigkeit und ihr mangelndes Kunstverständnis als „Pfeffersäcke“. Diese Bezeichnung und deren Figurenzeichnung ist nunmehr ausreichend konnotiert, um das altbekannte Schema erkennen zu lassen und die Figuren entsprechend in Beziehung zu setzen. Über das Gut-Böse-Verhältnis des visionären Helden und der geldgierigen, rein materiell denkenden Gegner wird hier zudem die alte, dem Ur-Mythos zugehörige, romantisierende Antithese der selbstlosen Kunst versus Kommerz genutzt (Engelen und Vande Winkel), um dem alten Muster eine neue Farbe zu geben. Doch dieser Rembrandt spricht auch von Pflicht und Disziplin, von Aufgabe und Verantwortung. Ihm geht es nicht um weltliche Dinge, sondern um die wirkliche Kunst, um das unverstellte Leben. An der Intrige entscheidend beteiligt sind als jüdische Typen gezeichnete Geldverleiher und ein Trio von jüdischen Typen als Hintermänner, die seinem Gegner bei seinen Unternehmungen gegen Rembrandt

mit Rat und Tat zur Seite stehen. Mit diesem Film werden die altbekannten Stereotypen aufgerufen und weiter geschrieben. Die Figur der Henrike, der Lebensgefährtin des Malers, stellt hier den seit 1940 ausgestalteten neuen Typus der „arischen“ Frau dar, die zwar weiterhin in selbstloser Liebe dem Mann zur Seite steht und dient, dies aber durchaus aktiv und zupackend tut. In diesem Film wird aus der schüchternen Magd vom Land eine durch die Liebe erblühende, immer bescheiden bleibende Frau, von praktischer Intelligenz, die alles tut, um ihren Mann zu schützen. Auch in diesem Film wird das Wesen des „Juden“ zeichenhaft eingesetzt, um diesen eine entscheidende Mitschuld zuzuschreiben.

Ebenfalls 1942 wird in „Wien 1910“ (E. W. Emo) dem als bekennendem Antisemiten bekannten früheren Bürgermeister Wiens, Karl Lueger, gehuldigt. In der frei assoziierten Handlung werden drei letzte Tage des Lebens eines aufopferungsvollen, visionären Politikers gezeigt, der, schon von schwerer Krankheit gezeichnet, für die „Volksgemeinschaft“ gegen Figuren antreten muss, die dem Publikum als Zerrbilder des vermeintlich Wien unterminierenden Ost-Juden präsentiert werden.

Der 1942 bis 1943 von G.W. Pabst gedrehte Film „Paracelsus“ hingegen ist in einer auf das Mittelalter verweisenden Szenerie angesiedelt. In der Grundanlage verweist der Film auf „Robert Koch“. Durch die zeitliche Distanz ebenso wie die recht freie Adaption der zugrunde liegenden Geschichte des Arztes Paracelsus erhält dieser Film eine weitergehende und gleichermaßen der historischen Situation von 1942 angepasste Metapher. Ein beim Volk beliebter Arzt kämpft gegen einen todbringenden Erreger, in diesem Fall die Pest. Der Mediziner der Universität, der in Opposition zu Paracelsus steht, wird wie als veraltetem Wissen anhängend, unfähig und arrogant dargestellt. Dieser Mediziner steht im Bunde mit den Ratsherren, insbesondere dem reichen Händler. Beide Figuren bedrohen durch ihr jeweils spezifisches und egoistisches Verhalten die Gesundheit der „Volksgemeinschaft“. In diesem Fall jedoch stellt die mittelalterliche Stadt eine Art geschlossenes Territorium dar, in dem die Pest ausgerottet ist und nur noch von außen hineingetragen werden kann. Paracelsus ordnet an, die Tore der Stadt zu schließen, um die Einwohner der Stadt vor einem erneuten Eindringen der Pest zu bewahren. Obwohl die Bedrohung allen bekannt ist, schmiedet der reiche Händler ein Komplott, um eine große Ladung kostbarer Waren in der Nacht in die Stadt zu schmuggeln. Wie befürchtet, gelingt es einem fahrenden Gesellen, einem Gaukler, als blindem Passagier mit diesen Waren in die Stadt zu gelangen. Das Komplott des Händlers wird entlarvt, bei dieser Gelegenheit auch dessen Feigheit und Verlogenheit, als Revanche kann ihm großer finanzieller Schaden zugefügt werden. Paracelsus, sich der Gefahr bewusst, erkennt die Bedrohung sofort, identifiziert den Erreger und kuriert den Gaukler. Er selber ist gegen den Erreger immun und aufgrund seines umsichtigen Eingreifens hat sich auch sonst niemand infiziert. Mangelnde medizinische Logik erübrigt sich sofort, versteht man diese Geschichte als Parabel. Genutzt werden bereits etablierte sprachliche und visuelle Zeichen aus der politischen Propaganda, öffentlichen Reden wie Schulungsmaterialien, die diesem Film, der an der Schwelle zwischen der Phase des Massenmords und der Shoah steht, seine implizite antisemitische Wirkung verleihen. Dies geht einher mit der von Werner Krauß verkörperten visionären Führerfigur, die hinter der Maske des Paracelsus eine sehr spezifische Verbindung völkischer, okkulten und medizinischer Vorstellungen transportiert.

In der für die filmische Propaganda des „Dritten Reiches“ sehr typischen Verbindung von überliefertem faktischen Wissen und ideologischer Indoktrination wird eine Hauptfigur etabliert, die eine Analogie zu Adolf Hitler bedeutet. Dieser Paracelsus ist auf der Suche nach dem allheilenden Elixier, das nicht sofort und ohne Rückschritte gefunden werden kann. Er wird von den etablierten Eliten oft missverstanden, aber vom Volk geliebt. Der Film ist auch eine Beschwörung der Unbesiegbarkeit, man muss nur davon überzeugt sein, dass man die richtige Anschauung vertritt. Ist man sich dessen bewusst, glaubt dem Führer, dann kann auch die Pest, die Krankheit schlechthin geheilt werden und die Krankheitserreger, die die schlimmste Bedrohung der Menschen darstellen, ferngehalten werden. Auch hier gehen Entsaugung und Durchhaltewillen zusammen, die Bedrohung wird als weiter virulent dargestellt, die außerhalb des eigenen Territoriums darauf lauert, erneut zurückzukehren. Auch der assimilierte Jude stellt weiterhin eine Bedrohung für die Gemeinschaft dar. Wird ihm nicht blind vertraut, wird er gar gedemütigt, dann muss der Held, der Führer weiter ziehen, um andernorts gegen das Böse anzukämpfen.

Kerstin Stutterheim

Literatur

- Saul Friedländer, Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933–1939; die Jahre der Vernichtung 1939–1945. Gesamtausgabe, München 2008.
- Evelyn Hampicke, Hanno Loewy, Juden ohne Maske. Vorläufige Bemerkungen zur Geschichte eines Kompilationsfilms, in: „Beseitigung des jüdischen Einflusses“. Antisemitische Forschung, Eliten und Karrieren im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main, New York 1999, S. 255–276.
- Dorothea Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt am Main 1983.
- Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, Frankfurt am Main 2002.
- Peter-Heinz Seraphim, Das Judentum im osteuropäischen Raum, Essen 1938.
- Lucie Varga, Zeitenwende. Mentalitätshistorische Studien 1936–1939, hrsg. von Peter Schüttler, Frankfurt am Main 1990.
- Peter Zimmermann, Der ewige Jude, in: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hrsg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Stuttgart 2005, S. 559–565.

Nationalsozialistische Kunstpolitik

Die NS-Kunstpolitik hatte drei Schwerpunkte: die Gleichschaltung aller Bereiche des künstlerischen Schaffens und der Kunstvermittlung, den Kampf gegen die „entartete“ Moderne und die Bereicherung an Kunstbesitz. Diese Bereiche griffen teilweise ineinander, sind aber doch klar zu unterscheiden.

Am 7. April 1933 wurde das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamten-tums“ erlassen, das es gestattete, Beamte „nichtarischer Abstammung“ und solche, die „nicht die Gewähr dafür bieten, dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten“, zu entlassen. Bereits zuvor waren einzelne Vertreter der Moderne an Museen oder in Kunstschulen beurlaubt worden. Den Beurlaubungen folgten zahlreiche Entlassungen oder Zwangspensionierungen. In den Verbänden und Vereinen erfolgte die Gleichschaltung zunächst noch unkoordiniert. Erst mit der Gründung der

Reichskulturkammer durch Joseph Goebbels im September 1933 war eine Organisation geschaffen, der sich das gesamte Kulturleben eingliedern musste. Jeder bildende Künstler und jeder Kunstvermittler musste Mitglied der „Reichskammer der bildenden Künste“ (RKbK) werden, um seinen Beruf ausüben zu können. Da die alten Verbände in corpore in die Kammer übernommen wurden, waren anfangs auch Juden als Mitglieder geduldet. Ab Mai 1936 wurde jedoch von den Mitgliedern ein „Ariernachweis“ verlangt. Ein Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste bedeutete Berufsverbot. Ab April 1935 mussten Ausstellungen und Kunstmessen von der Kammer genehmigt werden. Die Preußische Akademie der Künste forderte im Mai 1933 diejenigen Mitglieder, die 1931 durch den damaligen Kultusminister Grimme berufen worden waren, auf, sich Neuwahlen zu stellen. Die Betroffenen erklärten entweder ihren Austritt oder stellten die Entscheidung der Akademie anheim. Auch ein zweiter Versuch der „Säuberung“ der Akademie 1937 gelang trotz einiger Ausschlüsse nicht vollständig. Die „Arisierung“ jüdischer Kunst- oder Antiquitätenhandlungen und Auktionshäuser war 1937 weitgehend abgeschlossen. Es gab aber noch Ausnahmeregelungen für besonders devisenträchtige Unternehmen.

Die jüdischen Kunsthändler und -kritiker galten in der NS-Propaganda als Verursacher des Verfalls in der Kunst, den sie angeblich durch ihre Tätigkeit gefördert hatten, um die deutsche Kunst zu „zersetzen“. Bereits im März 1933 wurde eine Auktion der Galerie Flechthelm in Düsseldorf von Mitgliedern des „Kampfbunds für deutsche Kultur“ gewaltsam unterbrochen. Meist waren es auch Kampfbund-Mitglieder, die 1933 in verschiedenen Städten die ersten Femeausstellungen organisierten, in denen die Ankäufe moderner Kunst des jeweiligen Museums diffamiert wurden. In den meisten Museen wurden schon in den ersten Monaten nach der Machtübernahme die Kunstwerke der Moderne deponiert. Aber vor allem 1933, jedoch auch noch in den folgenden zwei Jahren, gab es immer wieder Einzelpersonen oder Gruppen, die den Expressionismus als „deutsche, nordische“ Kunst verteidigten. Im November 1936 kündigte Erziehungsminister Bernhard Rust eine „Säuberung“ der Museen an, und Goebbels verbot die Kunstkritik, um an ihre Stelle den Kunstbericht zu setzen. 1937 wurde dann auf seine Veranlassung die zentrale Ausstellung → „Entartete Kunst“ in München veranstaltet. Es folgte die Beschlagnahme so gut wie aller Bestände moderner Kunst in den Museen. Damit sollte diese Kunst endgültig aus der deutschen Öffentlichkeit verschwinden. Am 31. Mai 1938 wurde das „Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ erlassen, durch das die mehr als 20.000 beschlagnahmten Werke in das Eigentum des Reiches übergingen. Was als nicht verkäuflich galt – etwa 5.000 Werke –, wurde am 20. März 1939 in Berlin verbrannt. Mit dem übrigen Bestand wollte man im Ausland Devisen erzielen oder „gute deutsche Kunst“ eintauschen. Am 30. Juni 1939 wurden in Luzern durch die Galerie Theodor Fischer 125 Spitzenwerke versteigert. Der Hauptteil der „Verwertung“ erfolgte jedoch durch die vier Kunsthändler Karl Buchholz und Ferdinand Möller in Berlin, Hildebrand Gurlitt in Hamburg und Bernhard A. Böhmer in Güstrow. Im Sommer 1941 wurde die Verwertungsaktion abgeschlossen. Die „Anordnung über minderwertige Kunsterzeugnisse“ vom 1. Oktober 1940 ermöglichte auch den Zugriff auf private Sammlungen moderner Kunst. Sie wurde aber aufgrund des Krieges nicht oder nur vereinzelt umgesetzt.

Einige jüdische Sammler waren bereits seit dem Juden-Boykott vom 1. April 1933 genötigt, Teile ihrer Sammlungen abzustoßen, um ihr Leben fristen zu können. Durch verschiedene Maßnahmen wurden die Möglichkeiten, diese Sammlungen in den Besitz des Staates oder privater Profiteure gelangen zu lassen, ständig erhöht. Im April 1934 wurde der Freibetrag der Reichsfluchtsteuer drastisch gesenkt. Nach der „Reichskristallnacht“ am 9. November 1938 wurde den Juden deutscher Staatsangehörigkeit eine „Sühneleistung“ für die dabei entstandenen Schäden auferlegt. Kurz darauf durften sie Schmuck und wertvolle Kunstgegenstände nur noch an staatliche Stellen verkaufen, und im Februar 1939 wurde daraus ein Zwangsverkauf. 1941 wurde die „Reichskammer der bildenden Künste“ zur Ankaufstelle für Kulturgut. Ende desselben Jahres wurde den im Ausland lebenden – emigrierten oder geflohenen – Juden die Staatsbürgerschaft aberkannt und ihr Vermögen eingezogen. Ab 1943 fiel auch das Vermögen ermordeter Juden grundsätzlich an den Staat.

Zu den auf diese Weise erlangten Kunstwerken kamen diejenigen hinzu, die in den besetzten Gebieten geraubt wurden. Für die in Österreich meist ebenfalls aus jüdischen Sammlungen beschlagnahmten Kunstwerke sicherte sich Hitler im Juni 1938 durch den „Führervorbehalt“ die Entscheidungsgewalt. Das ermöglichte es dem Dresdner Museumsdirektor Hans Posse zunächst in Österreich und dann auch in allen besetzten Ländern, trotz der verschiedenen, auf dem Gebiet der Raubkunst konkurrierend tätigen Institutionen und Personen die bedeutendsten Kunstwerke im „Sonderauftrag Linz“ für das in dieser Stadt geplante „Führermuseum“ auszuwählen. Nach Posses Tod 1942 setzte Hermann Voss diese Tätigkeit fort. Am Kunstraub beteiligten sich vor allem die Wehrmacht, das Auswärtige Amt und der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). Einer der wichtigsten Nutznießer war Hermann Göring, der die bedeutendste private Kunstsammlung aufbauen wollte. In den westlichen Ländern wurden noch Rechtsgeschäfte vorgetäuscht, auf die im Osten meist ganz verzichtet wurde. Die Folgen dieses groß angelegten Kunstraubs sind bis heute noch nicht bereinigt.

Andreas Hüneke

Literatur

Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.

Jakob Kurz, Kunstraub in Europa 1938–1945, Hamburg 1989.

Hans Christian Lühr, Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“, Berlin 2005.

Hans Christian Lühr, Der eiserne Sammler. Die Kollektion Hermann Göring, Berlin 2009.

Katharina Stengel (Hrsg.), Vor der Vernichtung. Die staatliche Enteignung der Juden im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 2007.

Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

Nationalsozialistische Literaturpolitik

Nach der Machtübernahme der NSDAP setzte bereits im Februar 1933 auch auf dem Gebiet der Literatur ein Prozess der Gleichschaltung ein. Binnen weniger Wochen wurden vormals selbständige Berufsvertretungen von Schriftstellern, Verlegern, Buchhändlern und Bibliothekaren personell neu formiert und inhaltlich auf den NS-Staat

ausgerichtet. Allerdings verlief diese Gleichschaltung in den betroffenen Berufsgruppen unterschiedlich ab, wurde jedoch in jedem Fall entscheidend begünstigt durch den Opportunismus und die bereitwillige Unterwerfung der nationalkonservativen Kräfte in den eigenen Reihen.

Bei den drei bedeutendsten Schriftstellervereinigungen richteten sich die Maßnahmen der Gleichschaltung neben den politisch umstrittenen Berufskollegen insbesondere gegen die Juden. Während Alfred Döblin mit einem Brief vom 18. März 1933 unter Hinweis auf seine „jüdische Abstammung“ und die daraus sich ergebende „schwere Belastung für die Akademie“ seine Mitgliedschaft in der seit 1926 bestehenden „Sektion für Dichtung in der Preußischen Akademie der Künste“ von sich aufgab, teilte der Akademiepräsident Max von Schillings „nach an maßgebender amtlicher Stelle eingeholten Informationen“ Ludwig Fulda, Felix Mombert, Jakob Wassermann und Franz Werfel am 5. bzw. 8. Mai lakonisch mit, dass sie „nach den für die Neuordnung der kulturellen staatlichen Institute Preußens geltenden Grundsätzen künftig nicht mehr zu den Mitgliedern der Abteilung für Dichtung gezählt werden können“. Neuer Präsident der Sektion wurde Hanns Johst, der sich vom Expressionisten zum überzeugten Anhänger der NSDAP, Kampfbund-Aktivisten und Mitglied der SS gewandelt hatte. Die Spitze des deutschen PEN-Clubs war nach der Emigration Alfred Kerrs am 15. Februar 1933 verwaist. Der nationalkonservative Schriftsteller Walter Bloem, der im Dezember 1931 den Vorsitz aus Protest gegen die Solidarisierung des PEN-Clubs mit dem „Weltbühne“-Herausgeber Carl von Ossietzky niedergelegt hatte, stimmte die Maßnahmen zur Gleichschaltung mit Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ ab. In einem vertraulichen Gespräch mit Erich Kochanowski, der seit 1932 im Kampfbund als Geschäftsführer und Organisationsleiter der Landesleitung Berlin-Brandenburg eng mit dem Landesleiter Hans Hinkel kooperierte, plädierte Bloem am 27. März dafür, „die Säuberungsaktion schleunigst durchführen zu können“. Denn etwa ein Drittel der Mitglieder seien „eingeschriebene Kommunisten, sehr viele Juden“. Auch bei den Jahresversammlungen des internationalen PEN-Clubs sei Deutschland „bisher allein durch Juden und Pazifisten vertreten“ gewesen. Die Neuformierung des deutschen PEN-Zentrums erfolgte dann bis Ende April 1933, wobei die nationalkonservative Gruppierung von den Nationalsozialisten ausgebootet wurde, die mit Hinkel und Johst als Präsidenten bzw. Vizepräsidenten den Vorstand dominierten. Allerdings führten die Proteste des internationalen PEN gegen die politische Verfolgung von Schriftstellern und die Ausgrenzung jüdischer Berufskollegen im NS-Staat auf einer Sitzung des Exekutivkomitees am 18. November 1933 in London zum Austritt der deutschen Gruppe. Auch der 1909 gegründete „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ (SDS) mit seinen mehr als 2.400 Mitgliedern wurde von innen heraus „gleichgeschaltet“. Am 10. März 1933 setzte die „Arbeitsgemeinschaft nationaler Schriftsteller“ in einem handstreichartigen Überfall 18 Kollegen aus dem Hauptvorstand ab. Der neue Vorstand aus nationalkonservativen und nationalsozialistischen Schriftstellern schloss sämtliche politisch „unerwünschten“ Berufskollegen aus dem SDS aus. Mit Götz Otto Stoffregen übernahm am 4. Mai ein Nationalsozialist die Führung des Verbands, der am 9. Juni zusammen mit dem „Verband deutscher Erzähler“, dem „Deutschen Schriftstellerverein“ und dem „Kartell lyrischer Autoren“ zum „Reichsverband Deutscher Schriftsteller“ (RDS) zusammengefasst

wurde. In seiner neuen Satzung schrieb der RDS seinen Mitgliedern sowohl den Nachweis einer „deutsch-blütigen Abstammung“ als auch eines „politisch einwandfreien“ Verhaltens „im Sinne des neuen Staates“ vor.

Im Gegensatz zu den Schriftstellervereinigungen änderte sich beim „Börsenverein der Deutschen Buchhändler“ zunächst nichts. Der Gesamtvorstand beschloss am 12. April 1933 ein „Sofortprogramm des deutschen Buchhandels“, das am 3. Mai im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ veröffentlicht wurde. Als Gegenleistung für die Erfüllung wirtschaftlicher Forderungen wurde in Punkt 10 eine willfährige Kooperation angeboten: „In der Judenfrage vertraut sich der Vorstand der Führung der Reichsregierung an. Ihre Anordnungen wird er für seinen Einflussbereich ohne Vorbehalte durchführen.“ Zudem veröffentlichte der Gesamtvorstand auf der Titelseite des „Börsenblatts“ vom 13. Mai 1933 eine Erklärung, die den Verlegern und Buchhändlern die weitere Verbreitung der Bücher von Lion Feuchtwanger, Arthur Holitscher, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Emil Ludwig, Kurt Tucholsky, Arnold Zweig und anderen prominenten Autoren untersagte, da sie „für das deutsche Ansehen als schädigend zu erachten sind“. Damit schloss sich der Börsenverein dem Werturteil der Deutschen Studentenschaft an, die im Rahmen der „Aktion wider den undeutschen Geist“ am 10. Mai 1933 in den meisten Hochschulstädten des Deutschen Reiches die Bücher vor allem jüdischer Schriftsteller und Publizisten verbrannt hatte. Die antidemokratische, antipazifistische und antisemitische Rede, die Joseph Goebbels als neuer Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda am 14. Mai 1933 auf dem traditionellen Kantate-Treffen im Leipziger Buchhändlerhaus hielt, wurde ebenfalls überaus positiv aufgenommen. Doch auch beim Börsenverein wurden die nationalkonservativen Kräfte letztlich in den Hintergrund gedrängt. Nachdem Friedrich Oldenbourg als Vorsteher Ende Mai 1934 abgesetzt worden war, trat im September 1934 mit dem erst 29-jährigen Wilhelm Baur ein fanatischer Nationalsozialist an die Spitze der Standesvertretung, der als Zögling Max Amanns im Eher-Verlag groß geworden war. Unter ihm wurde die „Arisierung“ des deutschen Buchhandels ebenso skrupellos vorangetrieben wie die Monopolisierung im deutschen Verlagswesen zugunsten des Zentralverlags der NSDAP.

Der „Verband Deutscher Volksbibliothekare“ (VDV) und der „Verein Deutscher Bibliothekare“ (VDB) liefen mit wehenden Fahnen zu den neuen Machthabern über, sodass in beiden Berufsvereinigungen keine nennenswerten personellen Veränderungen vorgenommen werden mussten und die Kooperation mit dem NS-Staat jederzeit reibungslos funktionierte. Auf der Grundlage des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 wurden jüdische Bibliothekare sowohl aus den Öffentlichen als auch aus den Wissenschaftlichen Bibliotheken, den Staatsbibliotheken in Berlin und München sowie der Deutschen Bücherei in Leipzig entlassen. Im Rahmen der Neuausrichtung des Ausbildungswesens war neben der politischen Zuverlässigkeit der Nachweis der „arischen Abstammung“ für den Bewerber und dessen Ehepartner eine zentrale Voraussetzung.

Die Mitglieder des RDS, des Börsenvereins und des VDV wurden Ende 1933 in die neu gegründete Reichsschrifttumskammer (RSK) übernommen. Juden wurden aufgrund eines fehlenden „Arierparagrafen“ zunächst noch in die Kammer aufgenommen. Die im Recht der Reichskulturkammer bestehende Gesetzeslücke wurde im Fe-

bruar 1934 von Goebbels als Präsident der Reichskulturkammer mit einer Anweisung geschlossen, wonach Juden aufgrund fehlender „Zuverlässigkeit und Eignung“ gemäß § 10 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammer-Gesetzes vom 1. November 1933 die Aufnahme in die Kammer zu verweigern war und die bereits aufgenommenen Mitglieder ausgeschlossen werden mussten. Von dieser Neuregelung waren bis 1935 allein in der Reichsschrifttumskammer 1.232 jüdische Schriftsteller betroffen. Hinzu kamen noch die „nichtarisch versippten“ Schriftsteller, die aufgrund ihres jüdischen Ehepartners 1937 entweder ausgeschlossen wurden oder nur mit einer „jederzeit widerruflichen Sondergenehmigung“ von Goebbels weiterarbeiten durften. Jüdische Angestellte im Verlagswesen und Buchhandel erhielten ebenfalls bis 1935 durch ihren Kammerausschluss ein Berufsverbot. Dagegen wurde über das Schicksal der Inhaber von Verlagen, Zwischen- und Sortimentsbuchhandlungen, Antiquariaten und Leihbüchereien fallweise entschieden. Der Ullstein Verlag, der bedeutendste Medienkonzern der Weimarer Republik, wurde 1934 zu einem Spottpreis vom Eher-Verlag übernommen. Der S. Fischer Verlag ging – durch Vermittlung der Schrifttumsabteilung des Propagandaministeriums und mit Genehmigung von Goebbels – 1936 an Peter Suhrkamp über. Der Verlag von Salman Schocken konnte noch bis zu seiner Schließung im Herbst 1938 jüdische Bücher für ein jüdisches Publikum veröffentlichen. Das differenzierte Vorgehen folgte einem rein ökonomischen Kalkül: Die RSK und das 1935 eingerichtete „Sonderreferat zur Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im deutschen Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigem Gebiet“ unter der Leitung Hinkels achteten darauf, dass Arbeitsplätze für „Arier“ in einem jüdischen Unternehmen erhalten blieben, der Verlust größerer Steuereinnahmen im Inland vermieden und der Gewinn von Devisen durch den Export gesichert wurde. An der grundsätzlich antisemitischen Ausrichtung auch der Literaturpolitik des NS-Staates änderte dies jedoch nichts. Denn bis 1938/39 waren alle jüdischen Unternehmen des Buchhandels im Deutschen Reich ebenso wie in dem 1938 „angeschlossenen“ Österreich „arisiert“, liquidiert oder ghettoisiert.

Wer sich von den auf dem Gebiet der Literatur engagierten Juden vor der Entrechtung und Verfolgung nicht durch die Emigration in Sicherheit bringen konnte, nahm sich das Leben oder wurde ab 1941/42 aus Deutschland deportiert und in den Vernichtungslagern ermordet. Letztlich war der Antisemitismus der einzige gemeinsame Nenner, auf den sich die Vielzahl der miteinander konkurrierenden staatlichen und parteiamtlichen Schrifttumsstellen immer wieder einigten.

Jan-Pieter Barbian

Literatur

- Jan-Pieter Barbian, Literaturpolitik im NS-Staat. Von der „Gleichschaltung“ bis zum Ruin, Frankfurt am Main 2010.
- Jan-Pieter Barbian, Die vollendete Ohnmacht? Schriftsteller, Verleger und Buchhändler im NS-Staat. Ausgewählte Aufsätze, Essen 2008.
- Hildegard Brenner, Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933, Stuttgart 1972.
- Volker Dahm, Das jüdische Buch im Dritten Reich, München 1993.

Rolf Düsterberg, Hanns Johst, „Der Barde der SS“. Karrieren eines deutschen Dichters, Paderborn u.a. 2004.

Oron J. Hale, Presse in der Zwangsjacke 1933–1945, Düsseldorf 1965.

Murray G. Hall, Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil, Tübingen 1994.

Nationalsozialistische Musikpolitik

Musikpolitik beschränkte sich in Deutschland und Österreich während des Kaiserreichs und der Monarchie auf die staatliche, städtische oder kommunale Subventionierung ausgewählter musikalischer Institutionen. Eine deklarierte Ausrichtung an innen- und außenpolitischen Interessen lässt sich erst im Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik bzw. der Ersten Republik erkennen. Nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten wurden musikpolitische Strategien entwickelt, deren Primat in der Funktionalisierung von Musik zugunsten staatspolitisch orientierter Zweck- und Zielsetzungen lag, was die Ausrichtung an antisemitischen Leitkriterien mit einschloss. Zwar fiel die Gestaltung der Musikpolitik nach 1933 aufgrund eines veritablen Konkurrenz- und Kompetenzgerangels zwischen zahlreichen staatlichen und parteiamtlichen Stellen um Einflussnahme auf die Organisation des Musikbereichs mitunter widersprüchlich aus: Schon die Frage, welche Musik denn welche gesellschaftliche Aufmerksamkeit verdiene, erwies sich als strittig. Doch dass die Musikpraxis ausschließlich an staatspolitischen Gesichtspunkten ausgerichtet werden sollte, darüber herrschte sowohl auf Ministerebene, von Joseph Goebbels über Alfred Rosenberg bis zu Robert Ley und Hermann Göring (als den wichtigsten musikpolitischen Akteuren), als auch bei der Ministerialbürokratie (etwa dem Leiter der Musikabteilung im „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ [RMVP], Heinz Drewes) und lokalen Kulturfunktionären ungeteilte Zustimmung.

1944 fasste der HJ-Musikerzieher und Kulturfunktionär Wolfgang Stumme die Musikpolitik im Nationalsozialismus, die vergangenen zehn Jahre überblickend, als „Einsatz der Musik als volksbildende und staaterhaltende Lebensmacht und Förderung des Schutzes und vor allem des Wachstums der deutschen Tonkunst als blutgebunden-seelischer Ausdrucksform und demgemäß als eines Mittels höherer Erkenntnis und höherer Entwicklung unserer Rasse“ zusammen. Die Entfernung von Musik jüdischer Komponisten aus dem Konzert- und Opernrepertoire nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten 1933 beruhte allerdings noch nicht auf gesetzlichen Bestimmungen. In erster Linie war dies den selbstanpassenden Reaktionen der Konzert- und Musiktheaterinstitutionen auf die durch den Reichsdramaturgen Rainer Schlösser kommunizierten neuen Richtlinien oder aber den anhaltenden Repressionen des Alfred Rosenberg unterstellten „Kampfbundes für deutsche Kultur“ geschuldet. Außerdem erhöhten hetzerische Artikel der Tagespresse und der Fachpublizistik den Druck auf eine Aussperrung der Werke jüdischer Komponisten aus den Programmen der deutschen Konzert- und Opernhäuser zusätzlich. 1935 ließ Goebbels eine 108 fast ausschließlich jüdische Komponisten umfassende Liste mit dem Betreff „Keinesfalls erlaubte musikalische Werke“ an die zuständigen Dienststellen verteilen, während Peter Raabe als Präsident der „Reichsmusikkammer“ ab Ende 1937 weitere Anordnungen

„über unerwünschte und schädliche Musik“ verfügte. Dennoch waren bereits die wenigen Versuche vor 1935 bzw. 1937, weiterhin Musik etwa von Mendelssohn-Bartholdy im Spielplan zu führen, von gewalttätigen Protesten begleitet, und in seltenen Fällen waren sie auch mit ein Grund für die Entlassung verantwortlicher Musik- und Musiktheaterdirektoren. Auch die mit Jazzrhythmen angereicherten Operetten der 1920er-Jahre waren ab 1933 als „typisch jüdisch“ stigmatisiert und verschwanden darum umgehend von den Spielplänen der deutschen Bühnen: Das traditionell aktualitätskarikierende, frivole Genre wurde nach 1933 zum quasi-erhabenen „Singspiel“ aufgewertet (Kevin Clarke), ähnlich dem als „Niggerjazz“ rassistisch abgewerteten Swing, der in rhythmisch abgeschliffener Form Eingang in die nationalsozialistische Unterhaltungsindustrie fand.

Die systemkonforme Beflissenheit einzelner Protagonisten radikalisierte mitunter die Musikpolitik ohne das Zutun staatlicher Stellen. So erlaubte die Reichsmusikkammer ausdrücklich die Aufführung von Händel-Oratorien in ihrer Originalfassung, die zumeist alttestamentlichen Inhalts war und die biblische Geschichte der Juden dementsprechend positiv und heldenhaft erzählte. Verschiedene Musikwissenschaftler, Dirigenten und Librettisten betrieben jedoch Bearbeitungen, in denen die jüdische Erzählung neutralisiert wurde: Das Oratorium „Judas Maccabäus“ etwa wurde 1939 als „Der Feldherr“ aufgeführt, die darin vorkommenden „Israeliten“ wurden in „das Volk“ umbenannt und aus „Israel in Egypt“ wurde 1944 der „Opfersieg von Walstatt“.

Der Anspruch auf staatliche Kontrolle des Musikbetriebs erforderte die Installation entsprechender Steuerungswerkzeuge. Die Joseph Goebbels unterstellte „Reichskulturkammer“ (RKK) bzw. die ihr angegliederte „Reichsmusikkammer“ (RMK) diente als Selektionsinstrument. Trotz des Umstands, dass die RMK für die Aufnahme von Musikern zunächst noch keinen offiziellen „Arierparagrafen“ installiert hatte, verstärkte sich der politische Druck auf jüdische Musiker und Musikerinnen (Komponisten und Komponistinnen mit eingeschlossen) massiv; zunächst in Form von wüsten Boykott- und Störungsaktionen von und bei Konzerten, ab April 1933 dann im Falle der vom Staat angestellten Musiker bereits durch Kündigungen aufgrund des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ und ab 1934 im systematischen Ausschluss aus der RMK.

Für jüdische Musiker in Österreich bedeutete dies, dass sie 1938 nicht mehr in die RMK aufgenommen wurden und somit unmittelbar nach dem „Anschluss“ ihren Beruf aufgeben mussten. Bis 1941 existierte für jüdische Musiker über die Institution des „Jüdischen Kulturbundes“ (zuerst „Kulturbund Deutscher Juden“) zwar in gewisser Weise weiterhin eine Möglichkeit zur Berufsausübung (so unterhielt der Kulturbund etwa in Berlin ein eigenes Orchester), die jedoch von einer allgemeinen öffentlichen Wahrnehmung völlig ausgegrenzt, vom Propagandaministerium zensuriert und von der Gestapo bespitzelt wurde. Betroffen waren davon mindestens 8.000 jüdische Musikerinnen und Musiker (Schätzung von Fred K. Prieberg, die von der neuesten Forschung weitgehend bestätigt bzw. leicht nach oben korrigiert wird), von denen nur gut die Hälfte emigrieren konnten; etwa 2.300 wurden deportiert (und größtenteils ermordet) und in den Konzentrationslagern mitunter zur Partizipation an der von Zynismus geprägten musikalischen Gestaltung des Lageralltags gezwungen.

Musikalische Praxis folgte im Nationalsozialismus somit der auf „rassischen“ Grundlagen basierenden „Volkstumspolitik“ und löste sich in der „Volksgemeinschaft“ auf. „Wie jede andere Kunst“, schrieb Joseph Goebbels in seinen „Zehn Grundsätzen deutschen Musikschaffens“ 1938, entspringe die Musik „geheimnisvollen und tiefen Kräften, die im Volkstum verwurzelt sind.“ Unmissverständlich wird deutlich, was „Volkstum“ meint: „Judentum und deutsche Musik, das sind Gegensätze, die ihrer Natur nach in schroffstem Widerspruch zueinander stehen.“ Mit Bezugnahme auf Richard Wagner und dessen antisemitisches Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ funktionalisierte Goebbels antisemitische Parolen zum Vehikel der Musikpolitik: „Der Kampf gegen das Judentum in der deutschen Musik, den Richard Wagner einmal, einsam und nur auf sich allein gestellt, aufgenommen hat, ist deshalb heute noch unsere große, niemals preiszugebende Zeitaufgabe, die allerdings jetzt nicht mehr von einem Wissenden und genialen Außenseiter allein betrieben, sondern von einem ganzen Volke durchgeführt wird.“ (Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 1. Juni 1938)

Die Vermengung von rassepolitischer Doktrin und musikpolitischen Postulaten ist paradigmatisch für den Nationalsozialismus. Lieferte schon das System der „Reichskulturkammer“ ein Instrument zur „kulturellen Eugenik“ (Alain E. Steinweis), die entlang der Einteilung in „Gesundes“ und „Krankes“ operierte, so fanden diese Zuschreibungen in ausgesprochener Form sowohl in Reden und Schriften von Politikern und kulturpolitischen Funktionären als auch in der Fachpublizistik und im Tagesjournalismus Verbreitung. An der Verwendung des ab 1933 nicht nur parteiamtlich, sondern auch staatlich sanktionierten Ausgrenzungsterminus der „entarteten Musik“ etwa kommt dies ebenso klar zum Ausdruck wie an der verbreiteten Rede des auf die 1920er-Jahre zurückgehenden Begriffs des „Musikbolschewismus“, der in der Frühphase der nationalsozialistischen Herrschaft zu einem musikpolitischen „Selektionsprinzip“ (Eckhard John) wurde. Besonders deutlich sichtbar wird die Korrelation rasse- und musikpolitischer Strategien außerdem anhand des „Lexikons der Juden in der Musik“. In die Kooperation der beiden sich gewöhnlich befehdenden Institutionen der Musikabteilung des RMVP auf der einen und Rosenbergs „Hauptstelle Musik“ auf der anderen Seite fügte sich für die Entstehung des Lexikons auch die „Reichsstelle für Sippenforschung“ ein, die mit Musik ansonsten nichts zu tun hatte. Zynisch sprachen die Herausgeber Herbert Gerigk und Theo Stengel im Vorwort 1940 von der „Reinigung“ des „Musiklebens von allen jüdischen Elementen“, die nun „erfolgt“ sei. Nicht nur Instrumentalmusiker, Sänger und Komponisten aus Vergangenheit und Gegenwart waren darin aufgeführt, sondern auch Librettisten wie Lorenzo Da Ponte, auf dessen Texten Mozarts späte Opern „Don Giovanni“, „Figaro“ und „Così fan tutte“ beruhten. Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig fehlt darin zwar, aber seine Tätigkeit als Librettist für Richard Strauss wurde ebenso gehandelt und führte 1935 durch einen von der Gestapo entdeckten Briefwechsel zwischen den beiden zum erzwungenen Rücktritt von Strauss als Präsident der RMK. Die Affäre ist jener um Wilhelm Furtwängler nicht ganz unähnlich: Der Dirigent ließ sich zunächst als Vizepräsident der RMK verpflichten, bis er Ende 1934 von seinem Amt zurücktreten musste, weil er sich in einem öffentlichen Schreiben für die Uraufführung der Sinfonie „Matthis der Maler“ Paul Hindemiths eingesetzt hatte. Sowohl Strauss wie Furtwängler

blieben aber in Deutschland und setzten ihre Karrieren ungestört fort und wurden später sogar auf die „Gottbegnadetenliste“ gesetzt.

Gerigk hetzte mit der von ihm geführten „Hauptstelle Musik“ im Amt Rosenberg nicht nur auf publizistischem Weg gegen jüdische Musiker, sondern verfolgte zudem auch auf materieller Ebene eine aggressiv-antisemitische Musikpolitik – ablesbar ist dies vor allem an den von ihm maßgeblich geleiteten Plünderungen von musikalischen Besitztümern deportierter und ermordeter Juden. In der Musikpolitik verzahnten sich im Nationalsozialismus sämtliche staats- und parteipolitische Bereiche, sodass sie nicht länger als „Politik für die Musik“ zu verstehen ist, sondern in „Politik mittels Musik“ umgedeutet werden muss.

Fritz Trümpi

Literatur

- Kevin Clarke, Gefährliches Gift. Die ‚authentische‘ Operette – und was aus ihr nach 1933 wurde, in: Albrecht Dümmling (Hrsg.), Das verdächtige Saxophon. „Entartete Musik“ im NS-Staat – Dokumentation und Kommentar, Neuss 2007⁴, S. 53–69.
- Guido Fackler, „Das Lagers Stimme“ – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie, Bremen 2000.
- Friedrich Geiger, Die „Goebbels-Liste“ vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat, in: Archiv für Musikwissenschaft 59 (2002) 2, S. 104–112.
- Lily E. Hirsch, A Jewish Orchestra in Nazi Germany. Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League, Michigan 2013⁴.
- Eckhard John, Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938, Stuttgart 1994.
- Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main 1982.
- Alan E. Steinweis, Cultural Eugenics: Social Policy, Economic Reform, and the Purge of Jews from German Cultural Life, in: Glenn R. Cuomo, National Socialist Cultural Policy, Basingstoke/London 1995, S. 23–37.
- Fritz Trümpi, Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus, Wien u. a. 2011.
- Willem de Vries, Sonderstab Musik. Music Confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe, Amsterdam 1996.
- Eva Weissweiler, Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen, Köln 1999.

The new inquisition (Buch von Konrad Heiden, 1939) → Der Pogrom

Nicht schuldig? (Dokumentarfilm von Max Ophüls, 1978) → The Memory of Justice

Nichts mehr im Griff → Tatort

Nie-Boska Komedia (Drama von Zygmunt Krasiński, 1835)

Das Drama „Nie-Boska Komedia“ [Un-Göttliche Komödie] gehört zu den wichtigsten literarischen Werken der polnischen Romantik. Krasiński versuchte darin, die „polnische Frage“ in einer welthistorischen Perspektive zu verorten. „Ich habe ein Drama geschrieben, das von unserem Jahrhundert und von dem Kampf zwischen zwei Prinzi-

pien – dem Prinzip der Aristokratie und dem Prinzip der Demokratie – handelt [...]. Es ist die Verteidigung dessen, was heute von vielen angegriffen wird – der Religion und des Ruhms der Vergangenheit“ – so beschrieb Krasiński die Hauptidee des Dramas in einem Brief an Konstanty Gaszyński (21. November 1833).

Den intellektuellen Hintergrund von „Nie-Boska Komedia“ bildet eine konservative Variante des polnischen romantischen Messianismus. Sie trägt jedoch im Falle dieses Werkes katastrophische und pessimistische Züge. Krasiński stellte in der „Nie-Boska Komedia“ eine soziale Welt vor, in der alle Institutionen und Werte durch eine revolutionäre Erhebung der Volksmassen zerstört wurden. Diese Revolution ähnelt zwar der Französischen Revolution, erfasst jedoch die ganze Welt. Eine kleine Gruppe polnischer Adliger versucht, in dieser ausweglosen Situation noch Widerstand zu leisten. In diesem Kontext stellt Krasiński den Führer der Adligen (Graf Henryk) dem Führer der Revolutionären (Pankracy) gegenüber. Der Erste von ihnen verkörpert die höchsten Ideale des Adels, der zweite die demokratischen Ideen der Französischen Revolution, die nach der Überzeugung von Krasiński schließlich zu kommunistischen Folgen in der gesellschaftlichen Welt führen müssen.

Krasiński beschrieb zwar in seinem Drama die Realität der Ausbeutung der Volksklassen sowohl durch die feudalen Adligen wie auch die industriellen Kapitalisten, bestritt jedoch die Möglichkeit einer ethischen Legitimierung der Revolution. In einem Akt der revolutionären Erhebung führe das begründete Ressentiment der Volksmassen zur totalen Negation der christlichen Ethik, der Zerschlagung der Institution der katholischen Kirche und der Hierarchie der Klassengesellschaft, was für Krasiński den Zerfall der ganzen Ordnung der sozialen Welt bedeutete. Ihm zufolge verwandeln sich die gesellschaftlichen Beziehungen in einen orgiastischen Zustand der anarchischen Gewalt und der sexuellen Ausschweifung. In diesem Zusammenhang stellt Krasiński in seinem Drama die Gruppe jüdischer Neophyten dar. Während einerseits die Adligen eine schwache und demoralisierte Gruppe darstellen (der Hauptprotagonist des Dramas, Graf Henryk, erscheint deshalb als ein einsamer romantischer Held) und der revolutionäre Mob andererseits zu keiner konstruktiven Tätigkeit fähig sei, sind die Neophyten gut organisiert und wollen den Zustand der Revolution zur Errichtung ihrer eigenen Herrschaft nutzen. Diese verschwörerischen Ziele rühren aus ihrer jüdischen Natur, die in der antichristlichen Ethik des Talmuds ihren Ausdruck finde.

Am Ende des Dramas äußert Krasiński seinen Glauben an die Möglichkeit einer göttlichen Intervention in diesen Gang der geschichtlichen Ereignisse. Er war jedoch davon überzeugt, dass seine Gegenwart eine Zeit der Krise sei und erst nach einer Periode der sozialen Katastrophen eine in ethischer Hinsicht höhere Welt und schließlich das Königtum Gottes auf der Erde entstehe. Dabei bezog er sich u. a. auf die Ideen des polnischen Messianismus wie auch (kritisch) auf die radikaldemokratische Ideologie eines Teils der polnischen Emigration nach dem zerschlagenen Novemberaufstand 1830 und die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts heftig geführten Debatten um die Emanzipation der Juden im Königreich Polen. Die antisemitische Komponente von „Nie-Boska Komedia“ widerspiegelt die oft geäußerten Ängste des polnischen Adels vor der rechtlichen Gleichstellung der Juden. Krasiński kannte sie aus seiner engsten familiären Umgebung, da sein Vater (Wincenty Krasiński) im Jahr 1818 mit

einer antisemitischen Schrift „Aperçu sur les Juifs de Pologne“ sich aktiv an dieser Debatte beteiligt hatte.

Das Drama des jungen Dichters wurde in Paris veröffentlicht (1835), bald folgten eine deutsche und französische Übersetzung. Adam Mickiewicz äußerte in seinen Vorlesungen über die slawische Literatur am „College de France“ (1842–1843) seine tiefe Bewunderung für den künstlerischen und philosophischen Wert von „Nie-Boska Komedia“, kritisierte jedoch in scharfen Worten („crime national“) die Darstellung der Juden in diesem Werk.

Piotr Kendziorek

Literatur

Bogdan Burdziej, Halkiewicz-Sojak Stanisław (Hrsg.), Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia [Zygmunt Krasiński – neue Ansichten], Toruń 2001.

Maria Janion, Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie [Held, Verschwörung, Tod. Jüdische Vorlesungen], Warszawa 2009.

Anna Kowalczykowa, Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasińskiego [Zygmunt Krasińskis philosophische Ansichten], in: Polska myśl filozoficzna i społeczna, t. 1 [Polnisches philosophisches und soziales Denken, Band 1], Warszawa 1973, S. 306–347.

Noc a naděje (Buch von Arnošt Lustig, 1957) → Transport z ráje

Norwegische Kriminalliteratur

Im Unterschied zu anderen europäischen Ländern war der Antisemitismus in Norwegen ein überwiegend latent existierendes Phänomen, das insbesondere in der Populärkultur und in der dazu zählenden Kriminalliteratur zum Ausdruck kam. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden die ersten norwegischen Kriminalerzählungen, und im Verlauf der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Kriminalliteratur zu einem eigenen literarischen Genre in Norwegen, dessen Glanzzeit die Jahre zwischen den beiden Weltkriegen waren. Einer ihrer bekanntesten Autoren war der Journalist Sven Elvestad, dessen Kriminalerzählungen unter dem Pseudonym Stein Riverton erschienen. Seine erste Kriminalnovelle erschien anonym bereits 1902, und er leistete in der Folgezeit einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der norwegischen Kriminalliteratur. Deren gängigste Erscheinungsformen in dieser Periode waren Zeitungsfeuilletons, Beilagehefte, Extrablätter und Heftromane, die vor allem am Kiosk erhältlich waren. Nur wenige dieser Erzählungen wurden später in Buchform herausgegeben.

Zeithistorische Entwicklungen und Ereignisse wie der europäische Imperialismus und Kolonialismus, die industrielle Revolution, die erstarkende Arbeiterbewegung und die damit verbundenen Klassenkämpfe, der Erste Weltkrieg und die Russische Revolution spielten in der norwegischen Trivial- und Kriminalliteratur eine zentrale Rolle und spiegelten sich in der Handlung wider. Dies trifft auch auf rassistische und antisemitische Stereotype zu, die – obwohl Juden nur einen minimalen Anteil in der norwegischen Bevölkerung ausmachten –, in der Kriminalliteratur seit dem frühen 20. Jahrhundert wiederkehrten. Juden traten vor allem als verarmte, heruntergekommene und halbkriminelle Pfandleiher und Schrotthändler auf, die nur gebrochen Norwegisch

sprachen und so das „Fremde“ und „Andere“ in der norwegischen Gesellschaft verkörperten.

Ein frühes Beispiel ist der Kriminalroman des Journalisten Thorvald Bogsrud „En norsk amatørdektektivs eventyr. Paa jagt efter sexti tusen“ [Das Abenteuer eines norwegischen Amateurdetektivs. Auf der Jagd nach 60.000 (Kronen), Kristiania/Oslo 1900], der teilweise im „Judenviertel“ in Berlin-Mitte spielt. Hier wird unter anderem der vermeintlich wachsende Einfluss der Juden thematisiert. Auch bei anderen Autoren wie Stein Riverton sowie in den Detektivmagazinen von Øyvind Hogstad, Øyulv Gran und Sverre Vegenor finden sich antisemitische Stereotype. Bei keinem dieser Autoren nahmen antisemitische und insbesondere rassistische Motive jedoch einen so zentralen Platz ein wie in den Romanen von Øvre Richter Frich mit dem „blonden Hünen“ Jonas Fjeld als Hauptfigur, die von 1911 bis 1935 mit großem Erfolg erschienen. Fjeld wird als Sinnbild des „arischen Übermenschen“ dargestellt; bei seinen ihm weit unterlegenen Gegnern handelt es sich in erster Linie um Bolschewisten, Juden, Südamerikaner, Afrikaner oder andere „niedrigerstehende Rassen“. Aufgrund seines vulgären Rassismus wird Frich, einer der meistgelesenen Autoren norwegischer Spannungsliteratur in der Zwischenkriegszeit, von dem norwegischen Literaturwissenschaftler Willy Dahl als „*der* selbsterklärte Rassist und Gewaltromantiker der norwegischen Trivialliteratur“ bezeichnet. Christopher Hals Gylseth vertritt hingegen in seiner Biografie über Frich die Ansicht, dass dieser zwar Rassist gewesen sei, jedoch lediglich allgemein akzeptierte Auffassungen der damaligen Zeit repräsentiert habe.

Eine Sonderstellung nahm der Polizeijurist und Autor Jonas Lie ein, der unter dem Pseudonym Max Mauser zwischen 1932 und 1939 fünf Kriminalromane veröffentlichte, die ebenfalls zu den erfolgreichsten dieses Genres in der norwegischen Zwischenkriegszeit zählten. Während der deutschen Okkupation Norwegens war er von 1940 bis 1945 Polizeiminister in der norwegischen Kollaborationsregierung. Ab 1941 war er zudem Chef der Germanischen SS Norwegen (Germanske SS Norge, GSSN). In seinen Kriminalromanen kommt Antisemitismus verglichen mit anderen zeitgenössischen Autoren jedoch kaum zum Tragen.

Von 1940 bis 1945 erschienen nur vereinzelt Kriminalromane mit antisemitischen Motiven in Norwegen. Beispiele sind Gerhard Severuds Erzählung „Revolusjon i Bergen“ [Revolution in Bergen] von 1943, publiziert unter dem Pseudonym Ivan Sebastopol, bei dem es sich um eine überarbeitete Fassung seines 1929 erschienenen „Sovjetstaten Bergen“ [Der Sowjetstaat Bergen] handelt, und Johan Wolls „Ånden i krukken“ [Der Geist im Krug] von 1941.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges führte nicht nur zu einer Themenverschiebung, sondern bedeutete auch das vorläufige Ende der Hochkonjunktur der norwegischen Kriminalliteratur.

Nicola Karcher

Literatur

Bjørn Carling, *Norsk kriminallitteratur gjennom 150 år* [150 Jahre norwegische Kriminalliteratur], Oslo 1976.

Willy Dahl, „Dårlig“ lesning under parafinlampen. Studier over kjøkkenromaner og populærlitteratur som litteraturhistorien har oversett [„Schlechter“ Lesestoff unter der Parafin-

- lampe. Studien zu Groschenromanen und Trivialliteratur, die die Literaturgeschichte übersehen hat], Oslo 1974.
- Willy Dahl, *Blå briller og løsskjegg i Kristiania. Om kriminal- og spenningsromaner fra tida omkring første verdenskrig* [Blaue Brillen und falsche Bärte in Kristiania. Zu Kriminal- und Spannungsromanen seit der Zeit um den Ersten Weltkrieg], Oslo 1975.
- Willy Dahl, *Dødens fortellere. Den norske kriminal- og spenningslitteraturens historie* [Erzähler des Todes. Die Geschichte der norwegischen Kriminal- und Spannungsliteratur], Bergen 1993.
- Willy Dahl, *Rasisme i masselitteraturen* [Rassismus in der Masseliteratur], in: Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Stein Ugelvik Larsen, Leif Longum (Hrsg.), *Nazismen og norsk litteratur* [Nazismus und norwegische Literatur], Oslo 1995, S. 80–88.
- Christopher Hals Gylseth, ... seg selv til det ytterste. Øvre Richter Frich og hans forfatterkap [... sich selbst bis zum Äußersten. Øvre Richter Frich und seine Autorenschaft], Oslo 1997.
- Ragnhild Henden, *Tidlig norsk kriminallitteratur og det antisemittiske arkiv* [Frühe norwegische Kriminalliteratur und das antisemitische Archiv], in: Vibeke Moe, Øivind Koppe-
rud (Hrsg.), *Forestillinger om jøder – aspekter ved konstruksjonen av en minoritet 1814–1940* [Vorstellungen zu Juden – Aspekte bei der Konstruktion von einer Minderheit 1814–1940], Oslo 2011, S. 65–108.
- Bernt Roughvedt, Riverton. Sven Elvestad og hans samtid [Riverton. Sven Elvestad und seine Zeit], Oslo 2007.

Nürnberger Simon-Gedicht (15. Jahrhundert)

Der den Trienter Juden unterstellte Ritualmord am Knaben Simon kann nicht nur als lokales Ereignis betrachtet werden, welches der Trienter Bischof Johannes Hinderbach zur Etablierung einer einträglichen Wallfahrt initiierte oder besser: inszenierte. Vielmehr stellt es eine im 15. Jahrhundert einzigartige, gegen die Juden gerichtete Propagandaoffensive in Latein und Volkssprache dar. Von daher kann es nicht verwundern, dass diese publizistische Offensive zugunsten des neuen Trienter Heiligen auch die bedeutende Reichsstadt Nürnberg erfasste, die in der Inkunabelzeit nicht nur ein publizistisches Zentrum mit reichsweiter Ausstrahlung darstellte, sondern seitens der offiziellen Ratspolitik auch konsequent die Austreibung ihrer jüdischen Mitbürger betrieb. In diesen Kontext passt gut der Einblattdruck (wohl schon bald nach dem vermeintlichen Mord der Trienter Juden an Simon 1475 entstanden), der neben einem erklärenden (zeitüblichen) Reimpaartext mit der Geschichte des Simon als Holzschnitt diesen Kinderheiligen aufgebahrt und mit Wunden übersät zeigt. Die vermeintlichen Marterwerkzeuge sind effektiv in Analogie zu den „Arma Christi“ um das tote Kind drapiert. Ins Auge fallen ein Messer sowie eine Schüssel zum Auffangen des Märtyrerbluts, ebenso der um den Hals geschlungene Schal, der suggeriert, wie des Kind am Schreien gehindert worden sein soll. Auf den blühenden Simon-Kult weisen die darüber hinaus abgebildete Darstellung von Pilgern und Votivgaben hin, welche die Wundertätigkeit des neuen Heiligen suggerieren sollen. Obwohl kein Hinweis auf die vermeintlichen jüdischen Täter auf dem Bild gegeben wird, ist die Geschichte wohl nur allzu bekannt gewesen, zumal der beigegebene Reimpaartext an Klarheit bezüglich der vermeintlichen Untaten der Juden in Trient an Deutlichkeit nichts zu wün-

schen offenlässt. Besonders perfide ist die dortige Schilderung von Simons Martyrium in Analogie zur Passion Christi, was vor dem Hintergrund der allgegenwärtigen spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit, insbesondere in Form der weitverbreiteten → Passionsspiele, vom christlichen Publikum recht klar verstanden werden konnte. Schließlich wird Simon im Reimpaartext gar noch als Nothelfer gegen die vermeintliche jüdische Bosheit angerufen. Die Rezeption dieses Nürnberger Einblattdrucks ist einerseits im Überlieferungsverbund mit weiterer antijudaistischer Literatur denkbar, andererseits aber auch für sich genommen, indem der Druck als Andachtsbild an die Wand geheftet wurde, wobei auch analphabete Kreise durch die eindeutige Botschaft der Bilder angesprochen werden konnten.

Vor dem Hintergrund dieses Nürnberger Pamphlets kann es nicht verwundern, dass Simon von Trient sogar in der populären Weltchronik des Nürnbergers Hartmann Schedel (1493) in Wort und Bild popularisiert wurde, zumal es im ausgehenden 15. Jahrhundert offizielle städtische Politik war, die Juden aus der Stadt zu vertreiben. In diesem Kontext durfte der Einblattdrucker des Simon-Gedichts ebenso auf das Wohlwollen des patrizisch dominierten Rats zählen wie der Nürnberger Dichter Hans Folz mit seinen judenfeindlichen Werken (→ Hans Folz-Dichtung). So fügt sich das Nürnberger Simon-Gedicht vorzüglich in die antijudaistische Publizistik des spätmittelalterlichen Nürnbergs.

Klaus Wolf

Literatur

- Petra Schöner, Judenbilder im deutschen Einblattdruck der Renaissance. Ein Beitrag zur Imagologie, Baden-Baden 2002.
- Nicole Spengler, Das er in sijm leiden gheglicht ist der marter vnsers herren. Legendenbildung um Simon von Trient. Ein Ritualmordkonstrukt, in: Ursula Schulze (Hrsg.), Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen, Tübingen 2002, S. 211–231.
- Wolfgang Treue, Der Trienter Judenprozeß. Voraussetzungen – Abläufe – Auswirkungen (1475–1588), Hannover 1996.
- Franz Josef Worstbrock, ‚Simon von Trient‘, in: Kurt Ruh, Burghart Wachinger [u. a.] (Hrsg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Band 8, Berlin, New York 1992², Sp. 1260–1275.

Nuit et Brouillard (Film von Alain Resnais, 1955)

Der 1955 entstandene halbstündige Film „Nuit et Brouillard“ [Nacht und Nebel] zählt zu den wichtigsten frühen Dokumentationen über die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager.

Dem Film gingen sowohl ein Buch als auch eine Ausstellung zum Thema voraus, die von den Historikern Olga Wormser-Migot und Henri Michel im Auftrag der beiden Organisationen „Réseau du souvenir“ und „Comité d’histoire de la Deuxième Guerre mondiale“ erarbeitet worden waren. Beide Institutionen, zu deren Aufgaben die Zusammenstellung von Dokumenten und die Veröffentlichung wissenschaftlicher Arbeiten zur Besatzungszeit sowie die öffentliche Erinnerung an die Deportationen in die Konzentrationslager zählten, vereinbarten mit der Firma „Argos Films“ die Pro-

duktion eines künstlerischen Dokumentarfilms. Als Regisseur ließ sich Alain Resnais gewinnen, der unter der Bedingung einwilligte, dass der Schriftsteller Jean Cayrol, Überlebender des KZ Mauthausen, den Kommentar verfasste. Olga Wormser trat zusammen mit Henri Michel als historische Beraterin auf, beide arbeiteten am Drehbuch mit und nahmen an den Dreharbeiten teil. Die Filmmusik komponierte Hanns Eisler.

Der Film gliedert sich in eine Einführung, der fünf Abschnitte folgen, in denen die Errichtung der Konzentrationslager, die Deportationen, Einlieferung und Stigmatisierung, die Lagerhierarchie, die Lebensverhältnisse, der Terror und die Zwangsarbeit, die medizinischen Experimente und schließlich der Bau von Gaskammern, die Selektionen, Ermordung und Verwertung der Leichen thematisiert werden, und einen Schlussteil mit der Frage nach der Bedeutung des Dargestellten für die Zuschauer.

Was „Nuit et Brouillard“ gegenüber früheren Dokumentationen zum KZ-System (→ „Todesmühlen“) vor allem auszeichnet, ist Resnais' Idee, zeitgenössische Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit Farbaufnahmen zu kontrastieren, die er im Herbst 1955 in den ehemaligen Konzentrationslagern Auschwitz-Birkenau und Majdanek drehte, d. h. den Blick auf die Vergangenheit durch eine Gegenwartsebene zu ergänzen und einzurahmen. Charakteristisch für die Farbsequenzen des Films ist die langsame Kamerafahrt durch das Lager, die einer abtastenden Suche nach Spuren der Vergangenheit in den menschenleeren, allmählich verfallenen und überwucherten Relikten gleichkommt. Die Farbbilder werden von Resnais im Laufe des Films auch dort eingesetzt, wo ihm Originalmaterial fehlte, etwa in den Abschnitten zum Barackenleben und dem Mord in den Gaskammern.

In der schwarz-weiß gehaltenen Vergangenheitsebene verband der Regisseur Fotos und Bildmaterial aus französischen, niederländischen und polnischen Archiven und den Museen in Majdanek und Auschwitz mit Filmaufnahmen der Alliierten nach der Befreiung der Lager als auch Ausschnitten aus Leni Riefenstahls → „Triumph des Willens“ (1935) und Wanda Jakubowskas „Die letzte Etappe“ (1948). Auch Resnais verzichtete nicht auf die gezielte Integration und Aneinanderreihung schockierender Bilder, die etwa in der Mitte des Films beginnt und im letzten Drittel eine Steigerung erfährt.

Der bildlichen Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart folgt auch Cayrols poetischer und eindringlicher Kommentar, der darüber hinaus durch Auslassungen die Grenzen der Sagbarkeit problematisiert. Inhaltlich knüpft er sowohl an die Arbeiten der beiden Historiker Michel und Wormser an als auch an sein eigenes literarisches Werk, das sehr wahrscheinlich für den gewählten Titel des Films ausschlaggebend war. Resnais verfolgte mit seinem Film die Absicht, nicht nur das historische Geschehen informativ darzustellen, sondern zur Auseinandersetzung mit den Verbrechen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern aufzurufen und dem Verdrängen beziehungsweise Vergessen entgegenzuwirken.

Als der Film 1956 auf den Festspielen in Cannes präsentiert werden sollte, legte die deutsche Botschaft im Namen der Bundesregierung Beschwerde ein. Ihr Argument: „Nuit et Brouillard“ verstoße gegen das Statut des Festivals, wonach „nur Filme gezeigt werden dürfen, die nationale Gefühle eines anderen Volkes nicht verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Völker nicht beeinträchtigen“. Die französische Regierung kam der deutschen Forderung nach und ließ „Nuit et Brouillard“ aus dem

Wettbewerb zurückziehen. Der Film wurde am 8. Mai 1956 in einer Sondervorführung außer Konkurrenz in Cannes uraufgeführt.

In Deutschland lief „Nuit et Brouillard“, dessen Kommentar Paul Celan ins Deutsche übertrug, erstmals im Juli 1956 während der Filmfestspiele „Berlinale“; in die Kinos kam er jedoch nicht. Mitte April 1957 strahlte der Bayerische Rundfunk den Film zu später Sendezeit aus, dabei sollte es bis Mitte der 1960er-Jahre bleiben. Größere Verbreitung erfuhr der Film dagegen durch die Landeszentralen für politische Bildung: Zahlreiche Jugendverbände, Gewerkschaften und die Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes liehen sich dort Kopien für ihre Veranstaltungen aus.

Gleichzeitig löste „Nuit et Brouillard“ eine bundesweite und mehrere Monate andauernde publizistische Debatte über die Darstellung des Massenmordes im Film aus. Die Bedeutung des Films für die Erinnerungskultur liegt darin, dass er erstmals ein breites Repertoire an historischen Aufnahmen der NS-Verbrechen einer größeren Öffentlichkeit, insbesondere vielen Jugendlichen im Rahmen von Schulaufführungen, präsentierte.

Mario Wenzel

Literatur

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

Ewout van der Knaap, „Nacht und Nebel“. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte, mit einem Beitrag von Nitzan Lebovic, Göttingen 2008.

Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.

Sylvie Lindeperg, „Nacht und Nebel“. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010.

Oberammergauer Passionsspiele → Passionsspiele

Odessa in fiamme (Film von Carmine Gallone, 1942)

Der Film „Odessa in Flammen“ (Odessa in fiamme) ist eine 1942 entstandene, beim Festival von Venedig uraufgeführte und mit dem großen Preis ausgezeichnete, 83 Minuten lange italienisch-rumänische Koproduktion, in der Regie von Carmine Gallone. Der melodramatische Propagandafilm basiert auf einem Drehbuch von Nicolae Kirilășescu (dem Bruder des Schriftstellers Alexandru Kirilășescu) und verherrlicht den ideologischen Krieg gegen die Sowjetunion, an dem Rumänien auf der Seite der Achsenmächte Italien und Deutschland teilgenommen hatte. Auf den 1942 in Rumänien verbreiteten Filmplakaten war außer dem aus dem Italienischen übersetzten Haupttitel – „Odessa în flăcări“ – auch noch ein in Klammern hinzugefügter Untertitel angehängt worden – „Cătușe roșii“ [Rote Handschellen] –, um dem Werk dadurch eine zusätzliche Propagandawirkung zu verleihen. Der Streifen ist eine indirekte und narrativ verschlüsselte Rechtfertigung des bestialischen Massakers, das von dem faschistischen rumänischen Militärdiktator Ion Antonescu in Odessa angeordnet wurde.

Nachdem im Oktober 1941 bei einem auf das rumänische Hauptquartier verübten Bombenattentat 67 Menschen gestorben waren, gab Antonescu den Befehl, den Anschlag durch Repressalien zu sühnen. In der Zeit vom 22. bis 24. Oktober wurden zwi-