

Ulmer Simon-Gedicht (15. Jahrhundert)

Mit dem legendären jüdischen Ritualmord an dem Knaben Simon von Trient 1475 wurde ein Kult begründet, der mit der Heiligsprechung des „Opfers“ eine Wallfahrt populär machte. Erst 1965 wurde die Verehrung des Simon von Trient als Märtyrer amtskirchlich unterbunden. Zur Blütezeit brachte der Kult zahlreiche Devotionalien und Andachtshilfen wie das Ulmer Simon-Gedicht hervor (siehe auch → Nürnberger Simon-Gedicht).

Der in der bekannten Ulmer Zainer-Werkstatt um 1490 entstandene Einblattdruck mit Bild des Heiligen in der Pose des „Martyr triumphans“ samt erläuterndem Reimpaartext stellt den triumphierenden kindlichen Heiligen effektiv in den Mittelpunkt. Das in einem Holzschnitt ohne Wunden abgebildete und von einem Heiligenschein gekrönte Kind hält triumphierend eine Standarte, eine Pose, die nicht zufällig an den auferstandenen Christus erinnern soll, zumal Martyrium und Auffindung der Kinderleiche in Analogie zu Christi Passion und Auferstehung im beigegebenen Reimpaartext geschildert werden. Dabei spricht der Text die Leser oder Zuhörer emotional direkt an, weil die Verse aus der Perspektive des kleinen Knaben in anrührender Weise die von den Juden zugefügten Leiden einzeln und drastisch bis zum Auffangen des Kinderbluts in einer Schüssel und der Verspottung des leidenden Kindes (in Analogie zur Passion Christi) schildern. Die Apostrophierungen der abwesenden Eltern durch das leidende Kind appellieren rhetorisch geschickt an das Mitleiden, um nicht zu sagen die Compassio der Rezipienten des Drucks, denn Bild wie Text operieren geschickt mit Assoziationen der Passion Christi, die etwa durch die in zahlreichen deutschen Städten inszenierten → Passionsspiele (ebenso wie durch bildkünstlerische Darstellungen) auch einem analphabeten Publikum bis in grausige Details hinein vertraut war. Im Passionsdrama wie im monologischen Simon-Gedicht werden überdies die Juden expressis verbis als Mörder gebrandmarkt.

In der Summe kann das Text-Bild-Werk als Kultätiologie wie Andachtsbild selbst angesprochen werden. Als Adressaten sind aufgrund der Volkssprache christliche Laien anzusehen. Durch die Ich-Rede des Kindes und seine Appelle an die abwesenden, aber individuell gezeichneten Eltern Simons konnten insbesondere Eltern für den Simon-Kult gewonnen werden.

Klaus Wolf

Literatur

- Petra Schöner, Judenbilder im deutschen Einblattdruck der Renaissance. Ein Beitrag zur Imagologie, Baden-Baden 2002.
- Nicole Spengler, Das er in sijn leiden gheglicht ist der marter vnsers heren. 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. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 8, Berlin, New York 1992, Sp.1260–1275.

Um das Menschenrecht (Film von Hans Zöberlein und Ludwig Schmid-Wildly, 1934) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Unser Verkehr (Posse von Karl Borromäus Sessa, 1815)

Die Aufführung der judenfeindlichen Posse „Unser Verkehr“ des weitgehend unbekanntem Autors Karl Borromäus Sessa (1786–1813) führte 1815 zu einer bis dahin unbekanntem gesellschaftlichen Auseinandersetzung über Judenfeindlichkeit auf der Theaterbühne.

Der Inhalt des Einakters – sein ursprünglicher Titel „Die Judenschule“ war 1815 wegen der Zensurbehörden abgeschwächt worden – ist rasch erzählt: Jakob, der Sohn des „Trödeljuden“ Abraham Hirsch, wird mit falschen Groschen und dem Auftrag, als reicher Mann zurückzukehren, in die Welt geschickt. Da er sich für ein Genie hält, beschließt er, mit seinen Talenten Handel zu treiben, macht sich aber in verschiedenen Begegnungen mit seinem Assimilierungs- und Bildungsbemühen stets lächerlich. Erst durch die irrtümlich ausgegebene Nachricht seines Loggewinns liegen ihm plötzlich sämtliche Bewohner des Städtchens zu Füßen und er darf die angebetete, ihn zuvor aber abweisende Tochter eines reich gewordenen Juden heiraten. Doch dazu kommt es nicht. Als der Irrtum aufgedeckt wird und sich alle von ihm abwenden, erkennt Jakob geläutert seine Bestimmung als „Trödeljude“.

Das Stück präsentierte herkömmliche „Bühnenjuden“ mit stigmatisierender Körperzeichnung und Travestie als zentralem Komikelement in einer Zeit, als sich um 1800 das aufklärerische Theater mit literarischen Judenrollen längst neu definiert hatte. „Unser Verkehr“ war getragen von einem gehässigen, alte Stereotype und gerade neu entstehende Ressentiments verknüpfenden Antijudaismus. Seine Judenfiguren zeichnete Sessa als würdelose geldgierige Wesen, zugleich verspottete, karikierte, verzerrte und verhöhte er die jüdische Assimilation. Indem alt hergebrachte judenfeindliche Stereotype auf neue diffamierende Rollentypisierungen eines akkulturierten städtischen Judentums wie die des aufstrebenden „Assimilationsjuden“ projiziert wurden, schürte die Posse einen gegenwartsbezogenen Judenhass und Aggressionen gegen die jüdische Emanzipation. Neben der stigmatisierenden Figurenzeichnung wurde mit der ebenfalls zeittypischen Verballhornung des jiddischen Idioms als Figurensprache ein weiteres charakteristisches Element der antijüdischen Posse effektheischend eingesetzt. Dessen virtuose Ausgestaltung als „jüdische Deklamation“ gehörte zu den bejubelten Spezialitäten des Schauspielers Albert Ferdinand Wurm (1783–1834), von dem es in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ heißt, er „glänzte [...] in der Wiedergabe lächerlicher jüdischer Figuren“.

Der Schauspieler Ludwig Devrient (1784–1832), der mit Sessa befreundet war und neben Wurm der zweite spätere Bühnenstar der Berliner Aufführungen von „Unser Verkehr“ wurde, brachte das Stück schließlich nach Berlin. Der Autor Sessa war bereits 1813 verstorben und wäre wohl längst im Dunkel der (Theater-) Geschichte verschwunden, hätte sein Stück nicht zwei Jahre nach seinem Tod für einen handfesten Berliner Theaterskandal gesorgt. Bereits nach zwei Aufführungen noch zu Lebzeiten Sessas in Breslau aufgrund von Protesten verboten, kündigte nun der Spielplan des Königlichen Schauspielhauses in Berlin für den 1. Juli 1815 die Aufführung der Posse

an. Da es nur eine Handschrift Sessas, aber keine Textausgabe des Stückes gab, kann davon ausgegangen werden, dass es sowohl dem Publikum als auch den Zensurbehörden zu diesem Zeitpunkt unbekannt war. Erst buchstäblich in letzter Minute ließ der preußische Staatskanzler Karl August von Hardenberg (1750–1822) die Aufführung verbieten – das Publikum saß bereits im Saal. Hardenberg befürchtete, die Berliner Juden könnten sich in ihren religiösen Gefühlen verletzt sehen und das aufgehetzte Publikum könnte sich in Aggressionen gegen sie ergehen.

Dieses Verbot wiederum machten der Schauspieler Wurm und der Intendant des Hauses, Carl Graf von Brühl (1772–1837), zum Skandal, heizten die Stimmung massiv an (eine achtwöchige Skandalberichterstattung, die oft genug mit antisemitischen Auslassungen in „satirischer Form“ nicht sparte, tat ein Übriges) und erreichten tatsächlich eine Aufführungsgenehmigung.

Am 2. September 1815 war es dann soweit: Mit der Premiere begann ein nie zuvor gesehener Theatererfolg mit geradezu sensationellen Kassenergebnissen. In elf Aufführungen, so stellte das „Dramaturgische Wochenblatt“ am 4. Mai 1816 fest, habe „Unser Verkehr“ 8976 Gulden eingespielt, d.h. jede Aufführung im Schnitt 816 Gulden, wohingegen das bisherige Maximum eines Stückes bei 665 Gulden gelegen habe. Das „Dramaturgische Wochenblatt“ war an diesem Erfolg nicht ganz unbeteiligt: Es hatte die ersten Szenen der Posse abgedruckt, im Verlag des Blattes war im Oktober 1815 schließlich auch die erste Textausgabe unter dem neuen Titel „Unser Verkehr“ erschienen.

Die Aufführungen verhalfen dem Theater zu klingelnden Kassen, dem bald zur „Musterposse“ avancierten Stück zum Durchbruch und zu einem festen Platz unter den einflussreichen antisemitischen Werken in deutscher Sprache sowie der Berliner Öffentlichkeit zu einer aufgeheizten Atmosphäre. Dabei kam es zu regelrechten Theaterunruhen, bei denen sich Christen und Juden feindlich gegenüberstanden. Die manchmal handgreiflich und direkt im Theater ausgetragenen Kämpfe beförderten den Erfolg des Stückes erheblich, zumal die Presse es sich nicht nehmen ließ, ausführlich darüber zu berichten. Auch die Interaktion zwischen Schauspielern und Publikum bekam eine ganz neue Dimension, als Wurm auf der Bühne in ein Handgemenge mit aufgebrachtten Zuschauern geriet. Die judenfeindliche Stimmung – die auch im Kontext der gleichzeitig diskutierten bürgerlichen Emanzipation der Juden und des preußischen Emanzipationsedikts von 1812 zu sehen ist – provozierte selbstredend auch Gegenreaktionen. In einem Flugblatt gegen Wurm hieß es: „Daß du in ‚Unserm Verkehr‘ die Juden verspottest, die Ursach, sie begreift sich so leicht: bist du selbst doch ein Schwein.“

Der Berliner Theaterskandal zeigte langanhaltende Wirkung weit über das Theater hinaus. Drucke der diffamierenden Klischeegealten des Stückes wurden erfolgreich bis in die NS-Zeit hinein verlegt, kleine Sammelfiguren, wie sie beispielsweise unkommentiert im Jüdischen Museum der Schweiz in Basel zu sehen sind, stellten Szenen aus der Posse nach und fanden weite Verbreitung. Rahel Varnhagen reihte das Stück sogar unter die Wegbereiter der Hepp-Hepp-Krawalle von 1819 ein. „Unser Verkehr“ verweist mithin darauf, dass am Theater schon Formen eines säkularen, so-

zial begründeten und vom christlichen Antijudaismus deutlich entfernten Antisemitismus existierten, bevor es überhaupt das Wort dafür gab.

Monika Schmidt/Bjoern Weigel

Literatur

Hans-Joachim Neubauer, Auf Begeh: Unser Verkehr. Über eine judenfeindliche Theaterposse im Jahr 1815, in: Rainer Erb, Michael Schmidt (Hrsg.), Antisemitismus und jüdische Geschichte. Studien zu Ehren von Herbert A. Strauss, Berlin 1987, S. 313–327.

Hans-Joachim Neubauer, Judenfiguren. Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main, New York 1994.

Matthias Richter, Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933). Studien zu Form und Funktion, Göttingen 1995.

Unsere Klasse (Theaterstück von Tadeusz Słobodzianek, 2009) → Nasza klasa

Le Veau gras (Theaterstück von Bernard Zimmer, 1924)

„Le Veau gras“ [Das Mastkalb], das erste Theaterstück von Bernard Zimmer (1893–1964), wurde am 14. März 1924 in einer Inszenierung von Charles Dullin uraufgeführt, bevor Serge de Poligny den Stoff 1939 auf die Leinwand brachte.

Erzählt wird die Geschichte zweier Brüder: Der eine ist fleißig, bleibt in der Provinz an der Seite seines Vaters, bringt das Familienunternehmen – eine Apotheke – zu neuer Blüte und liebt ein lauterer junges Mädchen. Der andere hingegen ist vom schnellen Geld verführt und wird in Paris zum Gigolo einer Gräfin (die im Film eine Prinzessin ist). Der Vater, der es mit der Moral sehr genau nimmt, befiehlt seinem Sohn, nach Hause zurückzukehren. Doch es dauert nicht lange, da erliegt auch er den Lockungen des „schnellen Geldes“: dank der Freigiebigkeit der Gräfin, die den Bürgermeister und den Gemeindepfarrer mit hohen Summen fördert. „Sie verteilen Gold – doch aus unreinen Händen“, beschuldigt sie der Kassenbeamte bei der Post. Er ist die moralische Figur der Gemeindeverwaltung, die sich nicht durch Geld korrumpieren lässt. Doch Ende gut, alles gut, denn die einfachen Anstandsregeln der Provinz werden über die verdorbenen Pariser Gepflogenheiten triumphieren.

Das Stück und der Film sind dort interessant, wo es um die Figur des Impresarios geht (und nicht um den Bankier oder Geschäftemacher): ein Mittelsmann, der sich auf Kosten von Künstlern bereichert und der – für die Antisemiten der 1930er-Jahre – immer ein Jude ist, wie es schon Lucien Rebatet in „Les tribus juives de théâtre et cinéma“ [Die jüdischen Sippen des Theaters und Kinos] behauptet hatte, indem er „die jüdische Bande der Impresarios“ geißelte.

Gemäß den Stereotypen dieser Zeit hat der jüdische Impresario zur klassischen französischen Kultur keinen Zugang und brüstet sich damit, neue Werke – in der Regel primitiv und vulgär – zu präsentieren. Auch Grüßgott in „Le Veau gras“ entspricht diesem Klischee: eine lachhafte Persönlichkeit, die von einem Hausangestellten vorgestellt wird, der es nicht schafft, seinen als „schwierig“ eingestuften Namen auszusprechen. Grüßgott sieht sich selbst „an der Spitze der Avantgarde“, als „Talent-Entdecker“ und „Apostel“. Der süßliche Speichellecker erweist sich als ein fürchterlicher