

die Reproduktion mit einer blonden Germanin, „ein offenes, liebeiches Geschöpf“ zu erhalten, letztlich unbefriedigt bleiben. Die Einschreibung in den ‚Volkkörper‘ muss misslingen, weil die „Lüge“ sich am Ende nicht aufrechterhalten lässt, denn „wer ein Auge für derlei Dinge hatte, erkannte im Profil Freudensterns das sinnliche, fleischige, vorgemaulte Sphinxgesicht aus Ägypten“. Dermaßen auf seine orientalische Herkunft zurückgeworfen, verfällt Itzig noch während des Hochzeitsbanketts in ein schweres Delirium: Mit „ganz veränderter Stimmgebung [...], lappig hängenden Lippen und quellenden Augen“ und „mit dem Gesäß ekelhaft lüsterne, tierischhündische Bewegungen machend“, springt Itzig wie wild im Saal herum und rezitiert anzügliche Dispute aus dem Talmud. Den Gästen bietet sich ein entsetzliches Schauspiel dar: „Mit Schrecken sahen die Zurückgebliebenen, wie sich Faitels blonde Strähnen während der letzten Szenen allmählich zu kräuseln begonnen hatten. Die krausen Löckchen wurden rotfarben, schmutzigbraun und zuletzt blauschwarz. Der ganze glühende, schweißige Kopf mit den schlaffen, gedunsenen Zügen war wieder mit dunklen Sechserlöckchen bedeckt.“

Arnon Hampe

Literatur

Steven A. Aschheim, Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience, in: Jeanette R. Malkin, Freddie Rokem (Hrsg.), Jews and the Making of Modern German Theatre, Iowa City 2010, S. 21–38.

The Operated Jew. Two Tales of Anti-Semitism, translated with Commentary by Jack Zipes, New York 1991.

Oskar Panizza, Der operierte Jud' [1893], in: Oskar Panizza, Visionen der Dämmerung, München, Leipzig 1914, S. 213–242.

Das Original Jüdische Heurigen-Duo Teller und Schlesinger → Jüdisch-Politiches Cabaret

Panik (Film, 1939) → Schwedische Kinoproduktionen

Panoptikum → Kabarett im Nationalsozialismus

Paracelsus (Film von G. W. Pabst, 1942) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Die Passion Christi (Film von Mel Gibson, USA 2004) → Jesusfilme

Passionsspiele

Für die Gattung der öffentlichkeitswirksamen Passionsspiele lässt sich im deutschsprachigen Raum wie in ganz Europa eine mehr als achthundertjährige, im Grunde bruchlose Tradition bis heute konstatieren. Die Wurzeln liegen im Mittelalter, und dort grundsätzlich im Gottesdienst, genauer in der lateinischen Liturgie der Kar- und Osterwoche; konkret werden etwa die Stationen Abendmahl, Grablegung und Auferstehung liturgisch erinnert und zugleich vergegenwärtigt. Dies schließt nicht aus, dass die Aufführungstermine auch jenseits der Osterzeit, etwa (witterungsbedingt) auf Pfingsten fallen konnten. Darüber hinaus spielt in nicht wenigen Passionsdramen das

irdische Wirken Jesu von der Taufe im Jordan über seine Wunder- und Predigtstätigkeit bis zum triumphalen Einzug in Jerusalem eine wichtige Rolle für die Laienkatechese. Diese wird weniger durch lateinische (liturgische) Gesänge, sondern vielmehr durch volkssprachigen Redetext (gewöhnlich in der gut memorierbaren Form des Reimpaars) ermöglicht. Von daher kommt den Passionsspielen eine ähnliche Verkündigungsfunktion wie etwa der Volkspredigt zu. Die vergleichbare Massenwirksamkeit wurde schon im Mittelalter durch die Inszenierung auf großen öffentlichen Plätzen in den Städten erreicht. Dort errichtete man (nicht selten auf hölzernen Bühnengerüsten) eine die Welt selbst symbolisierende Simultanbühne, die Himmel und Hölle, Jerusalem und andere Spielorte (loca) während der ganzen Aufführung unverändert zeigte. Erst im Laufe der Frühen Neuzeit setzten sich modernere Bühnenformen bis hin zur Guckkastenbühne durch. Dagegen blieb der Handlungskern auf neutestamentlicher Grundlage bis in die Gegenwart unverändert.

Auch die heute weltweit berühmten Passionsaufführungen in Oberammergau gehen in ihrer ältesten Textgestalt u. a. auf ein „Augsburger Passionsspiel“ des 15. Jahrhunderts zurück. Obwohl die Oberammergauer Passionsspieltradition in der jüngsten Fassung von 2010 die judenfeindlichen Passagen früherer Fassungen tilgte und nun Jesus selbst als praktizierenden Juden auf die Bühne bringt, trägt die Gattung insgesamt schwer am antijudaistischen und antisemitischen Erbe. Dieses ist freilich den Passionsspielen von Anfang an eigentümlich, da sie quellenmäßig auf den Passionsberichten der vier kanonischen Evangelien beruhen, wo tendenziell die Schuld am Tod Jesu den Juden zugeschoben wird, obwohl historisch die Römer und Pontius Pilatus für das Todesurteil und die anschließende Kreuzigung juristisch die Verantwortung trugen.

Neben schon hochmittelalterlichen antijudaistischen Tendenzen durch Verarbeitung der Liturgie sowie der Evangelien als Quellen von Szenen zu Jesu Passion, aber auch seines irdischen Wirkens, etwa als von den Juden beargwöhnter Wundertäter, wurde im Spätmittelalter zunehmend ein weiterer Quellenkomplex im Blick auf antijudaistische Agitation herangezogen, nicht zuletzt das in dieser Hinsicht im Vergleich zu den kanonischen Evangelien drastischere Nikodemusevangelium. Hinzu kommt die zunehmende Rezeption spätmittelalterlicher Passionstraktate mit ihren ausführlichen Folterfantasien. Tatsächlich lässt sich insgesamt im deutschsprachigen Raum eine Verschärfung des Antijudaismus in den Passionsspielen vom 14. zum 16. Jahrhundert beobachten (zeitlich parallel zu den Austreibungen der Juden aus den Städten im Heiligen Römischen Reich und befeuert von einer universitär fundierten Reformtheologie). Während etwa die „Frankfurter Dirigierrolle“ aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (auf einer städtebaulich hochsymbolisch situierten Bühne zwischen Dom und Synagoge) am Ende in eine (in sich freilich und im Blick auf Juden anmaßende) „friedliche“ Bekehrung und Judentaufe mündet, inszeniert das jüngere „Frankfurter Passionsspiel“ von 1493 auf dem Römerberg vor dem Rathaus unversöhnlichen Judenhass, indem die Juden von Jesus (nach Joh. 8,44) als „Kinder des Teufels“ gebrandmarkt (und im „Alsfelder Passionsspiel“ um 1500 überhaupt als vom Teufel besessen dämonisiert) werden. Hinzu kommt, dass hier, wie in vielen spätmittelalterlichen Passionsspielen, die Juden nicht nur biblische, sondern zeitgenössische Judennamen tragen und zudem noch dem Pfandleihgeschäft in der Karikatur des Wucherjuden

nachgehen. Die Transponierung des fernen biblischen Geschehens in das Hier und Jetzt der städtischen Publikumsrealität ist freilich den meisten Passionsspielen in Mittelalter und Früher Neuzeit eigentümlich.

Wenn auch ein direkter Kausalnexus von Passionsspielen und Pogromen etwa um 1350 archivalisch kaum nachweisbar ist, lassen gelegentlich überlieferte Schutzmaßnahmen zugunsten der von der christlichen Bevölkerung separierten Juden während der Aufführungen sehr wohl ein Gefährdungspotenzial von Passionsspielen für die Juden erkennen, die im Regelfall als Publikum der Aufführungen ausgeschlossen waren. Dabei spielte es für die judenfeindliche Agitation in Passionsspielen generell kaum eine Rolle, ob am Aufführungsort überhaupt (noch) Juden ansässig waren. Eine Sündenbockfunktion der Juden konnte nämlich unabhängig von ihrer Anwesenheit inszeniert werden. In diesem Zusammenhang sollte es zu denken geben, dass es (wie archivalisch nachgewiesen wurde) zumindest im Spätmittelalter kaum eine Stadt im deutschsprachigen Raum gab, in der keine Passionsspielaufführung stattfand. Diese lebhafteste Spieltradition wurde weniger durch die Reformation, sondern nachhaltig vielmehr durch die Aufklärung gebrochen, wobei die ursprünglich urbane Gattung sich im deutschsprachigen Raum im ländlichen, alpinen Rückzugsgebiet am längsten halten konnte. Wie sich dementsprechend besonders gut an der Oberammergauer Passionsspieltradition zeigen lässt, überdauert im römisch-katholischen Bereich das Phänomen alle Epochengrenzen: Mittelalter, (Gegen-) Reformation, Barock, Aufklärung, Romantik, aber auch der Antisemitismus des 20. Jahrhunderts, sichtbar nicht zuletzt in der Hochschätzung der Oberammergauer Passionsaufführungen durch Adolf Hitler, hinterließen in Dramentext und Inszenierungsweise jeweils ihre Spuren.

Obwohl Passionsspielaufführungen bis heute (nicht nur im deutschsprachigen Raum) vor allem ein römisch-katholisches Phänomen sind, erfolgte im Protestantismus zunächst kein Abbruch der Passionsspieltradition. Trotz Luthers (in erster Linie katechetisch-pädagogisch motivierter) Kritik am Passionsujet ergriffen neben Zwinglianern (wie Jakob Ruf) auch Lutheraner (wie Hans Sachs) die Chance, der Belehrung der Gemeinde auf der Passionsbühne zu dienen, wobei die antijüdische Haltung den älteren mittelalterlichen Gattungsvertretern kaum nachstand, während freilich apokryphe und legendarische Szenentraditionen zugunsten einer durchgängigeren Bibeltreue zurückgedrängt wurden. Gleichwohl pflegte man (gemäß Luthers Vorgaben) neben der Passion auf der Bühne vor allem alttestamentliche Stoffe, sodass Passionsspiele protestantischerseits allmählich keine mit dem Katholizismus vergleichbare Rolle mehr einnahmen. Dort wurde die Gattung vielmehr gerade zu einem Mittel der Gegenreformation (wie im „Admonter Passionsspiel“) und vermochte so die Epochengrenzen zu überwinden. Dabei hat man im Katholizismus den antijüdischen Charakter über die Jahrhunderte bruchlos weitertransportiert. Erst nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil setzte im katholischen Bereich ein deutliches Problembewusstsein ein, das sich allmählich (nicht zuletzt aufgrund von öffentlichen Protesten durch Juden und Christen) auch in inszenatorischen Änderungen (Oberammergau 2010) die Bahn bricht.

Literatur

- Natascha Bremer, *Das Bild der Juden in den Passionsspielen und in der bildenden Kunst des deutschen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986.
- Winfried Frey, *Gottesmörder und Menschenfeinde. Zum Judenbild in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal (Hrsg.), *Die Juden in ihrer mittelalterlichen Umwelt*, Wien, Köln, Weimar 1991, S. 35–51.
- Bernd Neumann, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 Bände, München, Zürich 1987.
- Gemeinde Oberammergau (Hrsg.), *Oberammergauer Passionsspiel 2010. Unter Verwendung der Oberammergauer Spieltexte von Othmar Weis und Joseph Alois Daisenberger für die Spiele 2010 bearbeitet und erweitert durch Christian Stückl und Otto Huber*, Oberammergau 2010.
- Ursula Schulze, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung*, Berlin 2012.
- Edith Wenzel, *Do worden die Judden alle geschant. Rolle und Funktion der Juden in spätmittelalterlichen Spielen*, München 1992.
- Klaus Wolf, *Das Judenbild in mittelalterlichen Dramen aus Worms, Mainz und Erfurt*, in: Landeshauptstadt Erfurt (Hrsg.), *Die jüdische Gemeinde von Erfurt und die SchUM-Gemeinden. Kulturelles Erbe und Vernetzung*, Erfurt 2012, S. 150–156.
- Klaus Wolf, *Die judden sollen dis spiel in iren husen bliben. Die Ghettoisierung der Frankfurter Juden im Spiegel des stadtbürgerlichen Spiels*, in: Fritz Backhaus, Gisela Engel, Robert Liberles, Margarete Schlüter (Hrsg.), *Die Frankfurter Judengasse. Jüdisches Leben in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2006, S. 189–199 und S. 333–335.

Patrioten (Film von Karl Ritter, 1937) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Pettersson & Bendel (Film, 1933) → Schwedische Kinoproduktionen

Die Pfeffermühle (Literarisch-politisches Kabarett, 1933–1937)

Das politische Kabarett „Die Pfeffermühle“ hatte am 1. Januar 1933 im Münchner Revuetheater „Bonbonniere“ Premiere. Die letzten Aufführungen des Pfeffermühlensembles erfolgten im Frühjahr 1937 in New York. Der Überlieferung nach lässt sich der Name auf eine Idee von Thomas Mann zurückführen. Seine Tochter Erika gehörte zusammen mit der Schauspielerin Therese Giehse und dem Komponisten und Pianisten Magnus Henning zu den Gründungsmitgliedern des Kabarets.

Erika Mann, die sich neben ihrer Tätigkeit als Schauspielerin publizistisch im Kampf gegen die NSDAP engagierte, wurde im Sommer 1932 auf Druck des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ vom Bergwaldtheater im fränkischen Weissenburg entlassen. Sie konzentrierte nun zusammen mit Gleichgesinnten ihre künstlerischen Aktivitäten auf eine direkte Bekämpfung des Nationalsozialismus. Dies führte zur Gründung des „literarischen“ Kabarets „Die Pfeffermühle“, das mit anspruchsvollen und zugleich amüsant-unterhaltsamen Texten das Publikum auf die Bedrohung der Demokratie durch die NSDAP aufmerksam machen wollte.

Dem Ensemble und seinen ersten beiden Programmen war Anfang 1933, kurz vor und nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar, ein großer

Erfolg beschieden. Doch die dritte Münchner Premiere, die auf den 1. April 1933 angesetzt war, konnte bereits nicht mehr stattfinden. Erika Mann musste aufgrund massiver Einschüchterungen am 13. März 1933 in die Schweiz fliehen. Auch für Therese Giehse, eine politisch linksstehende Jüdin, wurde die Emigration im Frühling 1933 zur existenziellen Notwendigkeit. Dank der Unterstützung des bekannten Schweizer Kabarettisten Max Werner Lenz erhielt das Ensemble eine Arbeitsbewilligung. Am 30. September 1933 erfolgte die erste Premiere eines Exilprogrammes im Zürcher Restaurant „Hirschen“. Das Ensemble erhielt auch Verstärkung von Schweizer Künstlern. Auf das erfolgreiche erste Schweizer Programm folgte am 1. Januar 1934 ein zweites und am 3. Oktober 1934 ein drittes.

Die Auftritte der „Pfeffermühle“ führten bald zu feindseligen Kundgebungen von Seiten rechts-bürgerlicher Kreise. 1933 erlebte die Stadt Zürich einen „Fronten-Frühling“, in dem bei lokalen Wahlen die faschistische „Nationale Front“ im Verbund mit etablierten konservativen Parteien Erfolge feiern konnte. Aufgrund der Angriffe vonseiten der „Nationalen Front“ konnte „Die Pfeffermühle“ zeitweise nur noch unter Polizeischutz auftreten. Mit krawallartigen Protesten versuchten rechtsextreme Schweizer Gruppierungen, die Aufführungen als Bedrohung für die öffentliche Ordnung erscheinen zu lassen. Auch die deutsche Regierung bemühte sich mithilfe ihrer diplomatischen Vertretungen, die Auftritte des Kabarettis in der Schweiz zu unterbinden. Aufgrund der Prominenz von Erika Mann fand dieses aber große internationale Beachtung. Tournéeen und Gastspiele führten „Die Pfeffermühle“ zwischen 1934 und 1936 nach Belgien, Luxemburg, in die Niederlande und die Tschechoslowakei. Bis Mitte 1936 konnte das Ensemble über tausend Mal auftreten.

Die meist von Erika Mann verfassten Texte nannten die eklatanten Misstände im Deutschen Reich, wie die brutale Unterdrückung politischer Gegner und die Judenverfolgung, unverblümt beim Namen. Besonders berühmt wurden Erika Manns Auftritte als SS-Mann im Stück „Prinz im Lügenland“ mit dem abgewandelten Sprichwort „Wer immer lügt, dem wird man glauben“ oder Therese Giehse als Hexe, die sich freut, dass nun die Juden als Sündenböcke dastehen und nicht mehr ihresgleichen.

Doch wurde sorgfältig vermieden, die mächtigen politischen Feinde direkt zu benennen. Die Behörden der Gastländer hatten somit keine unmittelbare Handhabe, das Wirken des Kabarettis wegen Verleumdung der deutschen Regierung zu unterbinden. Der Druck des deutschen Auswärtigen Amtes auf die Nachbarländer nahm jedoch zu. Auch deshalb wurden die Arbeitsbedingungen für „Die Pfeffermühle“ zunehmend schwieriger. Zudem erwiesen sich die verschärften Auflagen der Zensurbehörden als gravierende Einschränkung der künstlerischen Freiheit.

In den USA erhoffte sich das Ensemble bessere Arbeitsbedingungen. So startete in New York im Januar 1937 mit „Erika Mann’s Peppermill“ eine englische Version der „Pfeffermühle“. In den USA war aber die Kunstform des literarisch-politischen Kabarettis unbekannt. Dem „Peppermill“-Programm war kein Erfolg beschieden, und so endete im Frühjahr 1937, wie Klaus Mann anmerkte, das „erfolgreichste theatralische Unternehmen der deutschen Emigration“.

Literatur

Helga Keiser-Hayne, Erika Mann und ihr politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“ 1933–1937. Texte, Bilder, Hintergründe, Reinbek 1995.

Irmela von der Lühe, Erika Mann – Eine Biographie, Frankfurt am Main 1999.

Armin Strohmeier, Klaus und Erika Mann – Eine Biographie, Leipzig 2004.

Platzl → Kabarett im Nationalsozialismus

Plisch und Plum (Bildergeschichte von Wilhelm Busch, 1882)

Nicht zuletzt aufgrund des unverkennbar in antisemitischer Bildsprache gezeichneten „Schmulchen Schievelbeiner“ in seiner Bildergeschichte „Plisch und Plum“ wurde Wilhelm Busch (1832–1908) immer wieder als Propagandist des Antisemitismus angeprangert. So ist dieses Bild etwa in eine für den Schulunterricht zusammengestellte Quellensammlung zum Antisemitismus in Deutschland aufgenommen. Die Zeichnung von Schievelbeiner, so Julius H. Schoeps, sei „klassischer Antisemitismus“. Heinrich Böll bezeichnete den Humor von Busch als antisemitisch und hielt ihm vor, „auf das widerwärtige Lachen des Spießers“ zu setzen. Golo Mann hingegen bestritt, dass Busch ein „arger Antisemit“ gewesen sei. „Das stimmt nicht“, so Mann, und doch fügte auch er hinzu, „ein klein bißchen“ sei er es schon gewesen. Da antisemitische Bildmotive aber relativ selten im Werk von Busch auftauchten, zählte ihn Peter Gay zu den „oberflächlichen und sporadischen Antisemiten“.

Tatsächlich tauchten antisemitische Bildmotive im Werk von Wilhelm Busch lediglich an drei Stellen auf, und neben dem Rollengedicht in der → „Frommen Helene“ war es vor allem diese Figur aus „Plisch und Plum“, auf die sich die Vorwürfe konzentrieren. In dieser Geschichte erzählt Busch, wie ein Hundehasser von üblem Charakter seine zwei Hunde ertränken will. Diese werden aber von den beiden Knaben Paul und Peter Fittig gerettet, die ihnen nun die Namen Plisch und Plum geben und sie mit nach Hause zu den als bieder und kleinbürgerlich gezeichneten Eltern nehmen. Beim Abendessen und in der folgenden Nacht richten die beiden Hunde jedoch erheblichen Schaden im Hause Fittig an, sodass sie in die Hundehütte vor dem Haus gesetzt werden. Dort aber geht das Unheil weiter, nicht nur im eigenen, sondern auch im Garten der Nachbarn.

Im folgenden Kapitel taucht nun Schmulchen Schievelbeiner auf:

„Kurz die Hose, lang der Rock,
Krumm die Nase und der Stock,
Augen schwarz und Seele grau,
Hut nach hinten, Miene schlau –
So ist Schmulchen Schievelbeiner.“

Dieser wird von Plisch und Plum angefallen, und die Hunde zerfetzen seine Hose. Schievelbeiner aber setzt sich zur Wehr. Schließlich lässt er sich den Schaden vom Vater Fittig ersetzen. Busch imitierte in dieser Szene den jüdischen Jargon, indem er Schievelbeiner sagen lässt:

„Zahlt der Herr von Fittig nicht,
Werd ich klagen bei's Gericht!“

Als im nächsten Kapitel eine Hündin auftaucht, balzen Plisch und Plum um diese und es kommt zu einem heftigen Kampf, der in der Küche fortgeführt wird, wo nun auch Paul und Peter in Streit geraten, wiederum mit turbulenten Folgen. Am Ende bekommen die Kinder eine Tracht Prügel vom Vater. Die Hunde werden an die Hundehütte angeleint und die Kinder auf die Schule geschickt. Dort aber gehorchen sie dem Lehrer nicht, sodass auch dieser sie verprügelt. Schließlich fügen Peter und Paul sich, geben aber die Lektion an die Hunde weiter und verprügeln nun ihrerseits Plisch und Plum, was am Ende zu einem guten Ergebnis führt, denn wohlherzogen und gehorsam holen die beiden Hunde nun einem Zugereisten, der in den Teich gefallen ist, seine Utensilien aus dem Wasser. Der Fremde ist von den beiden Hunden so angetan, dass er sie nun Fittig für einen hohen Geldbetrag abkauft.

Eingerahmt wird diese Geschichte von den bössartigen Kommentaren des eingangs geschilderten Hundehassers, der ob des finanziellen Gewinnes von Fittig vor Neid erblasst und erschreckt in den Teich fällt und stirbt.

Sowohl ikonografisch als auch sprachlich hat sich Busch in dieser, im Oktober 1881 bis März 1882 ausgearbeiteten und im Juni 1882 bei Bassermann in Heidelberg erschienenen Geschichte antisemitischer Motive bedient. Es handelt sich bei dieser Szene aus „Plisch und Plum“ auch nicht um ein Rollengedicht, in dem die antisemitische Haltung von Kleinbürgern karikiert wird wie in der „Frommen Helene“. Busch hat unzweideutig das herabwürdigende Bild eines Juden gezeichnet und sich dabei der Sprache des Antisemitismus bedient. Und doch sollten die Brüche in dieser Bildergeschichte nicht übersehen werden, die erstens darin liegen, dass Busch der antisemitischen Schilderung des hässlichen Juden Schievelbeiner die Bemerkung anfügte: „(Schöner ist doch unsereiner!)“, ein Zusatz, mit dem sich Busch über die Selbstüberschätzung und Überheblichkeiten antisemitischer Leser lustig machte. Bemerkenswert ist zweitens, dass der Schievelbeiner insofern dem antisemitischen Klischeebild nicht entspricht, als dieser sich zur Wehr setzt und die Hunde überlistet:

„Soll ihm das noch mal passieren?

Nein, Vernunft soll triumphieren.“

Schließlich ist drittens Schievelbeiner in dieser Geschichte eher als Opfer denn als Täter gezeichnet, sodass er auch in dieser Hinsicht kaum dem gängigen Klischeebild der antisemitischen Agitation entspricht.

Verlegerisch hatte auch „Plisch und Plum“ großen Erfolg. Schon im ersten Jahr (1882) wurde das Buch in mehreren Auflagen mit insgesamt 13.000 Exemplaren gedruckt, im darauffolgenden Jahr erschien eine Neuauflage. Bis zum Tod von Wilhelm Busch 1908 erlebte die Geschichte eine Auflage von 55.000 Stück.

Ulrich Wyrwa

Literatur

Wilhelm Busch, Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe in drei Bänden, hrsg. von Herwig Guratzsch und Hans Joachim Neyer. Bearbeitet von Hans Ries, Hannover 2002.

Michaela Diers, Wilhelm Busch. Leben und Werk, München 2007.

Gert Ueding, Wilhelm Busch. Das 19. Jahrhundert en miniature, Frankfurt am Main 1977.

The Plot (Comic von Will Eisner, 2006)

„The Plot: The Secret Story of The Protocols of the Elders of Zion“ [Das Komplott: Die wahre Geschichte der Protokolle der Weisen von Zion] ist ein Comic-Album des US-amerikanischen Zeichners Will Eisner (New York 2006), das sich „Die Protokolle der Weisen von Zion“ vornimmt, jene berüchtigte Fälschung, die zu einem Haupt-Bezugspunkt des Antisemitismus wurde.

William Erwin Eisner war einer der wichtigsten Pioniere des amerikanischen Comics. Er wurde am 6. März 1917 in Williamsburg (New York) geboren als Sohn eines österreichischen Vaters und einer rumänischen Mutter. Er lebte später in den Mietskasernen (Tenements) der Bronx, die er in seinen Werken brillant illustrierte. Sein zeichnerisches Talent hatte er von seinem Vater geerbt, der Bühnenbildmaler am Jiddischen Theater in Wien und anschließend in New York war. Zusammen mit Samuel „Jerry“ Iger gründete er 1936 das erste Comic-Book-Studio. 1940 erfand er die Figur „The Spirit“, eine der wegweisendsten Figuren des goldenen Zeitalters der Comic-Books, die ihn weltweit bekannt machen sollte.

Doch erst 1978, als er im fortgeschrittenen Alter war, schrieb er zum zweiten Mal Geschichte innerhalb der „neuvième art“ [„Neunte Kunst“, die gängige französischsprachige Bezeichnung für das Comic-Zeichnen]: Mit „A Contract with God, and Other Tenement Stories“ (dt.: Ein Vertrag mit Gott und andere Geschichten, 2010) eröffnete er der Comic-Kultur seines Landes ein neues Format, die „Graphic Novel“, deren Bezeichnung und Konzept er prägte. Gleichzeitig hatte er mit seinem Band die Absicht zu gedenken – auch dies eine Pionierleistung, die Bänden wie „Maus“ (1980–1986) von Art Spiegelman den Weg ebnete. Will Eisner war da bereits 61 Jahre alt. Ab dieser Zeit publizierte er vermehrt Werke, die Juden in den Mittelpunkt stellten, die im Comic bis dahin faktisch nicht aufgetaucht waren.

2003 veröffentlichte er mit „Fagin the Jew“ eine Biografie des Negativcharakters aus Charles Dickens’ „Oliver Twist“. Indem er Fagin Konsistenz und eine Perspektive gab, wollte Eisner die antisemitischen Vorurteile dekonstruieren, die der berühmte englische Jugendroman kolportiert. Vom selben Geist beseelt schuf er 2004 – mit 87 Jahren – eine Art „Testament“: „Das Komplott“.

Seit Langem herrscht unter Historikern Einigkeit darüber, dass „Die Protokolle der Weisen von Zion“ eine Fabrikation der zaristischen Geheimpolizei aus dem Jahr 1903 sind, um die Pogrom-Politik des russischen Zaren zu rechtfertigen. Man weiß, dass das Werk fast wortwörtlich mehrere Passagen des Pamphlets „Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu“ [Gespräch zwischen Machiavelli und Montesquieu in der Hölle; Paris: Mertens et fils, 1864] plagiiert, das der französische Journalist Maurice Joly mit dem Ziel schrieb, zu zeigen, wie Kaiser Napoleon III. ein Komplott schmiedet, um die Weltherrschaft zu erringen.

Eisner machte es wie Henri Rollin, ein Journalist und ehemaliges Mitglied des französischen Marine-Geheimdienstes, der 1939 in seinem Werk „L’Apocalypse de notre temps“ den Fälschungscharakter der „Protokolle“ entlarvte: Er konfrontierte beide Texte ausgiebig miteinander und nutzte den Comic, um 15 relativ lange Zitate gegenüberzustellen, auf die man beim zweiten Lesen zurückkommen kann. Doch die Fiktion erlaubte es ihm, es noch besser zu machen: Er folgt Schritt für Schritt einem

Agenten der zaristischen Polizei namens Mathieu Golovinski, den er als Urheber der Fälschung darstellt.

Eisner zeigt, wie das von diesem Mann produzierte grobschlächtige Artefakt gegen alle Wahrscheinlichkeit gekonnt genutzt wurde: Von den Antisemiten wie Hitler, der in „Mein Kampf“ behauptete, dass dieses Dokument echt sei, „denn die Juden werden nicht müde zu sagen, es sei eine Fälschung“.

Was aber faszinierte Eisner an dieser Geschichte? Zunächst einmal, dass die Wahrheit allein nicht ausreicht. Der Nachweis über die Herstellung dieser Fälschung mag unwiderlegbar erbracht sein, doch das solchermaßen generierte Szenario lässt sich unendlich oft wieder aufgreifen. Es wurde in alle denkbaren Sprachen übersetzt, insbesondere in der arabisch-muslimischen Welt, aber auch in Japan und China. Das Falsifikat wurde auch für eine arabische Fernsehserie adaptiert.

Eisner verarbeitete noch eine andere Entdeckung: nämlich, ab welchem Punkt ein solches Szenario tödlich sein kann. Als belastendes Buch, als Dokument, als Werk der Erinnerung und der Bildung ist Eisners Comic-Album auch eine Reflexion über den Umgang mit Informationen im 20. Jahrhundert. Es ist ein nützliches Referenzwerk zur Aufklärung über den Antisemitismus gegenüber einer Bevölkerung, die mit Comic-Alben vertraut ist, insbesondere die Jugend.

Didier Pasamonik

Übersetzung aus dem Französischen von Bjoern Weigel

Literatur

Will Eisner, *Fagin the Jew: A Graphic Novel*, New York 2003.

Didier Pasamonik, *La Mémoire et le roman graphique*, dans *De Superman au Chat du rabbin* – Bande dessinée et mémoires juives, Paris 2007 (Ausstellungskatalog).

Der Pogrom (Textsammlung von Konrad Heiden, 1939)

Die 1939 anonym von dem deutschen Journalisten Konrad Heiden in Zürich und Paris publizierte Textsammlung „Der Pogrom“ ist eines der ersten Bücher überhaupt, das sich mit der „Reichskristallnacht“ 1938 in Deutschland auseinandersetzt. Anders als sein im gleichen Jahr auf Englisch, Französisch und Schwedisch veröffentlichtes Buch „The new inquisition“ handelt es sich nicht um eine zusammenhängende Darstellung der Ereignisse in Deutschland. In zwei großen Abschnitten druckt Heiden Zeitungsartikel, Auszüge aus Büchern und Berichte zum einen über den Pogrom und seine Vorgeschichte, zum anderen über die Reaktionen darauf in der Welt ab, jeweils mit einleitenden Bemerkungen und eingestreuten Kommentaren des Herausgebers.

Heiden dokumentiert den umfassenden Charakter der antijüdischen Gewalt im NS-Herrschaftsbereich, die Morde, Plünderungen, die Haltung der Bevölkerung und legt den inszenierten Charakter der Ereignisse offen. Überdies ordnet er den Novemberpogrom in die vorangegangene Serie antisemitischer Verordnungen und Maßnahmen ein.

In der einleitenden Reflexion bringt Heiden die antijüdische Gewalt im November 1938 und vor allem die damit einhergehende Ausplünderung der jüdischen Bevölkerung in einen engen kausalen Zusammenhang mit den Kriegsvorbereitungen, indem er darin den Versuch sieht, neue Mittel für die Rüstung zu erschließen. Vor allem aber

erkennt er hierin auch einen Wendepunkt in der Politik des NS-Regimes gegen die Juden, denn, so schreibt er, die brutalen Verfolgungen seit Frühjahr 1938 „waren das Mittel in den Händen der faschistischen Machthaber, mit dem sie die halbe Million Juden Deutschlands in einen gehetzten, gedemütigten, haltlosen Haufen verwandeln wollten, um sie restlos auszuplündern und dann auch physisch vernichten zu können“. Dementsprechend bildet er mit den Dokumenten ein Panorama der Gewalt ab und betont, dass die abgedruckten Quellen nur eine Auswahl sind.

Im zweiten Abschnitt findet sich eine nach Staaten gegliederte Auswahl von übersetzten Presseberichten aus aller Welt, die die, freilich letztlich folgenlosen, empörten Reaktionen von Politikern, Kirchen, Organisationen und Persönlichkeiten auf die Ereignisse in Deutschland dokumentieren.

Vorangestellt ist der Dokumentensammlung ein ausführliches Vorwort von Heinrich Mann. Mann deutet den Pogrom als eine Drohung des NS-Regimes an die Welt: Diese solle erstarren und „den Widerstand vergessen“; eine weitere Absicht sei „die Erziehung der gesamten Mitwelt zur Unmenschlichkeit, vermittels der Gewöhnung an ihren Anblick“, und schließlich sollte der Pogrom die Allmacht Hitlers demonstrieren. Diese Ziele, so Mann, seien nicht erreicht worden, da die Welt mit Abscheu reagiert habe. Vielmehr habe sich das Regime selbst bloßgestellt.

Die Haltung der überwiegenden Mehrheit des deutschen Volkes interpretiert Heinrich Mann als stille Ablehnung, als innerliche Missbilligung und Empörung, die sich nur selten offen gezeigt habe. Die Motivation der Täter sieht er nicht im Hass auf die Juden, ihnen sei es nicht um die Juden gegangen: „Sie sind eingedrungen, wo es erlaubt war, haben misshandelt, wen sie durften und gestohlen, was frei stand.“ Wäre ihnen ein Vorgehen gegen Christen erlaubt worden, hätten sie, so Mann, auch dies getan.

Die Deutung des Novemberpogroms als radikalen Wendepunkt der NS-Judenpolitik hin zu einer auf Massenmord ausgerichteten Politik hat Heiden in seinem Bericht „The new inquisition“ im gleichen Jahr noch einmal sehr viel pointierter aus den Zeugenberichten und der NS-Presse hergeleitet und dargelegt.

Markus Roth

Literatur

Konrad Heiden, Eine Nacht im November 1938. Ein zeitgenössischer Bericht, hrsg. von Markus Roth, Sascha Feuchert und Christiane Weber, Göttingen 2013.

Pokłosie (Film von Władysław Pasikowski, 2012)

Władysław Pasikowskis Film „Pokłosie“ [Nachlese] erzählt die Geschichte zweier Brüder, die im Polen der Gegenwart das kollektiv beschwiegene Geheimnis ihres Heimatdorfes aufdecken: Die ortsansässige jüdische Bevölkerung wurde während der Okkupation nicht von den Deutschen ermordet, sondern von den polnischen Nachbarn. Dem Handlungsgerüst liegt der Pogrom in der ostpolnischen Kleinstadt Jedwabne zugrunde (10. Juli 1941). Die Auseinandersetzung mit diesem Geschehen – ausgelöst durch Jan Tomasz Gross' Buch → „Śąsiedzi“ [Nachbarn, 2000] sowie den gleichnamigen Dokumentarfilm Agnieszka Arnolds (2001) – führte zur heftigsten Debatte in

Polen nach 1989. Der Titel des Films kann somit auch verstanden werden im Sinne einer diskursiven „Nachlese“, die dieser Debatte ein Narrativ abgewinnt, den Stoff also nicht in dokumentarischer Form aufgreift, sondern frei gestaltet. Dass „Pokłosie“ ein breites Echo fand, war nicht zuletzt dem Ruf des Regisseurs zu verdanken: Pasikowskis actiongeladene Filme „Psy“ („Hunde“, 1992) und „Psy 2“ (1994) hatten seinerzeit Kultstatus erlangt.

Die Geschichte setzt mit dem Konflikt der beiden Brüder Kalina ein, der spezifisch polnische Züge trägt: Der ältere, Franciszek (Ireneusz Czapka), ist in die USA emigriert, um dort ein besseres Leben zu suchen. Er hat das Land des Vaters (den Hof) verlassen, als das Vaterland (in den Jahren der Solidarność um die Freiheit kämpfte. Józef hingegen (Maciej Stuhr) erfüllte die moralische Verpflichtung gegenüber den Eltern und übernahm die bescheidene Wirtschaft. Er bewundert den älteren Bruder – und wirft ihm vor, die Familie im Stich gelassen zu haben. Doch auch Franciszek bringt aus dem Traumland Amerika mehr Frustration mit als Erfüllung.

Anlass für den Besuch in der alten Heimat ist die Nachricht von einem Konflikt Józefs mit den Dorfbewohnern: Wie besessen sucht Józef jüdische Grabsteine, die als Baumaterial verwendet wurden, und stellt sie auf seinem Getreidefeld auf. Franciszek, der zu Beginn mehrfach antisemitische Ressentiments formuliert, betrachtet das zunächst mit größter Skepsis. Ein Wandel seiner Ansichten aber lässt dann gerade ihn zur treibenden Kraft der „Nachlese“ werden. Die Dorfbewohner reagieren auf die Nachforschungen der Brüder mit wachsender Aggression.

Entscheidenden Aufschluss liefert eine Prüfung der Grundbücher: Die meisten Höfe im Dorf waren jüdischer Besitz gewesen, der nach 1945 umgeschrieben wurde. Die endgültige Aufklärung ist entsetzlich: Ort des Verbrechens war das frühere Elternhaus der Brüder, einer der Haupttäter war ihr eigener Vater. Nun kehrt sich das Verhältnis dramatisch um: Franciszek, der in den ersten Szenen immer wieder den abschätzigen Diminutiv „Żydki“ [„Jüdchen“] verwendet hat, zeigt sich geläutert – er will, dass die Welt erfährt, was in ihrem Haus geschehen ist. Józef, der die Grabsteine vor dem Verfall rettet, weil „einer sich doch kümmern muss, wenn von ihnen niemand mehr lebt“, der in der Kneipe Prügel kassiert für seine Replik, er habe immer zu „Lech“ gehalten (und damit Wałęsa meint und nicht den Fußballverein Lech Poznań), gerät in Panik, will die Familie schützen. Es kommt zu einem Handgemenge, Franciszek bricht wütend auf. Kaum dass er das Anwesen verlassen hat, rächen sich die Dorfbewohner auf grausame Weise: Sie kreuzigen Józef am Scheunentor. In der letzten Szene spricht ein Rabbiner mit einer Gruppe Juden das Kaddisch auf dem Feld, das zur Gedächtnisstätte geworden ist – Józefs „Opfertod“ war nicht umsonst. Im Rückgriff auf die Martyrologie, der die polnische „Unschuldsbesessenheit“ entsprang (Tokarska-Bakir in „Eurozine“ vom 15. Mai 2003), sprengt der Film zugleich den Panzer dieser Geschichtsdeutung.

Neben den grellen Tönen enthält „Pokłosie“ subtile Verweise, die ihn im Kontext jüdisch-polnischen Gedächtnisses verorten. Den wichtigsten Bezugspunkt stellt Paweł Łoziński's Dokumentarfilm „Miejsce urodzenia“ [Geburtsort, 1992] dar. In diesem Film besucht der jüdisch-polnische Schriftsteller Henryk Grynberg – 25 Jahre nach seiner Emigration 1967 – sein Heimatdorf Radoszyna, um dort zu erfahren, wer der Mörder seines Vaters ist: Ein polnischer Bauer – ein Nachbar – hat Abram Grynberg

1944 erschlagen. Pasikowskis Exhumierungsszene ist das deutlichste Zitat aus „Geburtsort“, doch auch der Beginn (die Ankunft des Flugzeugs aus den USA) oder der Streit auf dem Hof des alten „Sum“ (Ryszard Ronczewski) lassen sich mit Łozińskis Film in Verbindung bringen. Diese Überblendung verleiht „Pokłosie“ seine Tiefendimension. Indem Pasikowski mit „Geburtsort“ die Biographie eines der wichtigsten jüdisch-polnischen Schriftsteller in seine Erzählung integriert, erweitert er die Perspektive zu einem umfassenden „Nachgedächtnis“ (Tokarska-Bakir 2003).

Der Film wurde in den großen polnischen Tageszeitungen einhellig positiv besprochen. Allerdings neigten die meisten Rezensenten dazu, Form und Inhalt getrennt zu betrachten. „Pokłosie“, so etwa das Resümee Barbara Hollenders in „Rzeczpospolita“ vom 9. November 2012, leiste einen eminent wichtigen Beitrag für die Auseinandersetzung mit einem schmerzhaften Thema, könne jedoch in ästhetischer Hinsicht – mit seiner plakativen Darstellungsweise, die an einen Western erinnere – nicht unbedingt überzeugen. In der öffentlichen Debatte um den Film traten erneut die Akzente der Diskussion um Jedwabne zutage: Rechtskonservative Medien warfen ihm vor, „anti-polnisch“ zu sein. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist das Gespräch, das Tomasz Lis in seiner Sendung „na żywo“ [„live“] im November 2012 mit Maciej Stuhr führte. Hier kamen unter anderem die verbalen Attacken zur Sprache, denen sich der Schauspieler in der anonymen Grauzone der Internet-Foren ausgesetzt sah.

Einen Überblick über die polnische Rezeption des Films gab Klaus Brill in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 2. Januar 2013; er wertete den Film als Beweis dafür, „dass Polen im gesellschaftlichen Selbstfindungsprozess weiter fortgeschritten [sei] als jedes andere postkommunistische Land“. Katarzyna Weintraub wiederum wies im deutsch-polnischen Magazin „Dialog“ (103/2013) darauf hin, dass es für das Bemühen Józef Kalinas, jüdisches Erbe zu retten, authentische Vorbilder gibt: Ireneusz Ślipek etwa bewahrte in der Ortschaft Warta (Woiwodschaft Łódź) in rein privater Initiative über 1000 jüdische Grabsteine vor dem Verfall.

In Deutschland wird der Film nur im Rahmen von Festivals gezeigt. Was die polnische Seite zutiefst verstören muss, könnte für die deutsche zur Quelle eines schwerwiegenden Missverständnisses werden. Adam Michnik formulierte diesen Gedanken in Bezug auf Jedwabne – in seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe des Buches „Nachbarn“ –, für „Pokłosie“ gilt er ebenso: Es wäre ein fataler Fehler, in diesem Film nach „Entlastungsargumenten“ zu suchen, die dem Ziel dienen sollten, Auschwitz zu relativieren (Gross 2001).

Lothar Quinkenstein

Literatur

- Barbara Engelking, Helga Hirsch (Hrsg.), Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden, Frankfurt am Main 2008.
- Jan Tomasz Gross, Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne, München 2001.
- Magdalena Marszałek, Alina Molisak (Hrsg.), Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989, Berlin 2010.
- Karol Sauerland, Polen und Juden zwischen 1939 und 1968. Jedwabne und die Folgen, Berlin, Wien 2004.

Der Pole im Schrank (Videodokumentation von Artur Żmijewski, 2007)

Das Projekt „Der Pole im Schrank“ und seine gleichnamige Videodokumentation sind im Rahmen der Zusammenarbeit des Künstlers Artur Żmijewski und der Anthropologin und Ethnologin Joanna Tokarska-Bakir entstanden. Tokarska-Bakir, eine wichtige Teilnehmerin der Jedwabne-Debatte in Polen, führte im Jahre 2005 mit einer Gruppe ihrer Studenten und Doktoranden Feldforschungen zur sogenannten Blutlegende in der Gegend von Sandomierz, im südöstlichen Polen, durch. In der Kathedrale der Stadt Sandomierz hängt ein Gemälde des wenig bekannten, in Sandomierz ansässigen italienischen Malers Karol de Prevôt aus dem frühen 18. Jahrhundert, das einen Ritualmord darstellt. Nach 2000 wurde in der polnischen Presse eine vom katholischen Priester Stanisław Musiał initiierte kontroverse Diskussion über das Bild geführt: Musiał schlug die Entfernung des Bildes aus der Kirche vor.

Die Feldforschungen von Joanna Tokarska-Bakir haben lebendige Relikte der Ritualmord-Legende – in unterschiedlichen Varianten – im Gedächtnis, vor allem der älteren und mittleren Generationen, der Bewohner südöstlicher polnischer Provinzen nachgewiesen (Tokarska-Bakir 2008, 2010). Sie bestätigen auch die früheren Untersuchungen zur Blutlegende als Element antijüdischer Motive in der polnischen Folklore von Alina Cała. Historiker (u. a. Jolanta Żyndul) weisen außerdem darauf hin, dass auch bei den Pogromen unmittelbar nach Kriegsende in Polen die Gerüchte über einen Kindermord verbreitet wurden. Tokarska-Bakir spricht – in Bezug auf die heutigen Spuren der Blutlegende in Polen – von „Fossilien“ eines alten gesamteuropäischen antijüdischen Phantasmas, das einen geheimen Kern des europäischen Antisemitismus darstelle.

Artur Żmijewski führte mit den jungen Teilnehmern der Feldforschungen in Sandomierz eine therapeutische Kunstaktion durch, in der die Jugendlichen die belastenden Erfahrungen bei der Durchführung der Feldforschung verarbeiten konnten. Die jungen Ethnologen erzählen über ihre Arbeit und über ihre Schwierigkeiten, mit dem schockierenden Wissen umzugehen. Zur Kunstaktion „Der Pole im Schrank“ gehörte auch eine symbolische Zerstörung des Bildes aus der Kathedrale in Sandomierz: In einer Galerie in Warschau vernichten (zerschneiden, überstreichen, verbrennen) die jungen Forscher einige Kopien des Bildes, während sie über ihre Erfahrungen berichten. Es entstand eine ausdrucksvolle Dokumentation des Ringens der jungen Generation mit der unheimlichen Hinterlassenschaft – zwischen Ohnmacht, Frust und Protest.

Aufgrund der Nachforschungen und der Kampagne in der Presse wurde das Gemälde in der Kathedrale in Sandomierz im Jahre 2006 mit einer Leinwand zugedeckt. 2014 wurde das Bild wieder enthüllt und mit einer Tafel versehen, die über das Vorurteil aufklärt: Damit wurde das Postulat nach einem offenen, kritischen Umgang mit dem antisemitischen kulturellen Erbe, das bereits in den Diskussionen nach 2000 formuliert wurde, realisiert.

Literatur

Alina Cața, *The Image of the Jew in Polish Folk Culture*, Jerusalem 1995.

Joanna Tokarska-Bakir, *Legenda o krwi*. Antropologia przesądu [Blutlegenden. Anthropologie des Vorurteils], Warszawa 2008.

Joanna Tokarska-Bakir, *Blutlegenden*. Anthropologie und Archäologie des Blutberglaubens am Beispiel aktueller ethnographischer Studien in der polnischen Provinz, in: Magdalena Marszałek, Alina Molisak (Hrsg.), *Nach dem Vergessen*. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989, Berlin 2010, S. 25–46.

Jolanta Żyndul, *Kłamstwo krwi*. Legenda mordu rytualnego na ziemiach polskich w XIX i XX wieku [Die Blutlüge. Die Legende des Ritualmords auf den polnischen Gebieten im 19. und 20. Jahrhundert], Warszawa 2011.

Portretul luptătorului la tinerețe (Film von Constantin Popescu, 2010)

Der Streifen des rumänischen Regisseurs Constantin Popescu „Portretul luptătorului la tinerețe“ [Porträt des Kämpfers als junger Mann] wurde bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin, am 13. Februar 2010, im „Forum“, uraufgeführt. Der 163 Minuten lange Film ist eine Hommage an die Beteiligten des zum post-kommunistischen Mythos verklärten „bewaffneten Widerstands“ rumänischer Freischärler, die sich nach 1948 in den Karpaten verschanzt hatten.

In schwülstig-verworrenen, lose aneinandergereihten Episoden rekonstruiert der Film die Geschichte einer von Ion Gavrilă Ogoranu, genannt „Moșu“ [der Alte] und gespielt von Constantin Diță, angeführten Guerillagruppe und dokumentiert deren Scharmützel mit der kommunistischen Geheimpolizei Securitate. Obwohl der Regisseur in mehreren Stellungnahmen darauf verwies, es handle sich um einen rein fiktionalen Film, basiert die Geschichte auf den nach der Wende veröffentlichten Memoiren von Ion Gavrilă Ogoranu (1923–2006). Die meisten der agierenden Personen tauchen zudem unter ihren richtigen Namen auf, außer einem der Partisanen, genannt Rudan (richtig: Boian), der als Verräter und Securitatemitarbeiter von seinen Kollegen entlarvt und in der turbulenten Eingangsszene erschossen wird. Parallel zu den Vorgängen rund um den heroischen Überlebenskampf der Partisanen schildert der Film in antithetisch aufgeladenen Szenen die rohe Brutalität, fanatische Einfallslosigkeit und ideologische Dummheit der Geheimpolizei. Über die politischen Beweggründe der Rebellen schweigt sich der Film aus, ebenso über ihre politischen Ziele, Vorstellungen, Wünsche und Zukunftsvisionen. Aus nebulösen Dialogfetzen der Protagonisten geht lediglich hervor, dass die Partisanen rumänische Patrioten sowie Gegner der Sowjets waren und auf eine militärische Intervention der Anglo-Amerikaner warteten. Eine kryptische Antwort auf alle offenen Fragen gibt der Schluss des Films, durch das Einblenden der Gestalt des real-existierenden, alten Gavrilă Ogoranu – der im Unterschied zu den meisten seiner ehemaligen Kampfgefährten im Untergrund überlebt hat und 1993 zusammen mit Anhängern der faschistischen „Legion des Erzengels Michael“ eine Nachfolgeorganisation, die „Partei für das Vaterland“ (2012 umbenannt in „Partei alles für das Land“) gegründet hat. Von 2005 bis zu seinem Tod 2006 war Ogoranu auch Vorsitzender dieser Partei.

Gegen die Filmvorführung auf der Berlinale und die mystifizierende Darstellung Ion Gavrilă Ogoranus als Vorbild für demokratisches Handeln protestierte das Nationale Institut für das Studium des Holocaust in Rumänien „Elie Wiesel“. In einem offenen Brief an die Festspielleitung wurde auf die politische Biografie des Haupthelden verwiesen, der bereits als Gymnasiast Mitglied der legionaristischen Jugendorganisation, der Kreuzbruderschaft, war. In dem Brief wurde auch auf die antidemokratische, rassistische und antisemitische Komponente der rechtsextremistischen Legionärsideologie aufmerksam gemacht und das militante Auftreten Ogoranus als neo-legionaristischer Propagandist in der Nachwendezeit erwähnt. In einem im Berlinalekatalog abgedruckten Gespräch erklärte Regisseur Constantin Popescu, er habe wohl Ogoranus Memoiren gelesen, aber erst nachträglich „gehört, dass er später ein Nationalist gewesen sein soll“.

In den sieben Bänden seiner Memoiren („Brazii se frîng, dar nu se îndoiesc“ [Die Tannen werden gefällt, aber nicht verbogen]), die nach 1993 erschienen sind, finden sich zahlreiche Aussagen Ogoranus, die seine politischen Überzeugungen belegen. Den 5. Band seiner Memoiren publizierte übrigens 2006 der Bukarester Verlag der Legionärsbewegung mit dem aussagekräftigen Untertitel: „Im Gleichschritt durch die Kreuzbruderschaft“.

William Totok

Literatur

Katalog, Berlinale Forum 2010, S. 97–102.

William Totok, Prezențe românești la Berlinală. Producția românească din cadrul secțiunii „Forum“ a stîrnit controverse [Rumänische Beiträge auf der Berlinale. Über die rumänische Produktion im Forum herrschten Meinungsverschiedenheiten], auf: Radio Free Europe vom 13. Februar 2010.

Pour le mérite (Film von Karl Ritter, 1938) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Professor Mamlock (Drama von Friedrich Wolf, 1933)

Friedrich Wolf (1888–1953), in den 1920er-Jahren als Verfasser politisch engagierter Zeitdramatik bekannt geworden, floh im März 1933 – als Jude und als KPD-Mitglied doppelt von der NS-Verfolgung bedroht – in die Schweiz und nach Frankreich. Im ersten Halbjahr 1933 entstand sein Zeitstück „Professor Mamlock. Ein Schauspiel“, das als eine der frühesten und zugleich bekanntesten dramatischen Auseinandersetzungen mit dem NS-Antisemitismus gelten kann. Das Stück wurde am 19. Januar 1934 in jiddischer Sprache unter dem Titel „Der gelbe Fleck“ in Warschau uraufgeführt; der deutschsprachigen Erstaufführung am Zürcher Schauspielhaus (unter dem Titel „Professor Mannheim“) am 8. November 1934 schlossen sich europaweite Bühnenerfolge an. 1935 erfolgte parallel in der Schweiz und in der Sowjetunion die erste Buchpublikation (unter dem Titel „Doktor Mamlocks Ausweg. Tragödie der westlichen Demokratie“). Es wird bis heute aufgelegt. 1938 wurde das Stück in der Sowjetunion erstmals verfilmt; 1961 erfolgte in der DDR eine weitere Verfilmung unter der Regie von Friedrich Wolfs Sohn Konrad Wolf.

Der Erfolg des Stückes verdankt sich dem ästhetischen und politischen Kalkül seines Verfassers, das Wolf in seinen Briefen auch reflektierte. Wolf wählte eine klassizistische Dramaturgie, die die politische Entwicklung zwischen Mai 1932 und April 1933 an einer Identifikationsfigur entwickelt, dem jüdischen Chefarzt Hans Mamlock. Seine ganze Anlage ist ein einziges, für die Literatur und Publizistik des Exils typisches Dementi des antisemitischen Stereotyps eines zersetzenden Juden. Mamlock erscheint sowohl in fachlicher als auch in menschlicher Hinsicht als überragende medizinische Autorität, von der es heißt: „Ein Pflichtbewußtsein hat der Mann, direkt eisern, direkt preußisch!“ In seinen politischen Anschauungen ist Mamlock deutschnational-konservativ. Doch trotz seines Frontkämpferstatus, der ihn aufgrund der Ausnahmeklausel für Weltkriegsteilnehmer im „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 vor seiner Entlassung aus der von ihm geleiteten städtischen Klinik bewahren müsste, unterliegt Mamlock der nationalsozialistischen Verfolgung schon in dieser frühen Phase des staatlich praktizierten Antisemitismus: Da er sich mit dem gleichfalls jüdischen, von der Entlassung bedrohten Pfleger Simon solidarisiert, wird er von dem neuen nationalsozialistischen Klinikleiter suspendiert. Zudem distanzieren sich seine konservativ gesonnenen Freunde von ihm. Er wird öffentlich gedemütigt, indem ihm ein Schild mit der Aufschrift „Jude“ umgehängt wird. Damit bricht Mamlocks Vertrauen in den bürgerlichen Staat zusammen. Er erschießt sich und dokumentiert darin seine Einsicht, dass sich der bürgerliche Rechtsidealismus, dem er angehangen hatte, angesichts des Nationalsozialismus als haltlose Illusion entlarvt hat.

Die politische Deutung, die Wolf in seinem Stück formuliert, ist deutlich auf ein europäisches bürgerliches Publikum berechnet, weswegen „Professor Mamlock“ in der Forschung gelegentlich als Vorwegnahme der Volksfrontpolitik ab 1935 verstanden wurde. Der Marxist Wolf verzichtet in seinem Stück darauf, den liberalen Rechtsstaatsgedanken theoretisch zu attackieren oder eine Faschismusdeutung im Sinne der zeitgenössischen kommunistischen Doktrin zu bebildern. Er rückt in seiner ersten großen Auseinandersetzung mit dem zur Macht gekommenen Nationalsozialismus den Antisemitismus ins Zentrum, da er die Anfänge der Judenverfolgung als Rücknahme der bürgerlichen Emanzipation interpretiert. Damit sind einerseits die bürgerlich-liberalen Werte seines Publikums respektiert. Auf der anderen Seite problematisiert er diese Werte aufgrund der politischen Passivität und Naivität, mit der Mamlock sie verfißt. Als alternativer und vom Stück favorisierter Weg wird ihm sein kommunistischer Sohn Rolf gegenübergestellt, mit dem er politisch zerstritten ist, weil dieser dem neuen Regime gewaltsam Widerstand entgegensetzen will. Erst mit seinem Selbstmord anerkennt Mamlock, dass die Methoden seines Sohnes die richtigen sind.

Damit wird einerseits die KPD politisch privilegiert, dies geht aber einher mit einer Reduktion ihrer spezifischen politischen Inhalte: Sie erscheint, indem sie mit der Verteidigung des Rechtsstaates beauftragt wird, nicht als Repräsentantin einer grundsätzlichen politischen und ökonomischen Alternative, sondern als geeignete Bewahrerin jener Werte, die das liberale Bürgertum nicht zu verteidigen imstande war.

In seinem flankierenden Briefwechsel formulierte Wolf andere politische Positionen als in seinem Drama. Die im Nachhinein geradezu prophetische Einsicht in die destruktive Dimension des NS-Antisemitismus – das Stück endet mit dem exemplari-

schen Tod der jüdischen Hauptfigur – resultierte offenbar weniger aus Wolfs politischen Diagnosen als vielmehr aus der ästhetischen Logik seines streng aristotelisch gebauten Dramas, das regelkonform mit einer Katastrophe endet. Nach Abschluss des Stückes schrieb Wolf in einem Brief: „Politisch entwickelt sich die Lage ja im Riesentempo in unserem Sinne [...]. Ich hoffe 1934 wieder in Germany zu sein, irgendwo.“ Er sollte erst 1945 zurückkehren, in ein Land ohne Mamlocks.

Carsten Jakobi

Literatur

- Friedrich Wolf, Briefwechsel. Eine Auswahl, hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek, Berlin/Ost, Weimar 1968.
- Friedrich Wolf, Ein „Mamlock“? – Zwölf Millionen Mamlocks!, in: Friedrich Wolf, Gesammelte Werke in sechzehn Bänden, hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek, Band 15: Aufsätze 1919–1944, Berlin/Ost, Weimar 1967, S. 476–479.
- Gudrun Düwel, Friedrich Wolf und Wsewolod Wischnewski. Eine Untersuchung zur Internationalität sozialistisch-realistischer Dramatik, Berlin/Ost 1975.
- Anthony Grenville, From Social Fascism to Popular Front: KPD Policy as Reflected in the Works of Friedrich Wolf, Anna Seghers and Willi Bredel, 1928–1938, in: Richard Dove, Stephen Lamb (eds.), German Writers and Politics 1918–39, Houndmills, London 1992, S. 89–102.
- Carsten Jakobi, Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils, Tübingen 2005.
- Tom Kuhn, Forms of Conviction: The Problem of Belief in Anti-Fascist Plays by Bruckner, Toller and Wolf, in: Richard Dove, Stephen Lamb (eds.), German Writers and Politics 1918–39, Houndmills, London 1992, S. 163–177.
- Franz Norbert Mennemeier, Frithjof Trapp, Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950, München 1980.
- Walther Pollatschek, Friedrich Wolf. Leben und Schaffen, Leipzig 1974.
- Erwin Rotermund, Beharrung und Anpassung. Die ersten Jahre des deutschen Exildramas (1933–1936), in: Erwin Rotermund: Artistik und Engagement. Aufsätze zur deutschen Literatur, hrsg. von Bernhard Spies, Würzburg 1994, S. 186–199.
- Hans-Christoph Wächter, Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933–1945, München 1973.

Professor Mamlock (Film von Adolf Minkin und Herbert Rappaport, 1938)

→ **Professor Mamlock (Drama)**

Professor Mamlock (Film von Konrad Wolf, 1961) → Professor Mamlock (Drama)

Professor Mannheim (Theaterstück, Zürich 1934) → Professor Mamlock (Drama)

Der Prozeß (Film von G. W. Pabst, 1948)

Der Film des Regisseurs Georg Wilhelm Pabst „Der Prozeß“ thematisiert einen Ritualmordprozess in Ungarn in den Jahren 1882/83. G. W. Pabst (1885–1967) galt in

der Weimarer Republik aufgrund seines 1925 nach einer Romanvorlage von Hugo Bettauer entstandenen Werkes „Die freudlose Gasse“, das mit Greta Garbo und Asta Nielsen in den Hauptrollen die Inflationszeit in Wien behandelte, als Regisseur der Neuen Sachlichkeit. Die Filmzensur ließ den als „entsittlichend“ geltenden Film nur mit erheblichen Schnittauflagen zu. Als Vertreter der Moderne präsentierte sich Pabst auch mit dem auf Frank Wedekinds gleichnamigen Bühnenstück „Die Büchse der Pandora“ (1929) basierenden Werk. 1930 festigte er mit dem pazifistischen Film „Westfront 1918“ seinen Ruf als der „rote Pabst“.

Anfang 1933 arbeitete Pabst in Frankreich. Er blieb dort, nachdem in Deutschland die Nationalsozialisten an die Macht gekommen waren und umgehend „Westfront 1918“ auf die Schwarze Liste gesetzt hatten. Pabst plante, Arnold Zweigs Drama „Die Sendung Semaels“ von 1920 (die Bearbeitung seines Kleist-Preis-gekrönten, auf dem wahren Fall von Tiszaeszlár beruhenden Stückes „Ritualmord in Ungarn“ von 1915) zu verfilmen, was aber scheiterte. Als der Kriegsbeginn 1939 Pabsts geplante Emigration in die USA vereitelte, entschloss er sich, wieder im nunmehr „Großdeutschen Reich“ zu arbeiten und brachte mit „Komödianten“ (1941) und „Paracelsus“ (1943) überaus erfolgreiche Historienfilme auf die Leinwand.

Nach dem Ende des „Dritten Reiches“ blieb Pabst in Österreich, zunächst auf seinem Schloss Fünfturm in der Steiermark, ab 1946 in Wien. 1947 griff er das Ritualmord-Thema von 1933 wieder auf. Statt Zweigs Drama sollte nun aber Rudolf Brunngrabers kurz zuvor erschienener Roman „Prozeß auf Leben und Tod“ Grundlage des Drehbuchs sein.

Die Zusammenarbeit mit Brunngraber war vermutlich kein Zufall, da dessen Lebensweg Parallelen zu jenem Pabsts aufweist. Auch Brunngraber galt in den späten 1920er-Jahren als Vertreter der Neuen Sachlichkeit, der in seinen Werken die soziale Wirklichkeit analysierte und sich die politische Aufklärung zum Ziel gesetzt hatte. Im „Dritten Reich“ war er ein erfolgreicher Sachbuchautor, der 1944 schließlich vom Reichsministerium für Rüstung und Kriegsproduktion einen Auftrag für ein Werk über das Nachrichtenwesen im Krieg erhielt. Auch Brunngraber versuchte nach 1945, an die Zeit vor dem „Dritten Reich“ anzuknüpfen.

Die Handlung des Films „Der Prozeß“ spielt 1882/83 in der ungarischen Provinz. Nachdem das Dienstmädchen Esther verschwunden ist, machen schnell Gerüchte die Runde, die Juden des Ortes hätten einen Ritualmord begangen. Esthers hartherzige Dienstherrin Batori bekräftigt diesen Verdacht. Tatsächlich aber haben Armut und rücksichtslose Ausbeutung durch Batori Esther in den Selbstmord getrieben. Schon bald macht der Judenhasser Graf Ónódy den angeblichen Ritualmord im Reichsrat zum Thema und beantragt eine Untersuchung des Vorfalls. Diese übernehmen der junge Untersuchungsrichter Bary, ein Karrierist, der unter Ónódy's Einfluss steht, und der korrupte Polizist Peszely. Unter Folter erpressen sie die Aussage von Moritz Scharf, dem Sohn des Tempeldieners, dass er den Mord beobachtet habe. Infolge von Ónódy's fortgesetzter antisemitischer Agitation heizt sich die Stimmung bis hin zum Pogrom auf: Die Synagoge wird niedergebrannt, die Gemeindeglieder werden verhaftet und vor Gericht gestellt. Im Parlament kommt es hierüber zu einer Auseinandersetzung zwischen Ónódy und dem jungen christlich-liberalen Dr. Eötvös. Im Prozess übernimmt Eötvös schließlich die Verteidigung der vor Gericht stehenden Juden. Ihm

gelingt es, die antisemitischen Machenschaften nachzuweisen, woraufhin das Gericht die Angeklagten freispricht.

Der Film umgeht durch das historische Sujet eine Auseinandersetzung mit der Judenverfolgung im „Dritten Reich“ und mit dem Holocaust nur wenige Jahre zuvor. Der Filmhistoriker Wolfgang Jacobsen urteilt daher harsch, das Werk sei „ein pathetisches, architektonisch und kameraperspektivisch ins Überdimensionale getriebenes Pontifikalamt der edlen Gesinnung, das vor dem aktuellen Hintergrund doppelt peinlich wirkt“.

Die Uraufführung des Films fand am 5. März 1948 in Zürich statt. Im Herbst 1948 wurden der Regisseur Pabst und der Darsteller des Tempeldieners Scharf, der kurz zuvor aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrte österreichisch-jüdische Schauspieler Ernst Deutsch, mit Preisen der Internationalen Jury bei den Filmfestspielen in Venedig ausgezeichnet. In Deutschland durfte der Film aber zunächst nur mit Genehmigung der Besatzungsbehörden in geschlossenen Veranstaltungen vorgeführt werden. Die offizielle Erstaufführung in Deutschland fand erst am 22. November 1950 im Marmorhaus am Kurfürstendamm in West-Berlin statt. Heute zählt der Film zu den weniger bekannten Arbeiten Pabsts.

Jörg Osterloh

Literatur

Rudolf Brunngraber, *Der Prozeß auf Tod und Leben*, Berlin, Wien, Leipzig 1948 (Neuausgabe unter dem Titel: *Pogrom*, Wien 1956).

Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), *G. W. Pabst*, Berlin 1997.

Michael Kitzberger, *Das Volk, die Fremden, der Held und die Bilder davon*. Zu G. W. Pabsts *Der Prozeß*, in: Ruth Beckermann, Christa Blümlinger (Hrsg.), *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Wien 1996, S. 197–211.

Karl Prümm, *Dunkle Schatten und ein blasser Sieg der Vernunft*. G. W. Pabst *Der Prozeß* (1947/48), in: Gottfried Schlemmer, Bernhard Riff, Georg Haberl (Hrsg.), *G. W. Pabst*, Münster 1990, S. 227–244.

Der Prozess wird vertagt (Film von Herbert Ballmann, 1958) → Zwischenfall in Benderath

The Quality of Witness (Tagebuch von Emil Dorian, 1982) → Dorian-Tagebuch

Der Rabbi von Bacherach (Romanfragment von Heinrich Heine, 1840)

In dem Fragment gebliebenen historischen Roman „Der Rabbi von Bacherach“ versucht Heinrich Heine die Frage jüdischer Identität zwischen gesellschaftlicher Emanzipation und Antisemitismus literarisch zu verarbeiten. In dem Text erzählt er die Leidensgeschichte des jüdischen Volkes am Beispiel eines mittelalterlichen Pogroms. Die Vorstufen zu diesem Werk gehen in die Jahre 1824/25 zurück. Die „Damaskus-Affäre“ des Jahres 1840 wird zum Auslöser der letzten Bearbeitung und Veröffentlichung des „Rabbi“ im Vierten Band des „Salons“.