

Abrahams Gold (Film von Jörg Graser, 1989)

Jörg Grasers Film „Abrahams Gold“ von 1989 zitiert das Genre des Heimatfilms, um die Abgründe der Vergangenheit zu zeigen, die sich hinter der Fassade von Heimat, heiler Welt und Geborgenheit auf tun. Bereits die ersten Bilder des Films, welche die 14-jährige Annamirl zeigen, die mit Stiefeln, Mantel und roter Kappe wie Rotkäppchen im Wald Pilze sammelt, deuten das noch unsichtbare, aber anwesende „Böse“ an.

Annamirl wächst bei ihrem liebevollen Großvater Alois Hunzinger, dem angesehenen Wirt der Dorfkneipe, auf. Als ihre Mutter Bärbel wieder in dem niederbayerischen Dorf auftaucht, bekommt die intakte Dorfwelt erste Risse: Der Großvater zeigt im Konflikt mit ihr ein anderes Gesicht und stellt sich als verbohrt Altnazi heraus. Später wird er mit seinem Freund Karl Lechner nach Auschwitz fahren, wo er zu Kriegsende eine Kiste Zahngold vergrub. Mit der Bergung des Goldschatzes kommt jedoch noch mehr Vergangenes an die Oberfläche: Karl erfährt, dass er das Kind der jüdischen Familie Sternenmeer ist, das als Baby von einer Angestellten, seiner (vermeintlichen) Mutter, gerettet wurde. Infolgedessen kündigt er Alois die Freundschaft. Dieser fühlt sich durch Karls Wissen um seine NS-Täterschaft (und seinen paranoiden Antisemitismus) bedroht und zwingt seine Enkelin Annamirl, Karl wegen sexueller Belästigung anzuzeigen. Sie schafft es zwar, die Anzeige zurückzuziehen, kann sich der familiären Gewaltsituation dann aber nur noch durch Selbstmord entziehen. Karls Versuche, Alois anzuzeigen, scheitern an den Ressentiments und der Parteilichkeit der örtlichen Polizei. Er verlässt – wie auch Bärbel – nach der Beerdigung Annamirls das Dorf.

Grasers Anti-Heimatfilm unternimmt zweierlei: Er erzählt ein Generationendrama, in welchem die uneingestandene, ungesühnte Täterschaft der (Groß-)Eltern, die nie bereut wurde, die nachgeborene Generation zu Opfern der fortwirkenden Geschichte werden lässt – Bärbel flieht und Annamirl begeht Suizid. Gleichzeitig kritisiert der Film, wie die ‚Täter‘ in der (Dorf-)Gemeinschaft geschützt werden und wie diese zusammenrückt angesichts eines Störenfrieds von außen, der sie mit der unliebsamen Vergangenheit konfrontiert. Dabei wird in „Abrahams Gold“ Antisemitismus primär der Figur Alois Hunzinger zugeschrieben: Er ist weltverschwörerisch und paranoid, unter anderem fürchtet er, wie Eichmann entführt und „geköpft“ zu werden. Er empfindet weder Reue noch den Drang, sich zu rechtfertigen. Die Zeit nach 1945 scheint weltanschaulich keine Veränderung in ihm hinterlassen zu haben.

Durch die plakative und überspitzte Gestaltung der Figur des Alois Hunzinger erscheinen die Nachgeborenen – aber auch andere zentrale Figuren seiner Generation – neben ihm unschuldig und rechtschaffen. Es entsteht eine dichotomische Darstellung von ‚Tätern‘ und ‚Opfern‘, die kaum einen Graubereich zulässt. Während die Figur Alois somit fast wie die Karikatur eines Antisemiten wirkt, ist die Darstellung des Schutzes, den er in der Dorfgemeinschaft erfährt, subtiler und differenzierter. Darin ähnelt „Abrahams Gold“ dem im gleichen Jahr entstandenen „Das schreckliche Mädchen“ (1989, Regie: Michael Verhoeven), der ebenfalls in der bayerischen Provinz angesiedelt ist und eine bedrohliche Facette von „Heimat“ angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit enthüllt. Auch dieser Film erzählt von Schweigen, Verstrickung und Verschleierungsversuchen, denen sich die Protagonistin Sonja (Lena Stol-

ze) gegenübersteht, als sie die Geschichte ihrer (fiktiven) Heimatstadt Pflizing während des Nationalsozialismus zum Gegenstand eines Aufsatzes machen will. „Abrahams Gold“ zeigt mit der Sequenz, in der Karl Alois erfolglos anzuzeigen sucht, den gleichen „Fitz“ von Schweigen, Täterschaft und gegenseitigem Protegieren, auf den auch Sonja in Pflizing stößt.

„Abrahams Gold“, der 1990 auf dem Filmfestival in Cannes in der Kategorie „Un Certain Regard“ lief und den Zuschauerpreis gewann, wurde von der Kritik vorgeworfen, ein Lehrstück zu sein, die Figuren verkörperten keinerlei Widersprüchlichkeit, sie seien Typen. Auch der Identitätswechsel der Figur Karl Lechner/David Sternenmeer mag wenig glaubwürdig scheinen in der Geschwindigkeit, in der er vollzogen wird, doch die generationelle Auseinandersetzung mit der Schuld und dem Antisemitismus der Vätergeneration, der in „Abrahams Gold“ unternommen wird, ist aufschlussreich für das Selbstverständnis der nachgeborenen Generation zum Ende der alten Bundesrepublik.

Lea Wohl von Haselberg

Literatur

Hanno Loewy, Großvater, warum hast Du so große Zähne ... Zu Jörg Grasers Abrahams Gold, in: Deutsches Filminstitut/Arbeitsgruppe Cinematographie des Holocaust (Hrsg.), Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, München 2001, S. 72–75.

Inga Scharf, Nation and Identity in the New German Cinema. Homeless at Home, New York 2008.

Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001.

The Act of Killing (Film von Joshua Oppenheimer, 2012) → Holocaust

Admonter Passionsspiel → Passionsspiele

Adolf (Comic von Osamu Tezuka, 1983–1985) → Comics

Affäre Blum (Film von Erich Engel, 1948)

Der 1948 in der sowjetischen Besatzungszone unter der Regie des erfahrenen Film- und Theaterregisseurs, Brecht-Schülers und späteren Leiters des „Berliner Ensembles“ Erich Engel in schwarz-weiß gedrehte DEFA-Film „Affäre Blum“ konzentriert sich als Einziger der frühen deutschen Nachkriegsfilme nicht auf den Antisemitismus in der Zeit des Nationalsozialismus, sondern will seine historische Entwicklung zeigen. Er greift dazu einen authentischen Fall auf, die „Affäre Helling“ bzw. den „Haas-Kölling-Prozess“, der sich in der Weimarer Republik im Jahre 1926 in Magdeburg ereignet und die Öffentlichkeit beschäftigt hatte. Einer der Arbeitstitel des Films war deshalb „Der Magdeburger Mord“ gewesen.

Der Kriminalfall, in dessen Verlauf der jüdische Industrielle Rudolf Haas unschuldig in den Fokus der Ermittlungen wegen des Mordes an dem Kaufmann Hermann Helling geriet und zwei Monate in Haft saß, bevor der Täter gefasst und zum Tode verurteilt wurde, geriet zum „größten Justizskandal der deutschen Republik“, man sprach sogar von einem deutschen Gegenstück der „Dreyfus-Affäre“. Er wurde zum Gegenstand von Buchpublikationen mehrerer Beteiligter und eines im Nordischen

Rundfunk Hamburg ausgestrahlten Hörspiels „Justizwillkür ges. gesch.“, in dem das Bild einer antisemitischen deutschnationalen Justiz gezeichnet wurde. Einer der Autoren des Hörspiels, Rudolf A. Stemmle, aus dessen Feder als Regisseur der Ufa und später der DEFA zahlreiche Kinoerfolge vor und nach 1945 stammten, veröffentlichte 1948 den Roman „Affäre Blum“, auf dem dann das Drehbuch zum Film basierte. 1953 wurde der Stoff unter seiner Regie erneut in einer Hörspielfassung durch bundesdeutsche Rundfunkanstalten ausgestrahlt. 1961 schrieben R. A. Stemmle und Erich Engel „Affäre Blum“ als Fassung für eine Theateraufführung in den Münchener Kammerspielen, und Stemmle drehte für das Deutsche Fernsehen (SWF) 1962 ein Remake des Films als Dokumentarspiel.

Im Vorspann des Films von 1948 wird darauf hingewiesen, dass die Handlung auf Tatsachen, nämlich auf einer zwanzig Jahre zurückliegenden Affäre beruhe. Der Film selbst beginnt zur historischen Einstimmung mit einer Überblendung auf zeitgenössische Presseartikel, in denen über die Mobilisierung einer faschistischen Miliz, Arbeitslosigkeit, einen Stahlhelm-Aufmarsch und eine antisemitische Kundgebung berichtet wird. Ein Sprecher zieht daraus das Fazit: „Es waren damals unruhige Zeiten.“ Die Handlung setzt damit ein, dass der arbeitslose ehemalige Freikorpsmann und engagierte Hakenkreuzler Gabler den arbeitslosen Buchhalter Platzer durch ein Stellenangebot in sein Haus lockt und ihn dort ermordet, um so an die von jenem mitgebrachte Kautionskaution zu kommen. Die Leiche verscharrt er zusammen mit seiner Freundin in seinem Keller. Platzers Schwester und seine Braut melden bei der Polizei dessen Verschwinden und deuten an, dass dieser bei den Behörden Anzeige wegen Steuerhinterziehung in der Firma Blums habe erstatten wollen. Der ermittelnde Kommissar Schwerdtfeger glaubt sich einem Kapitalverbrechen auf der Spur („doller Fall“), zumal sich der Verdacht wegen Devisenvergehen gegen eine „jüdische Firma“ und ihre „Helfershelfer“ richtete. In dem Nachweis, „dass auch ein Jude killen kann“, sehen er und seine antisemitischen Kollegen die Chance, die Ermordung des jüdischen Außenministers Walther Rathenau durch rechtsextreme Attentäter (die unangenehme „Rathenau-Sache“) zu konterkarieren. Gabler wiederum gerät aufgrund von Indizien in Verdacht und wird verhaftet. Er erfindet dann im Verhör, bestärkt durch den Verdacht der Ermittler gegen Blum, zwei unbekannte dunkelhaarige Männer, die ihn zu einer „dunklen Geschichte“ hätten anstiften wollen, die Sache dann aber für den Abend abgeblasen hätten. Aus dem Mantel eines der Männer habe er ein Scheckbuch und eine Armbanduhr gestohlen, also das Eigentum Platzers, das er dem Kommissar präsentiert. Der Kriminalkommissar und der Untersuchungsrichter Landgerichtsrat Konrad, die mit antisemitischen deutschnationalen Kreisen sympathisieren, ziehen daraus den Schluss, dass Blum und sein Chauffeur Platzer ermordet hätten. Blum wird frühmorgens rüde aus dem Bett geholt, und Gabler identifiziert ihn und seinen Chauffeur bei der vom Kommissar geschickt arrangierten Gegenüberstellung als die Männer, die ihn zum Mord angestiftet hätten. Beide kommen daraufhin in Haft. In den Ermittlungen werden alle Entlastungsmomente für Blum ignoriert und eindeutige Indizien, die gegen Gabler, der wegen seiner Vergangenheit als Freikorpskämpfer die Sympathie der Polizisten und der Justiz genießt, sprechen, werden beiseite geschoben. Obwohl Blum und seine nicht-jüdische Ehefrau über gute politische Kontakte zum sozialdemokratischen Regierungspräsidenten verfügen, der sich für ihn einsetzt, kann dieser die Er-

mittler nicht umstimmen, im Gegenteil bietet die „Affäre Blum“ der rechtsgerichteten Justiz sogar die Chance, den linken politischen Gegner zu düpieren. In dieser Notlage gelingt es den politischen Freunden Blums, den erfahrenen Berliner Kommissar Bonte nach Magdeburg zu holen, der gegen den Widerstand seiner dortigen Kollegen auf eigene Faust zu ermitteln beginnt und Schritt für Schritt eine immer lückenlosere Beweiskette schmiedet, sodass Gabler schließlich in die Enge getrieben und von seinen Unterstützern fallengelassen die Tat gesteht und schließlich zum Tode verurteilt wird. Die Justiz kehrt den skandalösen Fall unter den Teppich und die beteiligten Magdeburger Beamten werden, abweichend vom historischen Fall, nicht ihrer Ämter enthoben. Wieder in Freiheit, blickt Blum angesichts des im Verlaufe des Verfahrens sichtbar gewordenen Antisemitismus skeptisch in die Zukunft. Während seine Frau der Meinung ist, das Recht habe gesiegt („Wir leben schließlich in einem Rechtsstaat“), artikuliert Blum seine Skepsis mit den in die anschwellende Marschmusik hineingesprochenen Worte: „Das ist noch nicht vorbei, das fängt erst an.“

Der Film zeigt am Beispiel eines reaktionären Komplotts die Existenz antisemitischer Überzeugungen in rechtskonservativen Kreisen der Weimarer Republik, insbesondere in der Justiz, aber auch in der völkischen Presse. Damit sollen die schon in dieser Zeit angelegten ideologischen Voraussetzungen des Nationalsozialismus entlarvt werden. Dies wird durch Zugehörigkeit des Mörders zu den „Hakenkreuzlern“ sowie über anonyme, mit Hakenkreuzen versehene Briefe an Blum angedeutet. Im Unterschied zu anderen frühen DEFA-Filmen zum Nationalsozialismus und zur Judenverfolgung wie „Die Mörder sind unter uns“ oder → „Ehe im Schatten“ wird bei diesem Film der Einfluss der marxistischen Faschismustheorie spürbar. Die Kritik sah in der unmissverständlichen Kontrastierung der Typen der politischen Lager eine Stärke des Films. Vor allem rechtsgerichtete Figuren werden wenig individuell gezeichnet, sondern primär als Repräsentanten einer politischen Ideologie. Diese Typisierung gerät mitunter an die Grenze der Karikatur, wenn die Personen über Accessoires wie Säbel, Stehkragen, Monokel, Bierhumpen und ein Hindenburg-Bild sowie durch ihr zackiges Auftreten politisch charakterisiert werden. Neben dem Antisemitismus wird über die Figuren der Freikorpskämpfer Gabler und Schwerdtfeger der Militarismus und über die Figur eines zwischenzeitlich verhafteten jungen Kommunisten auch der Antikommunismus dieser rechtskonservativen Kreise angeprangert.

Die beiden jüdischen Figuren des Films, der Fabrikant Dr. Blum und sein Anwalt Dr. Wormser, werden nicht nur durch ihre „jüdischen Namen“, sondern auch rassistisch über ihre Physiognomie als Juden identifiziert. Hinzu treten andere antisemitische Klischees wie der offensichtliche Reichtum des jüdischen Unternehmers Blum, die Eleganz seiner Frau Sabine, seine Freimaurerei sowie die Verbindung zu linken Kreisen, personifiziert durch die Freundschaft zum sozialdemokratischen Regierungspräsidenten. Die rechtskonservativen Gegner bedienen sich der typischen antisemitischen Unterstellungen, indem sie eine Verschwörung wittern („wer steckt dahinter“, „andere Mächte“) und Blum ein raffiniertes Vorgehen bei der Devisenschieberei unterstellen („jüdischer Dreh“). Indem Blum bei der Gegenüberstellung mit dem wahren Mörder Gabler den Satz des Apostels Petrus „Ich kenne diesen Menschen nicht“ verwendet, mit dem Petrus Christus verleugnet hat, wird das Bild des jüdischen Verräters aufgerufen.

Die Uraufführung des Films fand am 3. Dezember 1948 im „Babylon“ im Ostsektor Berlins statt, kurz darauf folgten die Erstaufführungen am 19. Dezember 1948 in den Westsektoren Berlins und in der britischen Zone (am 8. April 1949 in Hamburg). Der Film wurde 1954 im DDR-Fernsehen und 1958 im bundesdeutschen Fernsehen (ARD) ausgestrahlt. Für die Jahre 1946–1950 wird eine Zuschauerzahl von 4,3 Millionen angegeben, bis 1959 sollen es über 5 Millionen gewesen sein. Der Film nimmt damit in der Publikumsresonanz Platz 27 aller DEFA-Produktionen ein. Die Geschichte balanciert auf einem schmalen Grad zwischen einer Farce und einem bedrückenden Bericht über die Verblendung der Weimarer Justiz durch antisemitische Vorurteile. Die Figuren werden in ihrem sozialen Milieu verortet, und der Film zeigte hervorragende neue Schauspieler wie Hans-Christian Blech (Gabler) und Gisela Trouwe (seine Freundin Christina).

Die Rezensionen fielen in der Ostzone wie in den Westzonen sehr positiv aus („Ein großer Filmerfolg“, „Internationale Spitzenklasse“, „ein Film fast ohne Fehl“). Ihm wurde die „geschlossenste und in ihrer Wirkung stärkste Leistung der deutschen Nachkriegsfilmproduktion“ attestiert. „Affäre Blum“ wurde als ein „Zeitfilm ohne jeden falschen Ton“ gelobt und fand auch beim Publikum „ungeteilte enthusiastische Aufnahme“. In anderen Filmkritiken zeigen schon die Überschriften, wie „Rückschau und Mahnung“, dass man den Film als historisches Lehrstück verstand. Auch in späteren Filmanalysen wurde „Affäre Blum“ als „feinfühlig inszeniert und von vorzüglichen Schauspielern getragen“ gelobt. Der Film habe für die „Darstellung eines Justizverbrechens der Weimarer Zeit [...] einen satirisch pointierten realistischen Bildstil“ gefunden.

Werner Bergmann

Literatur

Bettina Greffrath, Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949, Pfaffenweiler 1995.

Ulrich Gregor, Enno Patalas, Geschichte des Films 2, München 1973.

Bernd Kölling, Tod eines Handlungsreisenden. Die Affäre Helling und der Antisemitismus in der Weimarer Republik, in: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 7 (1998), S. 150–174.

Peter Pleyer, Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948, Münster 1965.

Aktien (Theaterstück von Otto Glagau, 1877)

„Aktien“ ist ein „Historisches Schauspiel aus der allerjüngsten Vergangenheit in fünf Akten“, das der Journalist Otto Glagau (1832–1892) unmittelbar nach dem Gründerkrach von 1873 schrieb, um die wirtschaftlichen Missstände zu entlarven und zu fordern, dass „das wahre und ewige Capital – die Arbeit wieder zu Ehren“ kommt, wie es im Drama heißt. Weil das Stück zunächst auf Ablehnung stieß, verzögerte sich seine Veröffentlichung bis 1877.

Zur Entstehungszeit des Dramas zeigten jedoch die Hoftheater kein Interesse an diesem Werk. Auch die Privatbühnen, an die sich Glagau wandte, waren nicht bereit, eine Aufführung zu wagen, sodass das Stück nur in „zwei ganz obskuren Lokalen“ auf die Bühne gebracht werden konnte. Nachdem Glagau auf Ablehnung der Theater

gestoßen war, wandte er sich 1874/75 mit einer Artikelreihe in der „Gartenlaube“ zum Thema „Börsen- und Gründerschwindel“ einer breiteren Leserschaft zu und erlangte somit eine gewisse Berühmtheit. Trotzdem schätzte Glagau mehrmals die potenzielle Auswirkung des Dramas viel höher ein und behauptete 1880 in seiner eigenen Zeitschrift „Der Kulturkämpfer“ sogar: „Hätten die ‚Aktien‘ ihren Lauf über Deutschlands Bühnen genommen, sie hätten, gegenüber dem Börsenschwindel, der Revolver-Presse und der Judenfrage, eine unendlich größere Wirkung geübt, als alle socialpolitischen Schriften Glagaus zusammen genommen.“

Das Drama selbst stellt die Sieger und Verlierer der Gewinnsucht kurz vor dem Krach von 1873 dar und beginnt damit, dass der Bankier Tugendhold jene ökonomische „Epidemie“ beschreibt, von der eingeweihte Börsenjobber wie er besonders profitiert hätten. Trotz seines wirtschaftlichen Aufstiegs will sich Tugendhold zudem mit den alten Eliten verbinden und hat vor, seinen Sohn Jakob mit der Tochter einer adeligen Familie zu verheiraten. Der Grund dafür ist eine kalkulierte Überlebensstrategie: „Wir müssen streben uns zu verknüpfen mit den obern Klassen, damit sie uns helfen und fördern in unsern Unternehmungen, auf daß wir an ihnen gewinnen Schutz und Beistand für Zeiten der Gefahr.“ Jakob, der sich selbst Jacque nennt, um seine Herkunft zu vertuschen, erklärt seinem Vater hingegen, dass er lieber mit ihm an der Börse arbeiten würde. Darauf erklärt sich der geschmeichelte Tugendhold erfreut: „Wunderbar, wie das doch im Blute steckt!“

Und bald stellt sich das jüngste Opfer ein. Herr von Gleinen will zunächst nur sichere Anleihen kaufen, doch Tugendhold überredet ihn, stattdessen Aktien zu kaufen. Als er hört, dass Gleinen eine Tochter hat, bietet ihm Tugendhold besonders günstige Bedingungen an, um den Adeligen als möglichen Schwiegervater für seinen Sohn zu gewinnen. Darauf bringt Tugendhold Jakob zum Gleinenschen Gut, um ihn Louise von Gleinen vorzustellen. Um Herrn von Gleinen zu imponieren und ihn in gute Laune zu versetzen, erklärt Tugendhold, dass er für die neulich gekauften Aktien schon 40 Prozent einkassiert hätte. Danach überredet er Gleinen, sein Gut zu verkaufen und das ganze Vermögen in Börsenaktien anzulegen.

Nebenher stellt Tugendholds Buchhalter Vortheil ein finanzielles „Pyramidensystem“ auf. Als Tugendhold erfährt, dass Vortheil spekuliert und dabei sein eigenes Geld aufs Spiel setzt, entlässt er ihn. Ohne Zeit zu verlieren, wird Vortheil Direktor einer „Allgemeinen Spar-, Leih- und Speculationsbank“ und besticht als solcher den Herausgeber der Börsenzeitung, Dr. Wanze, um positive Nachrichten zu erhalten.

Doch auf einmal kracht die Börse zusammen. Die Kunden stürmen Vortheils Bank, aber er hat sich mit dem ganzen Bargeld schon davon gemacht. Gleinen verzweifelt, als er diese Nachricht hört, und Tugendhold schlägt ihm Aktienbetrug vor. Schließlich bietet er ihm seinen Sohn als Rettungsring aus dem Bankrott an. Doch Gleinen lehnt beide Vorschläge ab. Dennoch kann die Familie gerettet werden, weil Jakob den richtigen Wert einer von Louise unterschätzten Anleihe erkennt.

Aufschlussreich ist obendrein Glagaus ausdrückliche Unterscheidung im Vorwort zwischen den jüdischen und christlichen Figuren im Drama: „Tugendhold und Wanze sind Juden, aber dafür ist Vortheil, vielleicht schlimmer als jeder von Beiden – Christ.“ Damit unterstellte der Autor den verschiedenen Religionen ein anderes Ethos und legte einen höheren Maßstab an die Christen an. Des Weiteren lieferte Glagau im

Vorwort eine fantasievolle Statistik, um eventuelle Vorwürfe der Judenfeindschaft im Voraus abzuwehren: „Die Gründer und Börsianer waren überwiegend, zu mehr als 90 Prozent, Juden. Das ist notorisch und nicht meine Schuld.“ Auffällig sind außerdem die Anmerkungen zum Stück, die das Judentum scheinbar herunterspielen: „1) Weder Tugendhold noch Wanze dürfen zu stark jüdeln. Jakob läßt die jüdische Sprechweise nur anklingen“, und weiter „2) Vortheil ist nicht Jude.“ Glagau wollte damit eine karikaturhafte Darstellung der Juden vermeiden und ein Bild vom scheinbar harmlosen, assimilierten Juden vermitteln und den Vorwurf eines offenen Antisemitismus abwehren.

Matthew Lange

Literatur

Daniela Weiland, Otto Glagau und „Der Kulturkämpfer“. Zur Entstehung des modernen Antisemitismus im frühen Kaiserreich, Berlin 2004.

Allein unter allen (Comic von Miriam Katin, 2006) → Comics

Alsfelder Passionsspiel → Passionsspiele

Der alte und der junge König (Film von Hans Steinhoff, 1935) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Die Amazone (Novelle von Franz Dingelstedt, 1868)

Die Novelle (so die offizielle Bezeichnung) „Die Amazone“, von Franz Dingelstedt 1868 in zwei Bänden veröffentlicht, gleicht in Inhalt und Aufbau einem Unterhaltungsroman. Ein Großteil der Handlung spielt im Künstlermilieu, dem antipodisch die Finanzwelt gegenübergestellt wird. Die Welt der Künstler steht dabei für Dingelstedt eindeutig über jener der Geldwirtschaft. Durch das Buch zieht sich ein ironischer Grundton, der in der Schilderung der jüdischen Nebenfiguren stark antisemitische Züge trägt.

Im Zentrum der Handlung stehen fünf Personen: Seraphine Lomond, die titelgebende, sogenannte Amazone, Opernsängerin und Muse des Malers Roland (eigentlich Paphnutius Meyer), der Diplomat Graf Wallenberg, ein Freund Rolands, der reiche Bankier Hans Heinrich Krafft und dessen Tochter Armgard, die bei Roland Malunterricht nimmt. Einem klassischen Lustspielschema folgend ist jede der Figuren in eine andere verliebt, diverse Hindernisse stehen allerdings den jeweiligen Verbindungen im Weg. Es bilden sich zunächst die „falschen“ Paare, am Ende aber löst sich alles in Wohlgefallen auf, Künstler findet zu Künstlerin, praktisch denkender Graf zu pragmatisch denkender, reicher Erbin. Der Spekulant und Bankier, wesentlich älter als die anderen Charaktere, bleibt allein.

1868 verfasste der 1814 in Rinteln geborene und 1881 in Wien verstorbene Dichter, Journalist, Dramatiker, Übersetzer und Theaterleiter Franz Dingelstedt beide Bände der „Amazone“. Dingelstedt hatte seine schriftstellerische und journalistische Karriere schon in seiner Zeit als Lehrer in Kassel und Fulda begonnen. In dieser sehr produktiven Phase stand er den Dichtern des Jungen Deutschland nahe. Wie sie wandte er sich in seiner politischen Lyrik gegen die gesellschaftlichen Zustände im vorrevolutionären

Deutschland, was ihm Probleme mit der Zensur einbrachte. Ab 1841 arbeitete er als Journalist und Redakteur für verschiedene, oft oppositionelle Blätter. Als Auslandskorrespondent für die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ war er in Paris, London und Wien tätig. Ab den 1840er-Jahren arrangierte er sich allerdings mit den herrschenden Autoritäten. Er arbeitete zunächst für den König von Württemberg als Bibliothekar und Vorleser, später dann an den Hoftheatern in Stuttgart, München und Weimar als Dramaturg und Intendant. 1867 wechselte er nach Wien, wo er bis zu seinem Tod die Wiener Hofoper und das Hofburgtheater leitete.

Antisemitische Passagen finden sich in einigen Werken Dingelstedts. In „Die Amazone“ bedient er sich vor allem bei der Zeichnung der Nebenfiguren antijüdischer Stereotypen und Ressentiments, augenscheinlich um damit einen ironisierenden bis humoristischen Effekt zu erzielen. Dafür lässt er die Juden im Buch in einer Art eingedeutschem Jiddisch sprechen, das die Lächerlichkeit der Figuren unterstreichen soll. Keiner der jüdischen Charaktere wird von den nicht-jüdischen ernst genommen. Besonders klar wird diese Vorgangsweise anhand der beiden Kulturjournalisten Meyer Hirsch und Hirsch Meyer. „Sie gehören zu der interessanten Gattung von Säugethieren, die ein Staatsmann der Gegenwart mit dem Namen ‚Preßjuden‘ taufen wollte“, heißt es über die beiden beruflichen Konkurrenten, die sich im Roman den Künstlern wie den Adeligen gleichermaßen anbieten und andienen. Ewig verfeindet und stets gegensätzlicher Meinung stehen sie als Negativbeispiele Einfluss heischender und leicht manipulierbarer Journalisten. Nur ein einziges Mal ziehen sie gemeinsam an einem Strang, als die Amazone einen Geldschein in zwei Teile schneidet und beiden jeweils eine Hälfte gibt. Gemeinsam kleben sie den Schein, tauschen ihn gegen einen gültigen ein und gehen dann wieder ihrer Wege. Laut Marini hat sich Dingelstedt bei dieser Zeichnung jüdischer Figuren an den Präferenzen seines Publikums orientiert. Er konnte „mit Zustimmung rechnen bei seiner fatal antisemitisch wirkenden Ironisierung des Kunstjournalismus“.

Aber auch anhand einer nicht-jüdischen Figur werden antijüdische Ressentiments deutlich. Ein zentraler Charakter des Buches, Hans Heinrich Krafft, ein durch Spekulationen zu großem Reichtum gekommener Bankier, betont mehrmals, dass er „kein Jud“ sei. „Beleibe nicht, Herr Krafft. Sie sind ein braver Mann, ein gemeinnütziger Mann, kein Geldmacher, kein Blutsauger, kein Jud!“, wird ihm diese Selbsteinschätzung im Roman bestätigt; er sei ein „deutscher, ein christlicher Bürger“.

„Die Amazone“ ist das letzte belletristische Werk Dingelstedts, der heute vor allem noch als Autor des von Gustav Pressel vertonten „Weserliedes“, der „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ und als einflussreicher Theaterleiter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt ist.

Martina Aicher

Literatur

F. Martini, Franz Dingelstedt „Die Amazone“ (1868). Analyse eines unterhaltenden Gesellschaftsromans im bürgerlichen Realismus, in: Formen realistischer Erzählkunst, Nottingham (1979), S. 128–141.

An uns glaubt Gott nicht mehr (Film von Axel Corti, 1982)

Der Fernsehfilm „An uns glaubt Gott nicht mehr“ ist der erste Teil der „jüdischen Trilogie“ des Regisseurs Axel Corti und seines Drehbuchautors Georg Stefan Troller. Troller verarbeitete seine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen als vertriebener und exilierter Wiener Jude aus den Jahren 1938–1945 in den Drehbüchern, die das Schicksal vorwiegend jüdischer Verfolgter schildern. Jeder Teil von „Wohin und Zurück“, so der Übertitel der Trilogie, steht dabei für einen Teilaspekt dieser Erfahrung – „An uns glaubt Gott nicht mehr“ befasst sich mit der Flucht, der zweite Teil „Santa Fé“ mit dem Exil und → „Welcome in Vienna“, der letzte Teil, mit der Rückkehr.

„An uns glaubt Gott nicht mehr“ entstand als Koproduktion der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten ZDF, SRG und ORF und war zunächst Teil einer anderen Trilogie zum Thema Emigration, bei der jede der Fernsehanstalten ihren eigenen Film zum Thema in Auftrag gab. „An uns glaubt Gott nicht mehr“ war der österreichische Beitrag. Der Titel entstammt einem Gedicht von Franz Werfel, das dieser auf der Flucht vor den Nationalsozialisten verfasst hatte und das sich an „sein Volk, das einmal auserwählt gewesene jüdische Volk“ wendet.

Die Handlung des Films setzt mit dem Novemberpogrom 1938 in Wien ein. Der Vater der Hauptfigur, des jugendlichen Wiener Juden Ferry Tobler, wird dabei ermordet. Ferrys Versuche, Österreich legal zu verlassen, scheitern. Mithilfe eines Schleppers flieht er illegal über die tschechoslowakische Grenze nach Prag, wobei er andere in derselben Bedrängnis kennenlernt, zum Beispiel einen politisch verfolgten Deutschen mit Spitznamen Gandhi, der gemeinsam mit Ferry die Flucht durch halb Europa antritt. Auch Alena, eine Tschechin, die in Prag ein Hilfskomitee betreibt, das Verfolgten Papiere und Ausreisemöglichkeiten verschafft, und die nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in der Tschechoslowakei ebenfalls fliehen muss, schließt sich ihnen an. Ihre Flucht führt sie weiter nach Paris. Nach Ablauf ihrer Papiere werden sie von den französischen Behörden in Lagern interniert, wo sie abermals den Einmarsch deutscher Truppen erleben. Sie wollen weiter Richtung Marseille, als Gandhi auf dem Weg dorthin festgenommen und ermordet wird. Die beiden anderen erreichen die Stadt, es bleibt aber offen, ob ihnen die Flucht aus Europa gelingen wird. So, im Mai 1941, endet der Film.

Neben diesen drei Hauptfiguren kommen auch andere Flüchtende vor. Manche treffen immer wieder auf Ferry, Gandhi und Alena, andere werden getötet, bringen sich selbst um, oder ihre Spur verliert sich und ihr weiteres Schicksal bleibt unklar. Damit stehen die Charaktere stellvertretend für die ca. 130.000 österreichischen Juden, die zwischen März 1938 und September 1939 das Land verlassen mussten. Den Fokus legen die beiden Filmemacher dabei bewusst auf den österreichischen Anteil an der Vertreibung und Judenverfolgung.

Antisemitismus bildet den ganzen Film über den beständigen roten Faden des Geschehens. Zu Beginn wird die alltägliche Judenfeindschaft als Selbstverständlichkeit der Wiener (und österreichischen) Verhältnisse geschildert, die viele Nicht-Juden so ungeniert wie skrupellos Kapital und Vorteile aus der prekären Situation der Juden schlagen lässt. Aber auch die weiteren Stationen der Flucht sind für die jüdischen Charaktere im Film geprägt von Misstrauen, Ablehnung und feindlicher Haltung ihnen gegenüber – und den bewusst geschaffenen bürokratischen Hürden, die für viele

zu unüberwindbaren Barrieren wurden und eine lebensrettende Emigration verhinderten.

Inhaltlich wie visuell vermeiden Corti und Troller bewusst bekannte Stereotypen und Topoi des „holocaust cinema“. In schwarz-weiß gedreht, erzählt der Film konsequent aus der Sicht der Flüchtenden, einer naturgemäß heterogenen Gruppe, die in der Außenwahrnehmung aber homogen als „die Juden“ wahrgenommen wird. Gemeinsam ist ihnen die Erfahrung der Verfolgung und der erzwungenen Emigration. Vertreter des nationalsozialistischen Regimes – außer in den wenigen eingefügten Wochenschaubildern – kommen nicht vor.

„An uns glaubt Gott nicht mehr“ steht filmisch mit am Beginn einer überfälligen Neubewertung des Anteils Österreichs am nationalsozialistischen Regime: weg von der Selbstwahrnehmung als erstes Opfer des Nationalsozialismus und dem Herunterspielen der österreichischen Mitverantwortung, hin zu einer Auseinandersetzung mit der aktiven Rolle Österreichs und von Österreichern im Dritten Reich. Der erste Teil der „jüdischen Trilogie“ von Corti und Troller war ein Vorbote dieser die Mitte der 1980er-Jahre in Österreich bestimmenden gesellschaftspolitischen Diskussion, die rund um die Waldheim-Affäre 1986 ihren Höhepunkt erlebte und zu einem Wendepunkt in der österreichischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Anteil an den Verbrechen des Faschismus wurde.

Martina Aicher

Literatur

Wolfgang Kindermann, Der Paradigmenwechsel im österreichischen Nachkriegsfilm am Beispiel von Axel Corti, Wien 1992.

Robert Neumüller, Ingrid Schramm, Wolfgang Stickler (Hrsg.), Axel Corti. Filme, Texte und Wegbegleiter, Weitra 2003.

Christopher J. Wickham, Wohin und zurück (Somewhere and Back): Perspectives on Axel Corti's Jewish Trilogy, in: Willy Riemer (Hrsg.), After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition, Riverside/California 2000, S. 106–126.

Ånden i krukken (Erzählung von Johan Woll, 1941) → Norwegische Kriminalliteratur

Anderssonskans Kalle på nya upptåg (Film, 1923) → Schwedische Kinoproduktionen

Andorra (Drama von Max Frisch, 1961)

Das Drama „Andorra“ des Schweizer Schriftstellers Max Frisch (1911–1991) wurde am 2. November 1961 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt, in Deutschland fand die Uraufführung 1962 in München statt.

Protagonist des Dramas ist Andri, der Sohn des Lehrers Can. Der Vater gibt seinen Sohn als „gerettetes Judenkind“ aus, das er vor den „Schwarzen“, einem feindlichen Nachbarvolk, gerettet habe. Grund ist, dass Andri einer außerehelichen Beziehung entstammt. Er wächst auf als Jude in einer vorurteilsgeprägten Gesellschaft, in der er stets Außenseiter bleibt. Durch „vorbildliches Verhalten“ versucht er sich anzupassen. Sein Bemühen ist jedoch zum Scheitern verurteilt, denn er wird permanent mit anti-

semitischen Stereotypen konfrontiert. Die Voreingenommenheit der Andorraner führt dazu, dass Andri sich „jüdisch“ fühlt. Als er um die Hand von Barblin, der Tochter des Lehrers, anhält, wird ihm dies verweigert, da die beiden Halbgeschwister sind. Nach wie vor in Unwissenheit über seine Herkunft lebend, führt Andri dies auf sein Judentum zurück. Enttäuscht fügt er sich in sein Schicksal und kämpft nicht weiter gegen die Ungerechtigkeiten und die Voreingenommenheit seiner Mitmenschen. Als ein Pater Andri seine wahre Identität eröffnet, weigert er sich, die Wahrheit anzuerkennen. Er sei und bleibe ein Jude und „Sündenbock“.

Nach dem Einmarsch der feindlich gesinnten „Schwarzen“ in Andorra findet auf dem Hauptplatz eine „Judenschau“ statt. Hierbei sind die Einwohner Andorras gezwungen, ihre Schuhe auszuziehen und barfuß über den Platz zu laufen. Barblin versucht vergeblich, den Widerstand der Andorraner zu wecken. Ein „Judenschauer“ identifiziert Andri aufgrund seines Ganges als Juden und er wird exekutiert. Andris Vater begeht daraufhin Selbstmord. Die Andorraner bedauern diese Vorgänge halbherzig, fühlen sich aber gänzlich unschuldig. Es fehlt jegliches Bewusstsein um die gesamtgesellschaftliche Verantwortung für diese Ereignisse.

„Andorra“ thematisiert komplexe Fragestellungen zu antisemitischen Vorurteilen und deren Auswirkungen auf die Betroffenen. Zudem greift Max Frisch die Frage nach der Schuld der Mitläufer bzw. der Zuschauer auf. In der Forschung herrscht weitgehend Konsens darüber, dass „Andorra“ den Leser bzw. Zuschauer mit dessen eigenen Vorurteilen konfrontiert und seine Selbstgerechtigkeit gegenüber anderen – „den Andorranern“ – thematisiert. Frisch gelingt es jedoch, deutlich zu machen, dass sich die Rezipienten nicht mehr von „den Andorranern“ distanzieren können. Er fügt hinzu, dass „die Andorraner ihren Jud nicht töteten, sie machen ihn nur zum Jud in einer Welt, wo das ein Todesurteil ist“. Wiederholt wurde Max Frisch vorgeworfen, ein vermeintliches „Urbild“ von Juden zu zeichnen sowie mit Blick auf die historischen Referenzen, wie sie in der „Judenschau“ dargestellt sind, die Judenverfolgung des nationalsozialistischen Regimes zu verharmlosen. Max Frisch wandte dagegen ein, dass „Andorra“ die Auswirkungen und Gefahren kollektiver Vorurteilsstrukturen thematisiere und nicht die Verbrechen des NS-Regimes aufarbeiten wolle. Die Rezeptionsgeschichte zeigt schließlich, dass Andorra auch „ein Modell der Missverständnisse“ (Peter Pütz) ist. Oftmals wird das Stück auf die Verankerung des Antisemitismus in der Mehrheitsgesellschaft verkürzt oder als Lehrstück zur Bekämpfung gesellschaftlicher Vorurteilsstrukturen betrachtet.

Verena Buser

Literatur

Klaus Müller-Salget, Max Frisch, Stuttgart 1996.

Peter Pütz, Max Frischs „Andorra“ – ein Modell der Mißverständnisse, in: Walter Schmitz, Ernst Wendt (Hrsg.), Frischs Andorra, Frankfurt am Main 1984, S. 122–132.

Walter Schmitz, Ernst Wendt (Hrsg.), Frischs Andorra, Frankfurt am Main 1984.

André Hugon-Filme (Frankreich, 1930–1937)

Die „jüdische Saga“ von André Hugon (1886–1960) umfasst fünf zwischen 1930 und 1937 gedrehte Filme: „Lévy & Cie“, „Les Galeries Lévy & Cie“, „Moïse et Salomon

parfumeurs“, „Les Mariages de Mademoiselle Lévy“ [Die Hochzeiten des Fräulein Lévy] und „Monsieur Bégonia“, dessen Name in dieser Aufzählung fremd wirkt, wenn man nicht weiß, dass der ursprünglich angedachte Titel „Moïse et Salomon couturiers“ war. Die Meinungen über diese Saga gehen auseinander: Einige sehen in ihr nur einen „harmlosen“ Antisemitismus, während andere dort die ausgetretensten Stereotype über Juden ausfindig machen. Wieder andere verteidigen einen Regisseur, der ein positives Bild von der jüdischen Gemeinde habe zeigen wollen, und verlangen das Erscheinen dieser Filme auf DVD.

Begutachtet man die Filme und liest die Drehbücher, die in der Cinémathèque in Paris aufbewahrt werden, besteht jedoch kein Zweifel daran, dass alle Stereotypen, die in den 1930er-Jahren über Juden zirkulierten, hier mit einer gewissen Beiläufigkeit, doch unmissverständlich aufgegriffen wurden. Dies zeigt sich auch sehr gut an den Werbematerialien und den zeitgenössischen Kritiken, die von „youpins“ (ein abfälliger Ausdruck für Juden) und von „ihrem oft schmutzigen Geschäftsgebahren“ sprachen.

Während Moïse [Moses/Moshe] und Salomon anfangs als bescheidene Ladenbesitzer gezeigt werden – die den Aufstieg dennoch schaffen werden, bis sie schließlich in „Les Galeries & Cie“ ein Warenhaus mit mehreren Etagen besitzen –, ist ihr Cousin Cohen (der seinen Namen in d'Avray geändert hat, „seit er vom Papst zum Grafen ernannt wurde“) ein „allgemein bekannter“ Bankier, Direktor von Crédit Mondial, dessen Vater „Ebenezer Cohen Kleinhändler in Galizien war“. Er ist jedoch ein sonderbarer Bankier, der nur den sehr Reichen Kredit gibt: „Zeigen Sie mir Bilanzen, die Gewinne von 4 bis 5 Millionen Francs aufweisen und das Geschäft ist gemacht“, antwortet er zwei Brüdern, die sich bescheidene 50.000 Francs leihen möchten. Selbst zu dieser Zeit forderten solche Klischees die Kritik der sehr populären Zeitschrift „Cinéma“ heraus, die „derartige Gemeinplätze über den Geiz der Juden und ihre Vorliebe für das Geschäft“ bedauerte. Doch alle Kritiken bemerkten, dass sich das Publikum blendend amüsierte.

Die Brüder Lévy (gespielt von Charles Lamy und Léon Bélières, die fortan auf Judenrollen beschränkt waren) sind mit allen Attributen einer Judenkarikatur ausgestattet – was wiederum die Karikaturisten erfreute: So sprechen beide mit einem sehr seltsamen Akzent, der eine Art Jiddisch sein sollte.

Diese Stereotypen bestimmen auch die Handlung in „Monsieur Bégonia“, dem letzten Film der Saga. Ein junger Mann, der sich Max Durand nennt, stellt sich als Modedesigner in einem jüdischen Modosalon vor (dessen Eigentümer heißen subtilerweise „Herr und Frau Merchant“, englisch für „Händler“), doch das Gespräch endet sehr schnell, weil er kein „Itzig“ ist („Jude“, präzisiert der Chef sehr zum Erstaunen des Bewerbers). Max versteht das nicht, denn der Kassensführer ist auch kein Jude: „Es ist Tradition in unseren Häusern, dass die Kassensführer niemals Israeliten sind“, antwortet der Chef, der damit im Subtext zu verstehen gibt, dass er mit einem jüdischen Kassensführer Gefahr laufen würde, bestohlen zu werden. Max kehrt schließlich als Jude verkleidet zurück: mit Kraushaar-Perücke, kleinem Spitzbart, falscher Hakennase (eine Nase „jüdischer Art“, wie es im Manuskript des Drehbuchs heißt) und Nickelbrille. Der ganze Film schöpft aus dieser Verkleidung und aus den ewigen Klischees über Juden. Die Kritiker gingen hart mit der Konzeption des Films ins Gericht, wäh-

rend das Werk später noch einmal in die Kinos kam – 1943, unter dem Besatzungsregime. Die Karikaturen im Programmheft und das Filmplakat von Roger Cartier lassen keinen Zweifel am Antisemitismus zu, den der Film transportierte.

Chantal Meyer-Plantureux
Übersetzung aus dem Französischen von Bjoern Weigel

Der Anfang der Wahrheit (Film von Sergiu Nicolaescu, 1994) → Începutul adevărului

Angst (Buch von Jan T. Gross, 2012) → Strach

Anne Frank-Tagebuch

„Wenn Menschen nur ein einziges Buch über die Opfer des Nazismus gelesen haben, ist es wahrscheinlich das Tagebuch der Anne Frank“, vermutete Alvin H. Rosenfeld 1996. Selbst Jahrzehnte später üben die Aufzeichnungen des jungen Mädchens, das seine Beobachtungen und Erfahrungen in seinem Amsterdamer Versteck in der Prinsengracht 263 notierte, weiterhin große Faszination auf die vornehmlich jugendlichen Leser aus und sorgen dafür, dass die Bekanntheit ihrer Autorin ungebrochen bleibt.

Das kleine gebundene Notizbuch und damit die Grundlage ihres inzwischen weltbekannten Tagebuchs erhielt Anne Frank an ihrem 13. Geburtstag, dem 12. Juni 1942. Am selben Tag verfasste sie ihre erste Eintragung und führte das Buch bis zum 1. August 1944 fort. Im Frühjahr 1944 entschied sich Anne Frank, ihre Texte zu überarbeiten und sie für eine spätere Publikation vorzubereiten. Angeregt wurde sie durch den im Radio Oranje übertragenen Aufruf eines Ministers der niederländischen Exil-Regierung. Gerrit Bolkestein hatte am 28. März 1944 die Zuhörer aufgefordert, private Dokumente und Texte zu bewahren, um nach dem Krieg Zeugnis über die Besatzungszeit ablegen zu können. Bis zum 1. August 1944 fertigte Anne Frank eine umfangreiche handschriftliche Neufassung (Fassung B) ihrer ursprünglichen Eintragungen an (Fassung A). Neben stilistischen Anpassungen vereinheitlichte sie u. a. auch die Adressaten der Tagebucheinträge, sodass sich Fassung B ausschließlich an „Kitty“ richtet. Frank verwendete in Fassung B zudem Pseudonyme, um bei einer Veröffentlichung die Privatsphäre der beschriebenen Personen zu schützen.

Drei Tage nach Anne Franks letztem Tagebucheintrag wurden die Untergetauchten von SS-Oberscharführer Josef Silberbauer und niederländischen Mitarbeitern des SD aufgespürt. Sie verhafteten die Familie Frank, die Familie van Pels und Fritz Pfeffer sowie deren Unterstützer Victor Kugler und Jo Kleiman am Morgen des 4. August 1944. Kugler und Kleiman kamen in das SD-Gefängnis Euterpestraat. Weitere Aufenthalte in Amsterdamer Gefängnissen folgten, bevor sie ins „Polizeiliche Durchgangslager Amersfoort“ gebracht wurden. Beide überlebten die Gefangenschaft.

Nach kurzzeitiger Inhaftierung in der Weteringschans gelangten die Untergetauchten am 8. August 1944 in das Durchgangslager Westerbork und trafen am 5. September 1944 in Auschwitz ein, wo sie nach Geschlechtern getrennt wurden. Ende Oktober wurden Margot und Anne Frank nach Bergen-Belsen deportiert. Sie starben zwischen Februar und März 1945 während einer Typhusepidemie. Von allen in der Prinsen-

gracht 263 untergetauchten Personen überlebte Otto Frank als Einziger den Holocaust.

Zwei Helferinnen, Miep Gies und Bep Voskuijl, entgingen der Verhaftung. Es gelang ihnen, einen Großteil der vom SD verstreuten Seiten des Tagebuchs aus dem Versteck zu bergen und einen Lagerarbeiter mit der Sammlung weiterer beschriebener Papiere zu beauftragen. Die unbearbeiteten Aufzeichnungen von Dezember 1942 bis Dezember 1943 sind bis heute verschollen. Anne Franks erhaltene überarbeitete Fassung deckt jedoch die Ereignisse aus diesem Zeitraum ab.

Miep Gies plante, die Texte bis zu Franks Rückkehr aufzuheben. Als feststand, dass Anne nicht überlebt hatte, übergab sie die zusammengetragenen Notizen an Otto Frank. Dieser entschied sich, die Aufzeichnungen seiner Tochter ihrem Wunsch gemäß zu veröffentlichen. Er stellte aus den beiden erhaltenen Fassungen A und B ein Manuskript zusammen (Fassung C). In der Annahme, dass die im Buch aufgegriffenen sexuellen Themen Verleger von der Publikation abhalten könnten, strich Otto Frank einige intime Zeugnisse seiner Tochter aus dem Manuskript. Auch entfernte er vereinzelte negative Schilderungen von Mitbewohnern, um das Andenken der Verstorbenen zu schützen. Otto Frank vermachte sämtliche Originalaufzeichnungen (die Fassungen A, B und C) nach seinem Tod 1980 dem Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie in Amsterdam (heute: Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie). Spätere Editionen des Tagebuchs basieren auf diesen Originaltexten, sodass die in den 1950er-Jahren von Otto Frank gestrichenen Passagen inzwischen durch Anne Franks eigene Ausführungen ergänzt wurden.

Trotz der Bemühungen Otto Franks um eine zeitnahe Veröffentlichung des Tagebuchs war das Interesse aufseiten der Verleger gering. Das änderte sich schlagartig, als ein Artikel in der Tageszeitung „Het Parool“ am 3. April 1946 über das Buch berichtete. 1947 erschien die erste Auflage von „Het Achterhuis: Dagboekbrieven van 12 Juni 1942 – 1 Augustus 1944“ [Das Hinterhaus: Tagebuchbriefe vom 12. Juni 1942 – 1. August 1944] mit 1.500 Exemplaren. 1950 folgte die deutsche Erstauflage, 1952 die amerikanische und japanische Fassung.

Im Gegensatz zu anderen Zeugnissen von Verfolgten war die Resonanz auf das Tagebuch äußerst positiv. In der „New York Times“ hieß es am 15. Juni 1952: Es sei „keine düstere Ghetto-Geschichte, keine Zusammenstellung von Schrecken“, sondern ein Text, „der einfach vor Freude, Liebe und Entdeckung sprudelt“. Vor allem das 1955 am Broadway uraufgeführte Theaterstück prägte die Wahrnehmung des Tagebuchs als optimistisches und Hoffnung spendendes Werk nachhaltig. Franks jüdische Herkunft spielt im Stück nur eine untergeordnete Rolle und auch die Bedrohung der Familie wird lediglich angedeutet, ein gewaltsames Zusammentreffen von Verfolgern und Verfolgten findet nicht statt. Stattdessen endet die Aufführung mit einem Zitat vom 15. Juli 1944, in dem Anne Frank betont, dass sie „noch immer an das innere Gute im Menschen glaube“. In den darauffolgenden Jahren erhielten das Theaterstück sowie dessen Verfilmung (1959) mehrere Auszeichnungen, darunter den Pulitzer Preis und drei Oscars.

Angeregt durch den Erfolg stieg zugleich die Nachfrage nach dem Buch. Es eroberte die internationalen Bestsellerlisten. Die Neuauflage der deutschen Fassung erschien 1955 als Taschenbuch und wurde prompt zum erfolgreichsten deutschsprachi-

gen Taschenbuch der gesamten Dekade. Bis Mitte der 1990er-Jahre wurden allein im deutschsprachigen Raum mehr als 2,5 Millionen Exemplare des Tagebuchs der Anne Frank verkauft. Inzwischen liegen Übersetzungen in 70 Sprachen vor, und weltweit wurde das Tagebuch über 30 Millionen Mal erworben.

Miriam Bistrovic

Literatur

- Laureen Nussbaum, Was ist so einzigartig an Anne Franks Tagebuch?, in: Inge Hansen-Schaberg (Hrsg.), Als Kind verfolgt. Anne Frank und die anderen, Berlin 2004, S. 109–119.
- Alvin H. Rosenfeld, Popularization and Memory. The case of Anne Frank, in: Lessons and Legacies. The Meaning of the Holocaust in a Changing World, Evanston 1996, S. 248–278.
- Marion Siems, Anne Frank. Tagebuch, Stuttgart 2003.

Anti-antisemitische Karikaturen

Antisemitische Karikaturen haben nicht erst seit den Sammlungen von Eduard Fuchs (→ Die Juden in der Karikatur) breite wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen, das Thema ist in der Antisemitismusforschung von verschiedenen historischen, bildwissenschaftlichen oder soziologischen Gesichtspunkten aus vielfach untersucht worden. Dass neben der großen Zahl von antisemitischen Karikaturen indes auch Antisemiten immer wieder karikiert worden sind, hat bisher kaum Beachtung gefunden. Tatsächlich erschienen seit der Entstehung des Antisemitismus als sozialer und politischer Bewegung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vor allem in sozialdemokratischen und liberalen Zeitungen und Zeitschriften immer wieder Karikaturen, die sich über antisemitische Einstellungen und Aktionen sowie die maßgeblichen Protagonisten der antisemitischen Bewegung lustig machten. Schon Anfang der 1870er-Jahre, als nach der Bankenkrise in der Öffentlichkeit neue jüdenfeindliche Ressentiments in Erscheinung traten, nahm die liberale Zeitung „Berliner Wespen“ in ihrer Karikatur „Das Lied von den schlimmen Juden“ die antisemitische Agitation der konservativen „Neuen Preußischen Zeitung“ (Kreuzzeitung) aufs Korn und zeigte, wie sehr sich diese vor allem gegen liberale Politiker richtete und dass insbesondere jüdische Bankiers als Hassobjekte dienten.

Die Bildsprache der anti-antisemitischen Zeichnungen nahm vor allem konkrete antisemitische Akteure ins Visier. Besonderer Beliebtheit erfreute sich dabei der Berliner Hofprediger Adolf Stoecker. Bereits unmittelbar nach seiner ersten antisemitischen Rede erschien in dem humoristisch-satirischen Wochenblatt „Kladderadatsch“ die Karikatur „Der moderne Reformator“, die Stoeckers antisemitisches Auftreten und seine fanatisch einseitige Agitation parodierte. Nachdem es zu ersten Ausbrüchen antisemitischer Gewalt gekommen war, karikierte „Der wahre Jacob“ den Berliner Hofprediger als „Schutzheiligen der Radaubröder“, und im Zusammenhang mit den Krawallen in Pommern und Westpreußen zeichnete die in Altona erscheinende sozialdemokratische Zeitung „Die Reform. Ein Volksblatt“ unter der Überschrift „Saat und Frucht“ die Gewalt gegen Juden als Folgen von Stoeckers antisemitischen Reden. Selbst in österreichischen anti-antisemitischen Karikaturen war Stoecker ein beliebtes Bildmo-

tiv, und die Zeichner haben auch hier immer wieder den Widerspruch zwischen dem Prediger der Nächstenliebe und dem antisemitischen Agitator gezeigt. Neben Stoecker persiflierten anti-antisemitische Karikaturen insbesondere den durch seine politischen Erfolge und öffentlichen Skandale hervorgetretenen Antisemiten Hermann Ahlwardt. So zeichnete „Der wahre Jacob“ 1893 in der Karikatur „Aus der Zeit“, wie Hermann Ahlwardt, die Säge Antisemitismus in der Hand, in konzertierter Aktion mit konservativen, wirtschaftsliberalen, militaristischen und klerikalen Kräften an die Zerstörung der „Gesellschaftsordnung“ geht. Die folgende Nummer dieser Zeitschrift zeigt Ahlwardt dann als einen vom Publikum gefeierten Bänkelsänger, die Gitarre in der Hand auf einem Stapel seiner antisemitischen Flugschriften sitzend.

In österreichischen Satirezeitschriften wiederum stand der christlichsoziale Politiker Karl Lueger im Vordergrund. Schon vor seinen durchschlagenden politischen Erfolgen karikierte die in Wien erscheinende politisch-humoristische Wochenschrift „Der Floh“, wie Lueger sich je nach Publikum in seiner Propaganda der antisemitischen Sprache bediente, und das Wiener humoristisch satirische Arbeiterblatt „Glühlichter“ zeichnete in der Karikatur „Medicin und Hygiene nach antisemitischen Begriffen“ den Arzt Lueger, der einem Kranken die Medizin „Christlichsocialer antisemitischer Blödsinn“ verabreicht, von der stündlich ein Esslöffel einzunehmen sei. 1890 erschien in den „Glühlichtern“ eine Karikatur, in der Lueger in vereinten Kräften mit einem Kleriker mittels des Rammbocks „Antisemitismus“ die Mauer der „Hochburg des Liberalismus“ zu schleifen versucht. Im Zuge der verstärkten antisemitischen Agitation Luegers zeichneten die „Glühlichter“ im September 1893 unter der Überschrift „Antisemitische Hirschjagd“, wie Lueger mit einem Stock auf einen Juden einprügelt. Auf dem Höhepunkt der antisemitischen Kampagnen Luegers zeigt eine Karikatur derselben Zeitschrift, wie Lueger zusammen mit Parteifreunden und einem Geistlichen Juden in einen auf dem Feuer brodelnden Suppentopf wirft und daraus einen „Klerikal-christlichsocialen-antisemitischen Volks-Verdummungs-Brei“ kocht.

Neben Lueger karikierten österreichische Zeitschriften den alldeutschen Antisemiten Georg Ritter von Schönerer. Im „Floh“ war dieser als „Hexe“ gezeichnet. Zusammen mit anderen Antisemiten rührte Schönerer ein Giftgebräu an, und in dem zu dieser Karikatur gehörenden Gedicht taucht immer wieder die Zeile: „Alle Juden müssen bluten“ auf. Eine Karikatur der „Glühlichter“ von 1907 wiederum nahm Schönerers Trinkgewohnheiten aufs Korn, und 1912, nach dem durchschlagenden Erfolg der SPD bei den deutschen Reichstagswahlen, verspotteten die „Neuen Glühlichter“ Luegers Resignation.

Der Prager Professor für katholische Theologie August Rohling wiederum, gegen dessen Ritualmord-Anschuldigungen der österreichische Rabbiner Josef Bloch einen erfolgreichen Gerichtsprozess geführt hatte, wurde in einer Karikatur als klerikaler Finsterling gezeichnet, gegen den Bloch mit der Fackel der Aufklärung zu Felde zog.

Anti-antisemitische Karikaturen machten sich aber nicht nur über einzelne Protagonisten lustig, immer wieder wurden auch die politischen Konstellationen, in denen antisemitische Strategien zum Tragen kamen, und die internen Konflikte unter den divergierenden Akteuren des Antisemitismus ikonografisch umgesetzt. In der Karikatur „Germania rüstet sich für die Weltausstellung in Chicago“ zeichnet „Der wahre Jacob“ 1892 Hermann Ahlwardt und Otto von Bismarck als siamesische Zwillinge, und

die „Glühlichter“ zeigten 1893, wie das skandalträchtige Auftreten von Hermann Ahlwardt und dessen politische Erfolge die Strategien der miteinander im Streit liegenden Antisemiten wie dem christlichsozialen Stoecker und dem rassistischen Max Liebermann von Sonnenberg durcheinanderbrachte.

Dass sowohl deutsche als auch österreichische Antisemiten mit kapitalismuskritischer Rhetorik auftraten, veranlasste die Zeitschrift „Glühlichter“ zu der Karikatur „Der europäische Augiasstall“, der ihnen als Symbol des Kapitalismus diente. Nicht die beiden Antisemiten Ahlwardt und Lueger aber können diesen mit ihren lädierten und geflickten Besen säubern, sondern nur der Herkules „Sozialismus“.

Schließlich finden sich anti-antisemitische Bildmotive in Karikaturen, die die Widersprüche der Zivilisation und die Gespaltenheit der bürgerlichen Moral kritisierten. Die 1890 in den „Glühlichtern“ erschienene Karikatur „Kulturblüten aus dem weissesten Europa“ etwa zeigte, wie ein Fabrikbesitzer seine Arbeiter mit einer Peitsche traktierte, wie unter dem Titel „Humanität“ ein Rekrut von seinem Vorgesetzten angebrüllt und mit der Faust bedroht wurde oder wie unter dem Stichwort „Rechtspflege“ Arbeitern mit juristischen Mitteln der Mund verschlossen wird. Unter der Überschrift „Toleranz“ schließlich schlägt ein bärtiger Bürger mit einem Knüppel auf einen Juden ein. 1892 erschien in derselben Zeitschrift die Karikatur „Unsere goldene akademische Jugend“, die neben sich betrinkenden und schlagenden Studenten einen jungen Wissenschaftler zeigt, der unter dem Titel „Akademische Bildung“ einen Juden würgt und mit einem Stock verprügelt.

Im Unterschied zur antisemitischen Ikonografie entwarfen anti-antisemitische Karikaturen keinen generalisierenden Typus des antisemitischen Akteurs. Sie gaben den Antisemiten keine stereotypisierte Physiognomie. Auch ist der Begriff Antisemitismus ikonografisch nicht zu einem Emblem oder Symbol verdichtet worden. Lediglich in einer, 1888 im „Wahren Jacob“ erschienenen Karikatur ist „der Antisemitismus“ in der Figur eines rüdigen, lefzenden Hundes verdichtet, der Stoecker und nationalliberalen Politikern hinterherlief.

Ein Bildmotiv aber taucht in den anti-antisemitischen Karikaturen immer wieder auf: die Hepp-Hepp-Keule. Schon die Karikatur von Stoecker als „modernem Reformator“ zeigt diesen in Lutherschem Habitus beim Anschlag von „95 Thesen gegen die Juden“, die sich jedoch auf ein einziges, 95-mal wiederholtes Wort reduzieren: „Hepp-Hepp“. Die „Radaubröder“, denen Stoecker in der Karikatur des „Wahren Jacob“ als „Schutzheiliger“ diente, schwangen Hepp-Hepp-Prügel, und die „Siamesischen Zwillinge“ Ahlwardt und Bismarck hatten ebenfalls Hepp-Hepp-Keulen in den Händen.

Die Zeichner der anti-antisemitischen Karikaturen blieben zumeist anonym. Zu den namentlich genannten Karikaturisten gehörten Friedrich Kaskeline (1863–1931), Fritz Graetz (1875–1915) oder Moriz Jung (1885–1915).

Ulrich Wyrwa

Literatur

Ulrich Wyrwa, The Image of Antisemites in German and Austrian Caricatures, in: Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC, 3 (2012) – Onlineversion.

Antijüdische Objekte → Sammlungen antijüdischer Objekte

L'AntisÉmite (Film von Dieudonné, 2012)

Dieudonné M'Bala M'Bala, ein Komiker, der in den 1990er-Jahren unter seinem Vornamen bekannt wurde, engagierte sich Ende der 1990er-Jahre zunächst auf der politischen Linken. Mit Beginn des nächsten Jahrzehnts radikalisierte sich sein Denken und trug ihn ins rechtsextremistische Lager, das er vorher bekämpft hatte. Im Jahr 2009 trat er der „Antizionistischen Partei“ (Parti Anti Sioniste/PAS) bei. Seither häufen sich die Provokationen in seinen Bühnenauftritten und auf seiner Internetseite, die ihm mehrfach Verurteilungen wegen Anstiftung zum Rassenhass (Incitation à la haine raciale, ein Straftatbestand, der dem der Volksverhetzung im deutschen Recht entspricht) eingebracht haben.

Im Jahr 2011 schrieb und drehte Dieudonné seinen ersten eigenen Film, „L'AntisÉmite“ [Der Antisemit], in dem er auch selbst mitspielte. Er erzählt die Geschichte der Dreharbeiten zu einem Film über einen zwanghaften Antisemiten, der sich auf Bitten seiner Frau einer Psychoanalyse gegen sein Leiden unterzieht. Der Film beginnt mit einem Kurzfilm in schwarz-weiß, der die Bilder von der Befreiung der Konzentrationslager 1945 parodiert, wobei erklärt wird, dass die Amerikaner, die Auschwitz befreien würden (sic!), Komplizen der Juden bei der Erschaffung des Shoah-Mythos seien. „L'AntisÉmite“ besteht im Folgenden aus Sequenzen eines Films, der gerade gedreht wird, und Bildern eines vermeintlichen „Making-offs“. Zwischen den Aufnahmen eskalieren die Spannungen innerhalb des Filmteams, bis ein islamistischer Kameramann die jüdische Darstellerin ermordet. Der Film endet mit dem Song „Shoananas“ (ein Wortspiel aus „Shoah“ und „Ananas“), einem der Erkennungszeichen der Dieudonné-Fans. Nach dem Abspann werden herausgeschnittene Szenen gezeigt, von denen einige noch stärker antisemitisch sind als die im Film belassenen.

Die Dreharbeiten fanden an neun Tagen im Sommer 2011 statt. Produziert wurde der Film von der Firma „Les productions de la Plume“, die von Dieudonnés Ehefrau geleitet wird und die Einnahmen aus Dieudonnés verschiedenen Aktivitäten verwaltet, obwohl Dieudonné in ihren Statuten nicht auftaucht (was es ihm ermöglichte, sich Anfang 2014 für bankrott zu erklären, obwohl das Unternehmen für 2012 einen Jahresumsatz von mehr als 1,8 Millionen Euro bekannt gab). Der Komiker schloss sich daneben mit dem iranischen Produzenten Mohsen Ali-Akbari zusammen, der aufgrund seines „antizionistischen Glaubens“ einwilligte, den Film zu produzieren. Die Verbindungen Dieudonnés zum Iran gehen auf seinen Aufenthalt dort im Jahr 2009 zurück, drei Jahre, nachdem er Syrien besucht hatte. Infolge seines Zusammentreffens mit dem iranischen Präsidenten Ahmadinedschad widmete er ihm 2010 seine Show „Mahmoud“. „L'AntisÉmite“ sollte am 16. Januar 2012 herauskommen, wurde jedoch nie ausgestrahlt – er kann aber auf Dieudonnés offizieller Internetseite von deren Abonnenten erworben oder angesehen werden.

Der Film vereint den ganzen Dunstkreis, der sich um Dieudonné herum bewegt, von der extremen Linken bis zur extremen Rechten. Alain Soral, ein ehemaliger Kommunist, der ins rechtsextreme Lager wechselte und sich als „nationaler Sozialist“ definiert, ist seit 2009 der neue politische Mentor Dieudonnés. In „L'AntisÉmite“ ist er in der Rolle eines übermächtigen und verächtlichen jüdischen Produzenten zu sehen.

Der Holocaustleugner Robert Faurisson spielt die Rolle eines Kollegen von Dieudonné, der ihn dazu bringt, einen vom Himmel herabgestiegenen Engel, „die Heilige Shoah“, mit dem Auto zu überfahren. Diesen Engel spielt María Pournier, eine „antizionistische“ Hochschullehrerin, die 1996 von ihrer Arbeit an der Universität Paris VIII entbunden wurde, nachdem sie an der Verbreitung des Werkes „Les mythes fondateurs de la politique israélienne“ [Die Gründungsmythen der israelischen Politik] des Holocaustleugnens Roger Garaudy beteiligt gewesen war. Schließlich ist auch Ahmed Moualek, Gründungsmitglied der „Antizionistischen Partei“, im Film zu sehen – er spielt einen Kameramann.

Die Arbeit mit dem Bild im Bild und der Ton des Films, der humoristisch sein soll, erlauben es Dieudonné, seine Figuren die furchtbarsten Dinge sagen zu lassen. Doch die Handlung, die Denkweise, alles bis hin zum Namen seiner Figur ist derart dicht an seiner eigenen Identität, dass sich eine Metaebene nur schwer entdecken lässt. Zusätzlich bestätigt die Zahl an Darstellern, die weder Schauspieler noch Komiker, sondern politisch aktiv sind, dass es sich bei „L'AntisÉmite“ nicht um eine Komödie, sondern um ein Pamphlet handelt. Der Film macht sich praktisch sämtliche Vorurteile über Juden zunutze und ergänzt sie um ein paar neue: Geld, Sex, Macht, Manipulation, Lüge, Homosexualität, Pädophilie, Verbindungen zur Freimaurerei, Unterjochung der Palästinenser. Ganz wie die biologischen Antisemiten am Anfang des 20. Jahrhunderts ist Dieudonné von Krebsgeschwüren besessen. Im Film sind sowohl seine Frau als auch er davon betroffen. Doch der „Krebs“ des Dieudonné ist nicht – wie man den ganzen Film über glaubt – der Antisemitismus. Auf dem Sterbebett erklärt ihm seine Frau doppeldeutig: „Der Krebs, der dich zerfrisst, das sind die Juden“. Der nachfolgende Film Dieudonnés, „Métastases“ [Metastasen], erzählte denn auch die Geschichte zweier an Krebs erkrankter Personen, die zwei verschiedene Therapien versuchen.

Der Film ist wichtig in der Biografie Dieudonnés, denn er lässt sich als ein Glaubensbekenntnis seiner Ideologie lesen, in der sich verschiedene Entwicklungen des Antisemitismus seit den 1970er-Jahren kristallisieren. War es Faurisson, der bereits 1979 die Verbindung zwischen „dem angeblichen Genozid an den Juden“ und dem Schicksal der Palästinenser konstruierte, stellte erst die Garaudy-Affäre 1995 eine Verbindung zwischen dem linksextremen und dem rechtsextremen Antisemitismus her. Dieudonné stellt sich in diese Entwicklung und integriert darin einen Teil der afrikanisch-stämmigen Bevölkerung, die einer Erinnerungskonkurrenz verpflichtet ist, sowie Anhänger von Verschwörungskonstrukten. Nicht zuletzt bringen ihm das Internet und soziale Netzwerke eine große Öffentlichkeit, die sich in seiner „gegen das System“ gerichteten Denkweise wiedererkennt.

Dieudonné zeigte seinen Film als Vorpremiere vor geladenem Publikum am 15. Januar 2012. Anlässlich dessen erklärte er: „Dies ist eine Posse“. Infolge eingereicherter Klagen wird der Film ausschließlich über Dieudonnés Internetseite vertrieben, wo er den Abonnenten zur Verfügung steht. Anlässlich der Filmfestspiele in Cannes versuchte der iranische Produzent im Mai 2012, den Film unter dem Titel „Yahod Setiz“ im Rahmen des Programms Marché du film [Filmmarkt; geschäftlicher Teil des Festivals, wo Filme zum Verkauf an internationale Verleihfirmen angeboten werden] zu zeigen, was von den Verantwortlichen jedoch abgelehnt wurde. Die wenigen Kritiken

in Filmzeitschriften waren sich einig und werden gut von der Zeitschrift „Première“ zusammengefasst, die den Film als „vor allem unansehnlich, das letzte Werk eines Typen [...], der über den Zwang zu endlosen Wiederholungen verrückt geworden ist“, bezeichnete. Obwohl keine Zahlen existieren, um die Verbreitung des Films bemessen zu können, muss konstatiert werden, dass er trotz über 750.000 Fans der Facebook-Seite Dieudonné in deren Kommentaren quasi nicht existent ist.

Unter der Androhung, sein neues Bühnenprogramm verbieten zu lassen, wurde Dieudonné vom französischen Innenminister Ende 2013 dazu gezwungen, es umzuschreiben. Schwierigkeiten mit dem Fiskus wegen ausstehender Steuerzahlungen in großer Höhe haben dazu geführt, dass Dieudonné seither etwas zurückhaltender agiert.

Fabrice Teicher

Übersetzung aus dem Französischen von Bjoern Weigel

Literatur

Valérie Igounet, *Histoire du négationnisme en France*, Paris 2000.

Annie Kriegel, *Vérité historique et mensonges politiques. Diversions et révisions sur l'antisémitisme*, in: *Commentaire* 3 (Winter 1980/81) 12, S. 551–558.

Pierre-André Taguieff, *La Nouvelle judéophobie*, Paris 2002.

Fabrice Teicher, *L'Affaire Garaudy-Abbé Pierre dans la presse nationale française*, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris 2001.

Antisemitentheater → Das arische Theater in Wien

Apostelkommunion (Gemälde von Luca Signorelli, 1512) → Comunione degli Apostoli

Die Arche → Jüdisch-Politisches Cabaret

L'Argent (Roman von Émile Zola, 1891) → L'Argent (Film)

L'Argent (Film von Marcel L'Herbier, 1928 und Film von Pierre Billon, 1936)

„L'Argent“ [Das Geld], der 1891 erschienene Roman Émile Zolas, der sich anhand des Kampfes zwischen den beiden Bankiers Saccard und Gunderman mit Börsenspekulationen auseinandersetzt, wurde zweimal verfilmt: Der Film von Marcel L'Herbier kam 1928 heraus, der von Pierre Billon 1936. Wenn sich die Regisseure auch in der Behandlung der Charaktere stark unterscheiden, ist der Antisemitismus in beiden Filmen vorhanden.

In dem Stummfilm „L'Argent“ von Marcel L'Herbier wird Antisemitismus in der gegensätzlichen Darstellung der beiden Protagonisten sichtbar; die ersten Sequenzen, in denen die Bankiers Saccard und Gunderman vorgestellt werden, sind besonders aufschlussreich. Saccard, der „Urfranzose“, gespielt von Pierre Alcover, ehemals Schauspieler an der Comédie Française, wird in den Zwischentiteln als „wagemutiger Finanzier“ (*financier audacieux*) beschrieben: übersprudelnd vor Manneskraft, willensstark und sanguin, ein echter Napoleon. Die Kamera zeigt mehrfach die Statuette des Kaisers, die auf seinem Schreibtisch steht, und bleibt einen Moment lang bei der

Hand Alcover/Saccards stehen, während diese unter seine Weste gleitet, was das Bild eines mit der Geschichte Frankreichs verbundenen Mannes verdeutlicht.

Gunderman wird von Alfred Abel dargestellt, einem deutschen Schauspieler, der durch die Rolle des Alleinherrschers Joh Fredersen in „Metropolis“ Berühmtheit erlangte. Über den Bankier Gunderman heißt es auf den Texttafeln, er kontrolliere „einen großen Teil des weltweiten Öls“ und besitze „eine vorzügliche Organisation“ von „Agenten“, die ihn über alle Geschäfte der Welt unterrichten. Diese Vorstellung entspricht allen gängigen Klischees über „jüdische Banken“: Kosmopolitismus und Verschwörung. Um Gunderman zu beschreiben, folgt die Kamera seinem Strohmann Salomon Massias, gespielt von Alexandre Mihalesco (spezialisiert auf stereotype Judenrollen), durch die riesige verwaiste Empfangshalle im Stadtpalais des Bankiers. Ein Hausangestellter öffnet mit verschwörerischer Miene eine verborgene Tür (das Komplott) und lässt ihn in ein kreisförmiges Zimmer eintreten, dessen Wände aus einer Erdkarte bestehen, über die Schiffe der Bank Gunderman verstreut sind, die in der Welt unterwegs sind. Sodann öffnet sich eine zweite, in den Kulissen nicht sichtbare Geheimtür, die das beeindruckende Büro des Bankiers zeigt. Dieser sitzt beim Frühstück in Begleitung zweier kleiner weißer Pommerscher Spitze (ein weiterer unterschwelliger Hinweis auf Deutschland), die nie von seiner Seite weichen (er trägt sie, streichelt sie, gibt ihnen zu fressen). Kalt und emotionslos, zeigt Alfred Abel manirierte Gesten: Er tupft sich die Lippen ab, isst ein Ei mit abgespreiztem kleinen Finger und gießt sich in derselben Weise ein Glas Milch ein.

Das Wechselspiel zwischen Saccard – rührsam, gesprächig und willensstark – und Gunderman – verweiblicht, beinahe wortlos und eisig – bestimmt den Film. Der Zuschauer von 1929 konnte von der Macht des jüdischen Bankiers nur verstört sein, der alle Ängste dieser Zeit vereinte: Verweiblichung, Kosmopolitismus und Verschwörung.

Die deutsche Herkunft des Schauspielers und der Figur – ein „importierter Finanzier“, wie ihn L'Herbier in seinen Memoiren („La tête qui tourne“, 1978) bezeichnete – erinnerte stark an die Person Rothschilds, des Bankiers, der als Sündenbock der Antisemiten für alle Übel Frankreichs zu dieser Zeit herhalten musste. Der Film ist umso gefährlicher, da es sich um ein Meisterwerk der französischen Avantgarde handelt und nicht um einen kleinen, unbedeutenden Film, wie sie damals in großer Zahl gedreht worden sind.

Die Leinwandadaption des Zola-Romans von Pierre Billon während der Volksfront-Regierung fällt in diese zweite Kategorie: Der Antisemitismus tritt hier ohne Umschweife und karikaturhaft hervor. Wie im Film von L'Herbier speist sich der Antisemitismus aus dem Gegensatz der zwei Bankiers, doch wird dieser hier bis ins Groteske überzeichnet. Der Bankier Gunderman – ausgestattet mit seinen Söhnen, von denen einer wie der andere noch klischeehaftere Judenkarikaturen sind – macht krumme Geschäfte und klüngelt herum, während der Bankier Saccard (gespielt von einem der Stars dieser Zeit, Pierre Richard-Willm, der auf Aristokraten- und Schönlings-Rollen beschränkte Schauspieler) ein Wohltäter ist, der seinen Reichtum und seine Zeit den Waisenkindern des Hauses widmet, das er selbst gegründet hat.

Beide Filme sind recht weit von der Romanvorlage entfernt, in der Zola die mit dem Geld zusammenhängenden Makel zu gleichen Teilen auf seine beiden Bankiers

verteilte. Und wenn auch ihre Lebensweisen, ihre Reaktionen, ihre Persönlichkeiten sehr unterschiedlich sind, wird ihr Verhalten dem Geld gegenüber doch nicht durch ihre „Rasse“ (wie es in der damaligen Terminologie hieß) bestimmt. Zola prangert in seinem Roman die Spekulation an der Börse und die Herrschaft des Geldes an, jedoch ohne dies einer einzelnen Bevölkerungsgruppe zuzuschreiben, woran er in seinem Artikel „Pour les Juifs“ [Für die Juden] erinnerte, der fünf Jahre nach dem Erscheinen seines Romans auf der Titelseite der Zeitung „Le Figaro“ veröffentlicht wurde: „Dass es in den Händen einiger Juden eine schmerzliche Anhäufung von Reichtum gibt, ist Fakt. Doch dasselbe Anhäufen gibt es bei den Katholiken und bei den Protestanten.“ Die beiden Filmemacher teilten diese Meinung offenbar nicht.

Chantal Meyer-Plantureux

Übersetzung aus dem Französischen von Bjoern Weigel

Das arische Theater in Wien (1898–1903)

Das Kaiserjubiläums-Stadttheater in Wien wurde 1898 zum 50. Thronjubiläum von Kaiser Franz Joseph I. eröffnet. Vor allem 1898–1903, unter der Direktion von Adam Müller-Guttenbrunn, wurde das Theater „Arisches Theater“ bzw. „Antisemitentheater“ genannt. Heute wird das Haus von der Volksoper Wien genutzt.

Anlässlich des bevorstehenden Thronjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. wurde im damaligen Wiener Bezirk Währing eine Initiative gegründet, die den Bau eines Theaters im Sinn hatte. Diesem „Kaiserjubiläums-Stadttheater-Verein“ gehörten u. a. Guido List und der christlichsoziale Wiener Bezirksvorsteher von Währing Anton Baumann, der auch für die Besetzung der Direktion verantwortlich war, an. Der Verein, hier vor allem christlichsoziale und deutschnationale Mitglieder, forcierten den Journalisten, Autor und ehemaligen Direktor des Raimundtheaters Adam Müller-Guttenbrunn als Direktor und Pächter. Dieser hatte aufgrund seiner bisherigen Tätigkeiten den Ruf eines Antisemiten. So lobte Guido List z. B. in der deutschnationalen Zeitung „Ostdeutsche Rundschau“ Müller-Guttenbrunns Qualifikationen als Theaterdirektor. Baumann unterschrieb den Vertrag mit Müller-Guttenbrunn erst, als ihm dieser schriftlich zusicherte, „das Theater keinem jüdischen Einfluß zugänglich zu machen, wissentlich keine jüdischen Schauspieler zu engagieren und das Werk keines Juden zur Aufführung zu bringen“.

Das Zustandekommen des Vertrags mit Müller-Guttenbrunn hatte zur Folge, dass liberale Kreise das Theater fortan „Antisemitentheater“ nannten. Die „Neue Freie Presse“ lehnte die Publikation des Theaterprogramms ab, was Müller-Guttenbrunn veranlasste, dies mittels bezahlter Inserate in der „Neuen Freien Presse“ zu publizieren, woraufhin Karl Kraus in der „Fackel“ kritisierte, dass die „Neue Freie Presse“ gegen Geld auch für Antisemiten Propaganda mache. Nach dieser Attacke lehnte die liberale Zeitung die Veröffentlichung der bezahlten Inserate ab.

Als erstes Stück entschied sich Müller-Guttenbrunn für Kleists „Hermannsschlacht“. Dem damaligen christlichsozialen Bürgermeister Karl Lueger missfiel diese Wahl, da er sich Volksstücke und Possen wünschte, und so bezeichnete er die „Hermannsschlacht“, die ihm zu wenig volkstümlich war, als „Schandstück“.

Zwanzigmal ließ Müller-Guttenbrunn Shakespears „Kaufmann von Venedig“ auf-führen. Das Stück, in dem sich in der Person des Shylock antisemitische Ressenti-ments bündeln lassen, hatte jedoch keinen großen Erfolg beim Publikum. Die deutsch-nationale und antisemitische Presse feierte dagegen die Aufführung. So schrieb das „Deutsche Volksblatt“ von einer „meisterhaften Symphonie der jüdischen Gier und des jüdischen Durstes nach Rache“.

Das Stück „Der Rechtschaffene“ des „Kikeriki“-Redakteurs Theodor Taube (ei-gentlich: Theodor Herdlicka) ist angelehnt an den Prozess um Viktor von Ofenheim. Der Protagonist des Stücks, ein einfacher Gewerbetreibender, ist Geschworener in ei-nem Prozess gegen einen jüdischen Börsenspekulanten, der der Korruption angeklagt ist. Der Gewerbetreibende verliert schließlich durch jüdische Betrugerei Ehre und Geld und verfällt am Ende dem Wahnsinn. Die antisemitische Presse lobte Müller-Guttenbrunn für seinen Mut, dieses Stück zu produzieren. Der „Kikeriki“ sprach von der „ersten, wirklich antisemitischen Novelle“, die am Theater zur Aufführung ge-kommen sei.

Die Aufführung der offen antisemitischen Stücke „Söhne Israels“ und „Harte Hän-de“ wurden Müller-Guttenbrunn von der Zensur verboten. Daraufhin ließ er die Wer-ke drucken und verbreiten. Zur Aufführung gelangten auch Werke von O.F. Berg (ei-gentlich: Ottokar Franz Ebersberg), des Begründers der satirischen Wochenschrift „Tritsch-Tratsch“ und des Herausgebers des antisemitischen „Kikeriki“. Aber auch Werke von Schiller, Goethe und Kleist wurden aufgeführt. Den österreichischen Klas-sikern wurde mit Grillparzer und Raimund Rechnung getragen. Auch „Heimatlichter“ wie Anzengruber und Rosegger wurden gespielt.

Müller-Guttenbrunn, der auch Pächter des Theaters war, geriet mit dem Kaiserjubi-läums-Stadttheater zusehends in finanzielle Schwierigkeiten. So verfasste er 1902 ei-nen Brief an Karl Lueger mit der Bitte, die Stadt möge finanzielle Abhilfe schaffen. Lueger lehnte jedoch ab und verwies Müller-Guttenbrunn an den Theaterverein, der aber ebenfalls abwinkte. Ein neu gegründeter Verein, der es sich zum Ziel setzte, in Wien eine Volksoper zu erbauen, trat an Müller-Guttenbrunn heran und schlug ihm vor, die geplante Volksoper im Gebäude des Kaiserjubiläums-Stadttheater zu behei-maten. Am 25. Juni 1903 einigte sich Müller-Guttenbrunn mit dem Vereinsvorsitzen-den Rainer Simons, schied aus dem Theater aus und Simons wurde Direktor der nun neuen Volksoper.

In späteren Darstellungen rechtfertigte sich Müller-Guttenbrunn, er wollte nur ein „judenreines“, aber kein „antisemitisches, mit dem Knüppel winkendes Theater“. 1902 jedoch bezeichnete er es als seinen Erfolg, dass das Land Niederösterreich einen Preis für ein „arisches niederösterreichisches Stück“ geschaffen hatte, da seiner Mei-nung nach ein Mangel an publikumswirksamen antisemitischen Stücken bestand.

Christian Pape

Literatur

Richard S. Gehr, Adam Müller-Guttenbrunn and the Aryan Theater of Vienna, 1898–1903.

The Approach of cultural Fascism, Göppingen 1973.

Gerald Stieg, Karl Kraus und Adam Müller-Guttenbrunn, in: Antal Mádl, Anton Schwob (Hrsg.), Vergleichende Literaturforschung. Internationale Lenau-Gesellschaft 1964 bis 1984, Wien 1984, S. 456–463.

Erika Weinzierl, Kein „Judentempel“. Adam Müller-Guttenbrunn und das Wiener „Antisemitentheater“, in: Jüdisches Echo. Zeitschrift für Kultur und Politik 44 (1995), S. 159–163.

Hans Weresch, Adam Müller-Guttenbrunn. Sein Leben, Denken und Schaffen, Band 1 und 2, Freiburg im Breisgau 1975.

**Die armen Polen schauen auf das Ghetto (Essay von Jan Błoński, 1987) →
Biedni Polacy patrzą na getto**

Arrangement mit dem Tod (Roman von Hedda Zinner, 1984) → Die Schauspielerin

Asch-Schatat (Fernsehserie von Fathallah Omar, Syrien 2003)

„Asch-Schatat“ [Die Diaspora] ist eine Fernsehserie des an der Universität Aleppo lehrenden Wissenschaftlers Dr. Fathallah Omar über „den Zionismus“. Die durch die private syrische Filmgesellschaft Linn produzierte 29-teilige Fernsehserie wurde im Ramadan 2003 erstmalig in Syrien ausgestrahlt. Sie wurde erfolgreich ins Ausland verkauft und lief im selben Jahr ebenfalls bei al-Manar, dem vom Libanon aus operierenden Sender der Hizbollah. Verantwortlich für das Drehbuch der als historische Dokumentation über das Judentum inszenierten Serie zeichnet Dr. Fathallah Omar. Unterstützt wurde er durch den Historiker Dr. Suheil Zakar, der als „Sachverständiger“ wiederholt mitteilte, die Serie beruhe ausschließlich auf historischen Fakten.

Die Serie erhebt den Anspruch, die reale Geschichte des Zionismus von 1812 bis zur Staatsgründung Israels zu erzählen. Dabei würden nur authentische Quellen des Judentums Verwendung finden, so eine zu Beginn jeder Folge gezeigte Bibliografie, darunter Herzls „Der Judenstaat“, der „Talmud“ und die „Tora“. Um einer ähnlichen Kritik, wie sie gegen die ägyptische Serie → „Faris bila Gawad“ [Reiter ohne Pferd] vorgebracht wurde, vorzugreifen, betonten die Autoren, ihre Dokumentation greife in keiner Weise auf die „Protokolle der Weisen von Zion“ zurück. Und in der zu Beginn jeder Folge ausgestrahlten Bibliografie finden diese tatsächlich keine Erwähnung. Gleichwohl sind auch ihre Leitmotive Bestandteil der Serienhandlung, wenn es um die verschwörungstheoretische Deutung historischer Ereignisse geht. „Die Diaspora“ gibt zwar vor, eine der historischen „Wahrheit“ verpflichtete Dokumentation zu sein, bedient aber die gängigen antisemitischen Verschwörungstheorien.

So werden unter anderem der Niedergang des Osmanischen Reiches und des zaristischen Russland sowie der Ausbruch des Ersten und Zweiten Weltkriegs zionistischen Machenschaften zugeschrieben. Das Ziel dabei sei immer der vermeintliche Plan zur „zionistischen Weltherrschaft“ mit der Etablierung des Staates Israel als Meilenstein. So wird in einer Folge die Sitzung einer zionistischen Geheimregierung unter Vorsitz der Rothschilds gezeigt, die den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges feiert. Sie berät darüber, wie die anstehende Vernichtung der europäischen Juden die Weltöffentlichkeit „erweichen“ wird, der Gründung eines jüdischen Staates zuzustimmen. Hierbei berufen sich die Diskutierenden explizit auf die „Protokolle“ und den angeblich in ihnen enthaltenen Verschwörungsplan. Doch nicht nur der verschwörungstheoretische Antisemitismus wird in „Asch-Schatat“ bedient, auch auf Ritualmordlegenden wird

zurückgegriffen. Detailliert wird etwa in einer Folge gezeigt, wie ein christlicher Junge geschächtet wird, aus dessen Blut dann Matzen gebacken werden.

Durch ihren Anspruch, eine historische Dokumentation über Judentum und Zionismus zu sein und dabei authentische Quellen zu verwenden, vermittelt „Asch-Schatat“ seinem Publikum, dass „die Zionisten“ hinter allen Großereignissen der Geschichte stünden. Die besondere Brisanz der Serie liegt darin, historische „Wahrheit“ zu zeigen, die in antisemitischer Bildsprache von professionellen Schauspielern vorgetragen wird. Stattdessen fußt diese vorgeblich der wissenschaftlichen Objektivität verpflichtete Dokumentation in allen wesentlichen Aussagen auf antijudaistischen und antisemitischen Verschwörungstheorien.

Malte Gebert

Literatur

Wolfgang Benz, Die Protokolle der Weisen von Zion – Die Legende der jüdischen Weltverschwörung, München, 2007, S. 103.

Assistenzarzt Dr. Feil (Film von Otto Dierichs, 1960) → Zwischenfall in Benderath

Augsburger Heiligkreuzspiel (15. Jahrhundert)

Das „Mirakelspiel“ thematisiert legendarische Stoffe um das Kreuz Christi und Konstantin den Großen. Die Handlung umfasst zum einen den Sieg Konstantins über Maxentius und die Auffindung des Kreuzes Christi durch die heilige Helena (die Mutter Konstantins), zum anderen den Raub des Kreuzes durch den Perserkönig Costras und die Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem. Dabei spielt die Figur des Judas-Quiriacus eine tragende Rolle. Dieser Konvertit wird bühlenwirksam den „unbelehrbaren“ Juden gegenübergestellt.

Das „Augsburger Heiligkreuzspiel“ vom Ende des 15. Jahrhunderts hat man bisher wegen der (revisionsbedürftigen) Lokalisierung nach Tirol eher unpolitisch als erbauliches „Mirakelspiel“ gedeutet. Vor dem Hintergrund der Wiener Ereignisse ab 1420 (Pogrom oder Gesera) ist jedoch eine religionspolitische Deutung nicht weniger wahrscheinlich. Bekanntlich unterstellte man den Juden, mit den Hussiten im Bunde zu stehen. Tatsächlich schienen beide, Juden wie Hussiten, aus christlicher Perspektive das Altarsakrament zu beflecken, sei es durch vermeintliche Hostienschändungen (wie im Falle der Juden von Enns), sei es durch den Laienkelch, den die hussitischen Kämpfer sogar auf ihren Fahnen führten. Dazu passt, dass jenes „Augsburger Heiligkreuzspiel“ ursprünglich sicher nicht am Lech, aber, wie gegen die gängige, nur auf revisionsbedürftige schreibsprachliche Argumente gestützte Auffassung zu beachten wäre, auch nicht an der Etsch entstanden ist; ebenso wenig wird der Tiber mit der Milvischen Brücke in diesem Drama erwähnt, statt dessen ist ausdrücklich von der Donau die Rede, die Konstantins Konkurrent überschreiten will. Die „Legenda Aurea“ kennt zwar einen Barbareneinfall von nördlich der Donau, den Konstantin zurückschlägt, aber dieser ist von der Schlacht an der Milvischen Brücke und dem berühmten in „hoc signo vincas“ deutlich getrennt. Im „Mirakelspiel“ wird die Donau zum Schicksalsstrom, an dem sich das Geschick des (Heiligen) Römischen Reichs und des Christen-

tums entscheidet. Das im Spiel mehrfach herausgestellte Kreuz Christi wird dann mit Hilfe eines Juden Judas alias Quiriacus, wie er nach seiner Taufe heißt, tatsächlich gefunden. Gegner des Kreuzes ist der über die Donau ins Reich eine Invasion planende heidnische Maxentius ebenso wie der Heidenkönig Costras. Im Mittel- und Frühneuhochdeutschen sind mit „heiden“ gewöhnlich Muslime gemeint. Aber der heidnische Kreuzesräuber mit seiner gefährlichen Militärmaschinerie gleicht mehr noch als einem türkischen Sultan einem hussitischen Heerführer. Über deren Gefährlichkeit war man auch in universitären Wiener Kreisen durch kriegswissenschaftliches Schrifttum, das etwa Abbildungen der berüchtigten kanonenbestückten hussitischen Wagenburgen zeigte, gut informiert. Bekanntlich trafen die Kriegszüge der Hussiten Österreich nördlich der Donau empfindlich. Ebenso ließ Erzherzog Albrecht die österreichischen Prälaten das Kreuz gegen die Hussiten predigen, was im „Mirakelspiel“ durchaus ein Pendant findet. Nach dem Sieg Kaiser Konstantins unter dem Kreuzeszeichen lässt die Kaiserinmutter Helena im „Mirakelspiel“ jenes Kreuz Christi suchen. Dabei setzt sie gegen Judas und die anderen Juden in Jerusalem als Druckmittel – wie in der „Legenda Aurea“ – den Scheiterhaufen und den Hungerturm ein. Dies waren aber auch Methoden der Gewalt gegen die österreichischen Juden beim Wiener Pogrom.

Die Abschrift dieses Heiligkreuzspiels ist um 1500 in eine Augsburger Sammelhandschrift eingebunden worden, weist aber selbst nicht ostschwäbischen, sondern bairischen Sprachstand auf. Dennoch hätte das Spiel durchaus am Augsburger Augustinerchorherrenstift Heilig Kreuz aufgeführt worden sein können, wofür bis heute allerdings der archivalische Nachweis fehlt. Dagegen ist eine Spielbruderschaft für das Augsburger Stift zum Heiligen Kreuz nachgewiesen. Ebenso hat man dort neben der obligatorischen Kreuzesreliquie ein sogenanntes „Kostbarliches Gut“, eine wundertätige, einst allerdings durch Christen von Schändung bedrohte Hostie verehrt. Die Wallfahrt zum „Kostbarlichen Gut“ fundierte die Einkünfte des Stiftes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Noch wichtiger im Kontext des Antijudaismus ist die dem Stift benachbarte Judengasse und der Friedhof der Augsburger Juden. Dieser Judenfriedhof, von den Augsburger Juden einst auf eigene Kosten in die Stadtbefestigung integriert, wurde nach der Vertreibung der Augsburger Juden seit 1440 seiner Grabsteine beraubt, die etwa für das gotische Rathaus zweckentfremdet wurden. Eine Aufführung des „Augsburger Heiligkreuzspiels“ auf dem wüsten Gelände des Judenfriedhofs, übrigens in Nachbarschaft zur städtischen Richtstätte, scheint nicht unwahrscheinlich zu sein, zumal christliche Friedhöfe nicht selten Bühnenstandorte für Passionsspiele abgaben. Die Wanderung des ursprünglich wohl österreichischen „Mirakelspiels“ nach Augsburg kann mit der Raudnitzer Reform der Augustinerchorherren erklärt werden, wobei das Augsburger Chorherrenstift 1475 von Indersdorf aus reformiert wurde, dessen bayern- und schwabenweit agierender Reformprior Johannes Roth wiederum in Wien studiert hatte.

Klaus Wolf

Literatur

- Elke Ukena, Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte, 2 Bände, Bern, Frankfurt am Main 1975.
- Klaus Wolf, Hof – Universität – Laien. Literatur- und sprachgeschichtliche Untersuchungen zum deutschen Schrifttum der Wiener Schule des Spätmittelalters, Wiesbaden 2006.

Klaus Wolf, Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichte, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Band 101 (2007), S. 35–45.

Augsburger Passionsspiel → Passionsspiele

Aus dem dunkelsten Berlin (Krimi-Reihe von Adolf Sommerfeld, 1920er-Jahre) → Das Ghetto von Berlin

Aus Vergangenheit und Gegenwart (Erzählung von Marcus Lehmann, 1876) → Jud Süß in der Literatur

Auschwitz (Comic von Pascal Croci, 2004) → Comics

Bänkelsang

Bänkelsang ist der öffentliche Vortrag einer spektakulär aufgemachten Geschichte, die von Liebe, Mord und Totschlag, von Räubern und Wilderern, von Unglücksfällen, Kriegen und Naturkatastrophen aller Art handeln kann. Das „Bänkel“, von dem herab der Sänger vortrug, gab dieser populären, moralisierenden Kunstform des Jahrmarkts ihren Namen. Entstanden ist sie im Laufe des 17. Jahrhunderts aus dem frühneuzeitlichen Zeitungslied, gehalten hat sie sich in Deutschland bis in die 1930er-Jahre, in anderen Ländern noch länger. Gesungen wurden die Bänkellieder (oder auch „Moritaten“) meistens nach den Melodien bekannter Volks- oder Kirchenlieder und begleitet durch Drehleier und Drehorgel. Mit einem Zeigestock verwies der Sänger dabei auf großformatige, gefelderte, farbige Bildtafeln, die erhöht aufgehängt wurden und auf denen die wichtigsten Szenen der erzählten und gesungenen Geschichte dargestellt waren. Während des Vortrags oder danach wurden Moritatenzettel oder -heftchen verkauft; darüber hinaus wurden sie auch im Kolportagehandel mit anderer populärer Kleinliteratur vertrieben. Sie enthielten die von anonymen Autoren verfassten Erzählungen in Prosa und meistens ein dazugehörendes balladeskes Lied mit abschließender Moralstrophe. Vom Verkauf dieser populären Lesestoffe lebten die Sänger. Mit der zunehmenden Lesefähigkeit des Publikums wuchs auch der Umfang der Prosa-Teile dieser Heftchen. Das Gewerbe professionalisierte sich im 19. Jahrhundert. Größere Verlage (Kahlbrock in Hamburg, Reiche in Schwiebus), nicht mehr nur meist anonyme Winkeldrucker, besorgten in der Spätphase die Herstellung der Heftchen.

Im Dienste moralischer oder geistiger Belehrung betont der Bänkelsang eindringlich die Faktizität der geschilderten sensationellen Vorkommnisse. Am vermeintlich konkreten Einzelfall wird effektiv vorgeführt, wie die soziale und religiöse Ordnung gefährdet und wieder hergestellt wird. Der Bänkelsang ist also grundsätzlich affirmativ. Man hat sein Formprinzip deshalb als emblematisch charakterisiert (Braungart, 1985). Er eignete sich in seiner ganzen medialen Inszenierung besonders zur ideologischen Beeinflussung. Deshalb unterlag er immer der Zensur. Quellen für den Bänkelsang waren Zeitungsmeldungen oder der ganze Komplex der Hinrichtungsliteratur, besonders die „Urgicht“. Stofflich und motivisch gibt es vielfältige Bezüge zu den verschiedensten Traditionen populären Erzählens (siehe dazu die umfangreiche Dokumentation der Arbeitsstelle „Enzyklopädie des Märchens“ in Göttingen).