

Literatur

Ute Baum, Bertolt Brechts Verhältnis zu Shakespeare, Berlin/Ost 1981.

Raimund Gerz, Bertolt Brecht und der Faschismus. In den Parabelstücken „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“, „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ und „Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“. Rekonstruktion einer Versuchsreihe, Bonn 1983.

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

Alois Münch, Bertolt Brechts Faschismustheorie und ihre theatralische Konkretisierung in den „Rundköpfen und Spitzköpfen“, Frankfurt am Main, Bern 1982.

Frank Dietrich Wagner, Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus, Opladen 1989.

SA-Mann Brand (Film von Franz Seitz, 1933) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Sammlung Ehrenthal → Sammlungen antijüdischer Objekte

Sammlung Finkelstein → Sammlungen antijüdischer Objekte

Sammlung Schlaff → Sammlungen antijüdischer Objekte

Sammlungen antijüdischer Objekte

Die historische Antisemitismusforschung hat den bildlichen Darstellungen antijüdischer Gesinnungen erst sehr spät Aufmerksamkeit gewidmet. Lange standen in erster Linie die in verbaler und gedruckter Form überlieferten Einstellungen *zu* Juden und Vorstellungen *von* Juden im Vordergrund. Erst mit dem „visual turn“ der Kulturwissenschaften wandte man sich auch Gegenständen zu, die eine antijüdische Tendenz zum Ausdruck bringen. Damit rückten auch die wenigen Sammlungen solcher Gebilde in den Fokus der Aufmerksamkeit. Bei den zweidimensionalen Gegenständen handelt es sich vor allem um illustrierte Postkarten, Flugblätter, Karikaturen in unterhaltenden und satirischen Zeitschriften, Gemälde, populäre Reproduktionsgrafik und Zeichnungen. Daneben finden sich in diesem Genre auch Bierdeckel, Aufkleber und Ähnliches. Erst seit Kurzem wurde durch diverse Ausstellungen die Existenz umfangreicher Sammlungen dreidimensionaler Gegenstände mit antijüdischer Tendenz bekannt gemacht.

Die Gegenstände dieser Sammlungen werden durch das Markieren „typischer“ Merkmale von Juden als antijüdisch eingestuft, wobei „typisch jüdisch“ nicht selten erst durch den Sammler und die Betrachtenden definiert wird. Nicht jede krumme Nase sollte als „jüdisch“ interpretiert werden. Die dreidimensionalen Gegenstände haben ebenso wie die zweidimensionalen meist karikaturhaften Charakter. Nicht selten handelt es sich um Variationen ein und desselben Motivs, das zwischen diesen Dimensionen wechselt. Die antijüdischen Gegenstände zielten teils auf Massenwirksamkeit, teils sind sie aber auch Zeugnisse eines privatistischen Judenhasses, der sich lediglich im Kreise Gleichgesinnter oder „unter der Gürtellinie“ auslebte.

In Museen wurden solche Objekte lange nicht gezeigt. Das Jüdische Museum Wien präsentiert die Sammlung seiner Antisemitica in einer ausgeklügelten didaktischen Inszenierung, indem die Gegenstände dem Betrachter den Rücken zuwenden und ihre

Vorderseite nur in Spiegeln sichtbar ist. Die zentrale Frage lautet: Wie können solche Gegenstände öffentlich ausgestellt werden, ohne dass dadurch vorhandene antijüdische Vorurteile bestätigt oder gar verstärkt werden?

Antijüdische Postkarten werden von privaten Sammlern hauptsächlich im Judaica-Handel erworben. Solche Postkarten waren seit den 1890er-Jahren massenweise verbreitet. Besonders beliebt waren Kartengrüße mit antijüdischen Motiven aus den Bäderorten, in denen Juden insbesondere als unkultivierte „Neureiche“ oder „ostjüdische Fremdlinge“ verspottet wurden. Umfangreiche Sammlungen mit antijüdischen Postkartenmotiven haben Wolfgang Haney (Berlin) und Martin Schlaff (jetzt im Jüdischen Museum der Stadt Wien) zusammengetragen. Anhand der Sammlung von Salo Aizenberg (USA) wird die internationale Verbreitung solcher Postkarten mit Schwerpunkten in den deutschsprachigen Ländern, in Frankreich, England und den USA in dem Zeitraum von etwa 1890 bis 1920 deutlich.

Es sind vor allem jüdische Sammler, die sich für antijüdische Gegenstände interessieren. Als Beweggrund für ihre spezifische, nicht unmittelbar einsichtige Sammelleidenschaft äußern sie in der Regel die Absicht, mehr über Erscheinungsformen und Verbreitung des Antisemitismus in Erfahrung bringen zu wollen. Der Londoner Arzt Simon Cohen trug circa 1.600 „anti-Semitic memorabilia“ zusammen. Sein Interesse am Sammeln solcher Objekte soll durch den Tod eines Verwandten bei einem Bombenattentat in Israel geweckt worden sein (The New York Times, 21. August 2005). Paul Drucker, dessen Sammlung 2001 im Jewish Museum of Florida in Miami zu sehen war, meinte, er habe anhand der Gegenstände zu verstehen versucht, weshalb Menschen aufgrund von Unterschieden klassifiziert werden und welche unterschweligen oder unverhohlenen Erscheinungsformen diese Gesinnung hervorbringt, damit die nächste Generation die Sprache des Hasses entschlüsseln kann. (Abramson)

Die drei größten Sammlungen dreidimensionaler Gegenstände sind aus privaten Initiativen hervorgegangen. An das Jüdische Museum der Stadt Wien gelangte im Jahr 1993 die Sammlung des Unternehmers Martin Schlaff („Sammlung Schlaff“) mit rund 5.000 Objekten, in erster Linie Bücher, Broschüren, Archivalien, Druck- und Gebrauchsgrafik sowie Postkarten, aber auch an die 250 Alltagsgegenstände und Figürchen. Im Jahr 1995 wurden ausgewählte Stücke in der Ausstellung „Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen“ im Wiener Rathaus gezeigt, weitere in der Ausstellung „typisch! Klischees von Juden und Anderen“ 2008 in Berlin, Chicago, Wien und München. Der Website des Jüdischen Museums Wien ist zu entnehmen, es sei die Intention des Sammlers gewesen, „einerseits die Objekte und Dokumente zur wissenschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung zu stellen, andererseits wollte er sie auch ganz bewusst dem Markt und Käufern mit antisemitischer Gesinnung entziehen“. Vergleichbar in Umfang und Qualität ist die Sammlung des New Yorker Judaica-Galeristen ungarischer Herkunft Peter Ehrenthal (Moriah Galleries), der seine Sammlung 2011 im Jerusalemer Wolfson Museum of Jewish Art (Hechal Shlomo Center of Jewish Art) erstmals öffentlich zugänglich machte. Er erhofft sich von dieser Ausstellung den Beginn einer „educational campaign“ (The Jew in Antisemitic Art).

Allein die Antisemitica-Sammlung des Antwerpener Diamantenhändlers Gideon Finkelstein wurde bisher wissenschaftlich dokumentiert und publiziert. Von den bisher

genannten Sammlungen unterscheidet sich die „Sammlung Finkelstein“ wesentlich durch den nahezu vollständigen Verzicht auf gedrucktes Material. Der Sammler hat sich jedoch nicht auf dreidimensionale Objekte beschränkt, sondern auch Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen einbezogen, und hier vor allem die originalen Vorlagen für Karikaturen, die in satirischen Zeitschriften popularisiert wurden. Dadurch ergibt die „Sammlung Finkelstein“, der 2005/2006 eine Ausstellung im Jüdischen Museum Hohenems gewidmet wurde, ein dichtes Patchwork einer judenfeindlichen Bilderwelt auf Originalobjekten, das es in vielen Fällen erlaubt, identische Motive auf ihrer „Weiterwanderung“ auf Objekten unterschiedlichen Materials und unterschiedlicher Zweckbestimmung zu verfolgen.

An der Verbreitung und Popularisierung des modernen Antisemitismus seit dem 19. Jahrhundert sind literarische und publizistische Texte ebenso wie bildliche und plastische Darstellungen beteiligt. Die meisten Objekte der genannten Antisemitica-Sammlungen wurden zwischen den 1880er- und 1920er-Jahren angefertigt. Diese Epoche fiel zusammen mit Konjunkturen des Antisemitismus in Europa: den Pogromen im östlichen Europa, der Dreyfus-Affäre in Frankreich, den antisemitischen Wellen im Deutschen Kaiserreich und im Habsburger Reich sowie unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, aber ebenso auch mit verstärkten Erscheinungen des Antisemitismus in England und in den Vereinigten Staaten.

Antijüdische Darstellungen finden sich in zunehmendem Maße seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Dies ist vor allem durch die Ablehnung der jüdischen Emanzipation zu erklären. Als Urbilder antijüdischer Stereotypen formieren sich der jüdische Altkleiderhändler (vor allem in England als „Jewish Pedlar“, auf dem Kontinent als der jüdische Hausierer), daneben auch die Darstellung der drei „mauschelnden“ Juden, die in vielfältiger Form dargestellt werden. Damit verbunden ist der ständige Vorwurf des betrügerischen Verhaltens jüdischer Händler. Literarische Figuren sind vor allem in England beliebtes Motiv antijüdischer Darstellungen, so der Erzbetrüger Fagin aus „Oliver Twist“ und → Shylock aus „Der Kaufmann von Venedig“ (→ Merchant of Venice).

Der moderne Antisemitismus beruht auf der Zementierung eindeutiger Unterscheidungsmerkmale zwischen Juden und Nichtjuden, er hat angesichts der raschen Akkulturation und Assimilation der Juden ein fundamentales Interesse an der zweifelsfreien Markierung solcher behaupteter Unterschiede. Genau hier ist der historische Ort vieler judenfeindlicher karikierender Darstellungen. Bevorzugte Zielscheibe antijüdischer Einstellungen waren die sogenannten Ostjuden, die seit den 1880er-Jahren aus wirtschaftlicher Not oder aufgrund von Pogromen aus dem Osten in den Westen gelangten und sich in Aussehen und Habitus von den einheimischen Juden unterschieden.

Mit Blick auf das gesamte Tableau solcher Antisemitica lässt sich zwar keine geradlinige und zielgerichtete Entwicklung von solchen Gegenständen hin zur nationalsozialistischen Vernichtungspolitik ziehen. Wohl aber kann festgehalten werden, dass diese Gegenstände über einen langen Zeitraum massenhaft in Gebrauch waren und dadurch die Popularisierung judenfeindlicher Stereotypen förderten. Sie waren allgegenwärtig an den Orten ihres Gebrauchs. Durch sie wurden judenfeindliche Einstellungen befördert oder gefestigt, die von schmunzelndem Beifall bis hin zu hasserfüllten Vertreibungs- und Vernichtungsforderungen reichten. Antijüdische Einstellungen wurden

so zur Gewohnheit und Selbstverständlichkeit und trugen zur Akzeptanz des später realisierten Vernichtungswillens bei.

Falk Wiesemann

Literatur

- Henry Abramson, *The Art of Hatred. Images of Intolerance in Florida Culture* [Paul Drucker Collection], Miami Beach 2001.
- Salo Aizenberg, *Hatemail. Anti-Semitism on Picture Postcards*, Philadelphia 2013.
- Simon Cohen, *The Enduring Lie. Anti-Semitism from the Collection of Dr. Simon Cohen*, London 2010.
- Helmut Gold, Georg Heuberger (Hrsg.), *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney*, Frankfurt am Main 1999.
- The Jew in Antisemitic Art. The Peter Ehrenthal Collection*, Jerusalem 2011.
- Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen* [Sammlung Schlaff], hrsg. vom Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien 1995.
- Juliane Peters (Hrsg.), *Spott und Hetze. Antisemitische Postkarten 1893–1945. Aus der Sammlung Wolfgang Haney*, Berlin, [DVD] Berlin 2008.
- typisch! Klischees von Juden und Anderen*, hrsg. vom Jüdischen Museum Berlin und dem Jüdischen Museum Wien [Sammlung Schlaff], Berlin 2008.
- Falk Wiesemann, *Antijüdischer Nippes und populäre „Judenbilder“*. Die Sammlung Finkelstein, Essen 2005.

Sądzi (Buch von Jan T. Gross, 2000)

Das schmale Buch „Sądzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka“ [Nachbarn. Die Geschichte der Vernichtung eines jüdischen Ortes] des polnisch-amerikanischen Soziologen Jan Tomasz Gross, das im Mai 2000 zuerst in polnischer Sprache erschien, löste in Polen eine der größten und wirkmächtigsten Debatten der Nachkriegszeit aus. Gross beschrieb den Pogrom an der jüdischen Bevölkerung der Kleinstadt Jedwabne im Nordosten Polens am 10. Juli 1941. Nach dem Durchmarsch der Wehrmacht durch das seit 1939 sowjetisch besetzte Gebiet entstand ein kurzzeitiges Machtvakuum. In dieser Atmosphäre verübten Teile der polnischen Bevölkerung in Jedwabne, aber auch in anderen Orten der Region, auf Initiative deutscher Gendarmerie und Gestapo Massaker an ihren jüdischen Nachbarn. Gross betonte, dass sich die Teilnehmer des Pogroms nicht nur aus den kriminellen Randzonen der Gesellschaft rekrutierten und dass diese Morde ohne das Einverständnis eines Großteils der Ortsbevölkerung nicht hätten stattfinden können. Obwohl im Jahr 1949 gegen 22 Einwohner von Jedwabne wegen des Massakers ermittelt wurde und zwölf Angeklagte Gefängnisstrafen erhielten, wurde der Massenmord in der Nachkriegszeit, auch auf einer vor Ort installierten Gedenktafel, stets als Verbrechen der deutschen Besatzungsmacht dargestellt.

Gross forderte mit seinem Buch die polnische Gesellschaft auf, die Geschichte der polnisch-jüdischen Beziehungen während und nach dem Krieg neu zu schreiben und sich bewusst zu machen, dass auch Polen während der Besatzungszeit zu Tätern geworden sind.

Die darauf folgende, stark emotional geführte Debatte brachte eine kritische Infragestellung des vorherrschenden polnischen Selbstbildes als Opfergesellschaft, die mo-

ralisch ungebrochen aus Krieg und Besatzungszeit hervorgegangen sei und sich – obwohl selbst in Bedrängnis – stets solidarisch gegenüber den Juden verhalten habe. Gleichzeitig rief das Buch zahlreiche Proteste, Kritik und Abwehr hervor. Das national-katholische Milieu bezeichnete Gross als einen Vertreter des amerikanischen Judentums, das eine systematische antipolnische Propaganda betreibt und Polen pauschal des Antisemitismus beschuldige. Gross' Kompetenz als Wissenschaftler wurde infrage gestellt, ihm wurde ein laxer Umgang mit den Quellen sowie eine polemisierende Sprache vorgeworfen. Andere gaben zu bedenken, dass das Buch ohne Überspitzungen nicht wahrgenommen worden wäre.

Kontroversen gab es um die von Gross angegebene Zahl der ermordeten Juden, der die in der Nachkriegszeit kursierende und auf der örtlichen Gedenktafel angegebene Zahl von 1600 Opfern übernommen hatte. Die aus Anlass der Debatte vorgenommenen Exhumierungen korrigierten die Zahl, die nicht mehr genau festgestellt werden konnte, auf 200 bis 400 ermordete Juden.

Vorgeworfen wurde Gross ebenfalls, die Rolle der Deutschen zu wenig beachtet zu haben. Gross hatte allerdings klargestellt, dass es ohne deutsche Besatzung nicht zu diesem Pogrom gekommen wäre. Erschreckend sei jedoch die Schnelligkeit, in der sich Deutsche als initiativgebende und Polen als ausführende Kräfte über den Judenmord einig wurden. Den Kernpunkt der Debatte bildete der Vorwurf, Gross habe den Kontext des Krieges und der vorausgegangenen Zeit der sowjetischen Besatzung nicht ausreichend berücksichtigt. Juden hätten während der sowjetischen Besatzung mit den Machthabern kollaboriert und damit die Wut der Polen heraufbeschworen, die sich in den Pogromen des Jahres 1941 entladen hätte. In diesem Zusammenhang wurde die weite Verbreitung des antisemitischen Stereotyps von der „Żydokomuna“ sichtbar.

Auch drehte sich die Diskussion um die Frage, ob die polnische Gesellschaft eine „Aufarbeitung“ und „Selbstkasteiung“ nach deutschem Vorbild nötig habe, die Konservative als unnötigen „moralischen Ballast“ bezeichneten. Die Übernahme einer moralischen Verantwortung lehnten viele ab (nach Umfragen ein Drittel der Bevölkerung, vor allem weniger gebildete, ältere Dorf- und Kleinstadtbewohner). In Anbetracht dieser Stimmung formulierte Staatspräsident Aleksander Kwaśniewski am 10. Juli 2001 während einer Gedenkveranstaltung zum 60. Jahrestag des Pogroms: „Ich bitte um Vergebung in meinem Namen und im Namen der Polen, deren Gewissen von diesem Verbrechen in Aufruhr versetzt wurde.“ Die meisten Einwohner von Jedwabne waren der Gedenkfeier ferngeblieben.

Gross' Buch regte das Institut des Nationalen Gedenkens (IPN) zu einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschehnisse in Jedwabne und Umgebung an. Die im Jahr 2002 publizierte Untersuchung bestätigte weitgehend Gross' Darstellung. Es folgten zahlreiche publizistische und künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema, von denen das Drama → *Nasza klasa* [Unsere Klasse] von Tadeusz Słobodzianek (2008) oder der Film → *Pokłosie* [Nachlese] von Władysław Pasikowski (2012) besondere Beachtung erfuhren.

Auch wenn die immer wieder aufbrechenden Debatten zu diesem Thema zeigen, dass der Diskussionsprozess keineswegs abgeschlossen ist (→ Strach, → *Złote żniwa*), so hat doch die Jedwabne-Debatte zur selbstkritischen Revision eines überholten Geschichtsbildes beigetragen. Gleichzeitig mobilisierte sie das national-katholische

Lager, das insbesondere während der in den folgenden Jahren einsetzenden Geschichtspolitik der Kaczyński-Ära kritische Betrachtungen der polnischen Geschichte als „polenfeindlich“ attackierte.

Andrea Rudorff

Literatur

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

Włodzimierz Borodziej, Abschied von der Martyrologie in Polen?, in: Martin Sabrow u. a. (Hrsg.), *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945*, München 2003, S. 288–305.

Edmund Dmitrów, Pawel Machcewicz, Tomasz Szarota (Hrsg.), *Der Beginn der Vernichtung. Zum Mord an den Juden in Jedwabne und Umgebung im Sommer 1941. Neue Forschungsergebnisse polnischer Historiker*, Osnabrück 2004.

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.

Jan Tomasz Gross, *Wokół Sąsiadów. Polemiki i wyjaśnienia* [Strittige Diskussionen und Erläuterungen rund um „Nachbarn“], Sejny 2003.

Ruth Henning (Hrsg.), *Die „Jedwabne-Debatte“ in polnischen Zeitungen und Zeitschriften*, Transodra 23, Potsdam 2001.

Adam Michnik (Hrsg.), *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009* [Gegen Antisemitismus 1936–2009], Bd. 2, Kraków 2010.

Antony Polonsky, Joanna B. Michlic, *The Neighbors Respond: The Controversy over the Jedwabne Massacre in Poland*, Princeton 2004.

Der Schächter → Tatort

Schatten der Engel (Film von Daniel Schmid, 1975) → Der Müll, die Stadt und der Tod

Der Schatten von gestern (Film von Joachim Kunert, 1960) → Zwischenfall in Benderath

Die Schauspielerin (Film von Siegfried Kühn, 1988)

Als Siegfried Kühns „Die Schauspielerin“ Mitte Oktober 1988 in die ostdeutschen Kinos kam, schien er mit seiner deutsch-jüdischen Liebesgeschichte den Nerv der Zeit getroffen zu haben. In der Spätphase der DDR hatte sich nicht nur der Umgang mit dem hegemonialen Narrativ Antifaschismus verändert, sondern (parallel zur Entwicklung in der Bundesrepublik) der Umgang mit deutsch-jüdischer Geschichte und der Stellenwert der Shoah in der deutschen Erinnerungskultur. Ursächlich für diesen Wandel waren u. a. der Generationswechsel und die 1979 im westdeutschen Fernsehen ausgestrahlte amerikanische Serie → „Holocaust“, die besonders die bundesdeutsche Öffentlichkeit „holocaust-bewusst“ (Hans Steinitz) gemacht hatte und in deren Folge das gesamtgesellschaftliche Interesse an jüdischen Themen wuchs. Y. Michal Bode-mann hat mit Blick auf das vorwiegend nicht-jüdische Interesse von „judaisierenden Milieus“ gesprochen, die die deutsch-jüdische Geschichte in der Imagination wieder aufblühen ließen und jüdische Kultur gewissermaßen neu erfanden. In der DDR ka-

men in den 1980er-Jahren noch zwei spezifische Komponenten hinzu. Zum einen veränderte die SED ihre Haltung zu den jüdischen Gemeinden der DDR, indem sie begann, die zu verschwinden drohende Minderheit zu umwerben und zu fördern. Der Staat schien, wenn auch spät, die lange ausgeschlagene, schwierige deutsch-jüdische Erbschaft und die damit verbundene Verantwortung anzunehmen und im Zuge dessen das offizielle Gedenken an den Mord an den europäischen Juden umzugestalten. Zum anderen begann die zweite Generation von Juden in der DDR mit einer Spurensuche innerhalb der eigenen Familiengeschichte. Hatte sie jahrzehntelang in erster Linie die politische, kommunistische Identität ihrer Eltern geprägt, gaben sie sich nun mit zunehmendem Selbstbewusstsein als Juden bzw. Jüdinnen zu erkennen und rückten „jüdische“ Themen wieder in den Vordergrund.

In diesem Klima entstand „Die Schauspielerin“. Der DEFA-Spielfilm hatte pünktlich zum herausragenden politisch-gesellschaftlichen Ereignis des Jahres 1988, dem 50. Jahrestag des Novemberpogroms, Premiere. Er erzählt die Geschichte zweier junger Schauspieler Mitte der 1930er-Jahre. Maria Rheine und Mark Löwenthal werden ein Paar, doch ihrem Glück stehen die neuen Berufs- und Rassengesetze im Wege. Mark ist Jude und wird aus dem staatlichen Theater entlassen. Er geht nach Berlin, wo er Asyl am Jüdischen Theater findet. Derweil wird Maria an den großen deutschen Bühnen als die neue, „arische“ Entdeckung gefeiert. Doch sie will ihrer Liebe zu Mark nicht entsagen und trifft einen radikalen und folgenschweren Entschluss. Sie fingiert ihren eigenen Selbstmord als Maria Rheine, verwandelt sich in die „Jüdin“ Manja Löwenthal und geht zu Mark ans Jüdische Theater.

Die Anregung zum Drehbuch von Regine Kühn gab der Roman „Arrangement mit dem Tod“ (1984) der in der DDR stark protegierten Schriftstellerin Hedda Zinner. Zinner entstammte einem jüdischen Elternhaus, verstand sich aber in erster Linie als überzeugte Kommunistin. Sie vertrat die offizielle Linie der SED, das Schicksal der Juden gegenüber anderen Opfer- und Verfolgtengruppen nicht hervorzuheben. Ihre Verwandlungsgeschichte kann man gleichwohl als Versuch lesen, sich mit ihrer jüdischen Herkunft auseinanderzusetzen.

Was „Die Schauspielerin“ interessant macht, ist zweifellos die komplexe, selbstreflexive Thematik, die doppelbödiges Umsetzen und die Figur der Maria (Corinna Harfouch). Maria ist Schauspielerin auf der Bühne wie im Leben. Folgerichtig werden in der Filmhandlung beide Ebenen miteinander verknüpft. Die Hauptfigur ist kaum außerhalb des Rollenspiels präsent: Maria spricht immerzu in Texten der Dramatiker, die wiederum das Leben außerhalb des Theaters – Deutschland in den 1930er-Jahren – kommentieren. Zugleich fehlt Maria, die so sehr für die Bühne lebt, der klare Blick für die sich radikalisierte Politik, die sich verändernde Mentalität ihrer Umgebung, den um sich greifenden offenen Antisemitismus, die schrittweise Ausgrenzung der Juden. Für ihre militante und von einer fanatisierten Hitlerjugend inspirierte Interpretation der „Jungfrau von Orleans“ wird sie auf dem Theater stürmisch gefeiert, während Mark nur noch im kulturellen Ghetto des Jüdischen Theaters spielen darf. Langsam dämmert ihr, dass sie sich der Komplizenschaft mit den Nationalsozialisten schuldig gemacht und den Verlust ihres Geliebten dafür in Kauf genommen hat. Sowohl ihre Prominenz als auch die „Nürnberger Gesetze“ scheinen ihr die Rückkehr zu Mark zu

versperren. Also reift in ihr die Idee, in eine neue Rolle zu schlüpfen: die Rolle der Jüdin.

Die Verwandlung Marias in eine „Jüdin“ wird mit den Mitteln des Theaters und denkbar naiv vollzogen, aber andere Mittel als die Verkleidung kennt Maria nicht. Es ist also in erster Linie eine rein äußerliche Verwandlung. Der Film inszeniert sie als Farbwechsel und nutzt dabei gängige Stereotype: Das helle Kleid wird gegen ein schwarzes getauscht, die blonden Haare färbt sich Maria dunkel und versteckt ihre blauen Augen hinter einer getönten Brille, ihr Gesicht bedeckt ein schwarzer Hut-schleier. Körpersprachlich ist Marias Selbstbewusstsein als aufstrebende junge Frau eingetauscht gegen die Ängstlichkeit derer, die nicht wissen, was auf sie zukommt. Maria/Manja verkörpert nicht nur das hilflose Opfer. Es ist vor allem das, was sich Maria unter einer „Jüdin“ vorstellt. Diese Vorstellung gleicht einer Karikatur: Durch sie wird ins Bild gesetzt, was als antijüdisches Bild kursiert (wobei im Film keine Rolle spielt, dass es sich um das Bild einer Jüdin handelt). Der Adressat von Marias Täuschungsmanöver, ihre nicht-jüdische, in großen Teilen antisemitische Umwelt, findet die Karikatur glaubhaft. Die Figur Manja wird als „Jüdin“ erkannt. Marias Verwandlung legt damit auch den antisemitischen, zumindest konditionierten Blick und die Macht von Zuschreibungen offen. Doch Marias Mittel sind so dürftig, die Verwendung von Klischees so offensichtlich, dass der Film eine gebrochene Lesart anbietet, die er, wenngleich dezent, verstärkt: „Ist das nicht ein bisschen Kolportage?“, gibt ein ins Vertrauen gezogener Kollege zu bedenken. Das Schmierentheater einer Nicht-Jüdin ermöglicht somit eine Reflexion über die Darstellung von „Juden“ allgemein. Wie ist die Darstellung möglich, ohne im Bild festzulegen, was ein „Jude“ ist, ohne eine „Sichtbarkeit“ zu konstruieren, ohne auf Stereotype zurückzugreifen, ohne gar eine antisemitische Formensprache zu wiederholen? Denn schließlich wird nicht die blonde Maria für eine Jüdin gehalten, sondern Maria im Kostüm der Manja. Das gilt sowohl innerhalb der Filmhandlung als auch fürs Filmpublikum: Es weiß zwar, dass Maria keine Jüdin ist, erkennt aber in ihrer Verkleidung die „Jüdin“. Der Zuschauer wird in letzter Konsequenz keiner Verunsicherung ob der eigenen Vorstellungen ausgesetzt. Die Stereotype werden zwar in Marias Verkleidung zugespitzt, aber in weiten Teilen bei den tatsächlichen jüdischen Figuren reproduziert: Mark ist der resignierte Jude, sein Wesen und seine Körperlichkeit wirken feminin (im zweiten Teil des Films wird seine Darstellung indes komplexer und zwar proportional zur zunehmenden „Jüdischkeit“ von Maria); der jüdische Großvater ist ein weiser, alter Mann, der vor großer Bücherwand Maria geheimnisvolle Botschaften mitgibt; die jüdische Geliebte Marks, Judith, ähnelt auf gefährliche Weise der Figur Manja. Diese Ambivalenz kann der Film nicht auflösen.

„Die Schauspielerin“ interessiert sich in erster Linie für das Wesen der Schauspielerin. Es wird verkörpert in Maria, der nicht-jüdischen Hauptfigur. Marias schwierigster Rollenwechsel ist (mit umgekehrten Vorzeichen) eingebettet in Motive der Kultur- und Bildgeschichte des Antijudaismus/Antisemitismus, die in erster Linie um den Diskurs von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit „des Juden“ in der Diaspora kreisen. Etwa die folgenschweren Bemühungen, den Unterschied zwischen Juden und Christen, zwischen Juden und „Ariern“ auf etwas Sichtbares zurückzuführen – und wenn das nicht gelang, „die Juden“ zu markieren, den „jüdischen Körper“ zu stigmatisieren, ihn

als fehlerhaft, schwach, krank und verweiblicht darzustellen. Oder auch den Wunsch vieler Juden, dieser Markierung zu entgehen, möglichst „nicht-jüdisch“ auszusehen. Schließlich die Idee von der „jüdischen“ Anpassungsfähigkeit, der Behauptung, „der Jude“ sei eine proteische Natur, ein Schauspieler, der sein Jude-Sein verberge und in alle Rollen schlüpfe, die ihm zum Vorteil verhelfen. Zwei der perfidesten antisemitischen Filme, → „Der ewige Jude“ (1940) und → „Jud Süß“ (1940), bauten wesentlich auf der Idee der „jüdischen“ Mimikry auf. Zur gleichen Zeit entstanden aber auch der Klassiker der Imitation → „The Great Dictator“ (1940) und wenig später der Klassiker des Rollenspiels „To be or not to be“ (1942, R: Ernst Lubitsch). Auf das Motiv des Rollenspiels, der Maskerade, des Identitätswechsels griffen in Folge Filme wie „Gentleman’s Agreement“ (1947, R: Elia Kazan) oder „Zelig“ (1983, R: Woody Allen) zurück. Gemeinsam war ihnen die Dekonstruktion von Judenbildern und Argumentationsmustern des Antisemitismus. Auf existenziellere Weise wurde der Identitätswechsel Thema in Filmen, in denen es um das Überleben von Juden während des Nationalsozialismus ging, in denen die jüdischen Charaktere versuchten sich unsichtbar zu machen, indem sie die „Judensterne“ entfernten, sich die Haare färbten, sich als Christen in kirchlichen Institutionen oder unter Bauern versteckten: z. B. „Le vieil homme et l’enfant“ (1967, R: Claude Berrie), „Hitlerjunge Salomon“ (1990), „Black Book“ (2006, R: Paul Verhoeven), „Sunshine“ (2007, R: István Szabó), „Mein bester Feind“ (2011, R: Wolfgang Murnberger) oder „Lauf Junge lauf“ (2013, R: Pepe Danquart).

Selten hingegen findet man Filme, die von einem Rollen- oder Identitätswechsel erzählen, wie er in „Die Schauspielerin“ vollzogen wird. Wenn sich eine nicht-jüdische Figur zu diesem Schritt entschließt, dann aus Solidarität mit den Opfern (z. B. in „Poslední Motýl“, 1991, R: Karel Kachyna) oder aus Liebe (z. B. in „Holocaust“, 1978, R: Marvin Chomsky). In „Die Schauspielerin“ bleiben beide Motive blass, weil Marias Leidenschaft fürs Schauspiel sich in den Vordergrund schiebt. Dieses Ungleichgewicht ist für die Wirkung und Bewertung des Films folgenscher. Zum einen entsteht der Eindruck, der Mord an den Juden werde zur Kulisse, zum Instrument für eine Reflexion über die Schauspielerei gemacht. Solchermaßen nähme „Die Schauspielerin“ gewissermaßen die Genrefizierung der Shoah vorweg. Zum anderen stellt der Film die nicht-jüdische Figur als die alles dominierende Handelnde dar und zwar im Kontrast zur Passivität der jüdischen Figuren, die sich in ihr Schicksal gefügt haben. Damit wird erneut ein antisemitisches Stereotyp affirmiert. Am Ende geht es nicht mehr darum, vom Schicksal der ermordeten oder überlebenden Juden zu erzählen, sondern vom Anstand und Mut der Nicht-Juden. Maria verwandelt sich in Wirklichkeit in keine Jüdin, sondern in eine „deutsche“ Märtyrerin, ein Opfer von Hitler. Was in „Die Schauspielerin“ durchschimmert, ist der deutsche Opferdiskurs. Er gab bereits in unmittelbaren Nachkriegsproduktionen die Richtung vor, etwa als Verweis auf die Ohnmacht des Einzelnen in Helmut Käutners → „In jenen Tagen“ (1947) oder als Baustein der Versöhnung in Kurt Maetzig’s → „Ehe im Schatten“ (1947), der oberflächlich betrachtet eine Menge Übereinstimmungen mit „Die Schauspielerin“ aufweist, der aber vor allem in der Absicht entstand, über die Judenverfolgung aufzuklären und Empathie für die (jüdischen) Opfer zu entwickeln.

Das wegen seines symbolischen Potenzials viel bemühte Motiv der deutsch-jüdischen Liebesgeschichte in Literatur und Film ermöglicht in „Die Schauspielerin“ von deutschem, nicht-jüdischem Anstand, von nicht-jüdischen Opfern zu erzählen. Symptomatisch trägt den Film die nicht-jüdische Perspektive von der ersten bis zur letzten Szene. Es ist überdies eine weibliche Perspektive. Dominant werden diese Perspektiven im gesamtdeutschen Spielfilm, dessen Handlung im Nationalsozialismus spielt. Frauen personifizieren hier die Menschlichkeit in unmenschlichen Zeiten und vermögen, wie Daniela Berghahn es deutet, eine positive deutsche Identität zu stiften. Hatten die Jahre 1933 bis 1945 Juden und Nicht-Juden auf die extremste Art und Weise voneinander getrennt, beschwören plötzlich Filme wie „Aimée und Jaguar“ (1998, R: Max Färberböck), „Klemperer – Ein Leben in Deutschland“ (1999, R: Andreas Klei- nert und Kai Wessel), „Rosenstraße“ (2003, R: Margarethe von Trotta), „Dresden“ (2006, R: Roland Suso Richter) oder „Unsere Mütter, unsere Väter“ (2013, R: Philipp Kadelbach) wieder eine gemeinsame Geschichte, gewissermaßen die „deutsch-jüdi- sche Symbiose“ in Sachen Leiden. Die jüdische Opfererfahrung wird in Besitz ge- nommen, Opfergeschichten werden parallelisiert, die deutsche Tätergeschichte damit relativiert, das Täter-Opfer-Verhältnis vernebelt. Auch „Die Schauspielerin“ lässt eine solche Deutung zu. Das liegt maßgeblich an seiner hoch problematischen Schlussz- ene, die wohl als dramaturgische Klammer gedacht war, jedoch die Liebesgeschichte vollends in den Hintergrund drängt und Marias „Verwandlung“ den Stempel auf- drückt: Maria/Manja, die sich endgültig der Folgen ihres Rollentausches bewusst wird, spricht am Jüdischen Theater vor. Sie rezitiert – erneut – die Johanna, allerdings diesmal diejenige Georg Bernhard Shaws. Der Rollentext legt Zeugnis davon ab, wie die Geschichte der Heiligen Johanna ausgehen wird: „Ihr werdet froh sein, mich bren- nen zu sehen. Aber wenn ich in das Feuer gehe, werde ich durch die Flammen hin- durch, auf immer und ewig in das Herz meines Volkes einziehen. Und so sei Gott mit mir.“ Mit Scheiterhaufen und Feuertod wird ein prekäres Assoziationsfeld zum Holo- caust aufgebaut, Juden und Nicht-Juden sind am Ende gleichermaßen Opfer der Na- tionalsozialisten.

Lisa Schoß

Literatur

Daniela Berghahn, Resistance of the Heart: Female suffering and Victimhood in DEFA's Antifascist Films, in: Paul Cooke, Marc Silberman (Hrsg.), Screening War: Perspectives on German Suffering, Rochester 2010, S. 165–186.

Michal Y. Bodemann, Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Er- findung, Hamburg 1996.

Sander Gilman, The Jew's Body, New York 1991.

Schedelsche Weltchronik (1493)

Die „Schedelsche Weltchronik“, benannt nach ihrem Kompilator, dem Arzt und Hu- manisten Hartmann Schedel (1440–1514), erschien 1493 bei Anton Koberger in Nürnberg in einer lateinischen und einer vom Kanzlei- und Losungsschreiber Georg

Alt übersetzten deutschen Ausgabe. Sie gilt als herausragendes Zeugnis spätmittelalterlicher Stadtkultur und Buchdruckkunst (Nachdrucke in reduziertem Format durch Johann Schönsperger in Augsburg, lat. 1496, dt. 1497 und 1500). Als Gemeinschaftsunternehmen dokumentiert die Chronik zugleich die tiefe Verwurzelung der Judenfeindschaft in führenden Kreisen des von spätmittelalterlicher Frömmigkeit geprägten Nürnberger (Früh-)Humanismus im Vorfeld der dortigen Judenvertreibung von 1499.

Schedel informierte seine Leserschaft im Rahmen der traditionellen, universalhistorisch angelegten Weltzeitalterlehre in zielgerichtet begrenzter Textauswahl wiederholt über Juden und Judentum der nachbiblischen Zeit, wirkungsvoll durch Holzschnitt-Illustrationen aus der Werkstatt Wolgemut/Pleydenwurff unterstützt. Dabei dominierte die Perspektive der spätmittelalterlich forcierten obrigkeitlichen Marginalisierungs- und Vertreibungsideologie, historisch legitimiert durch stereotype vormoderne Antisemitismen wie Ritualmord- und Hostienfrevellenden. Verweise auf vermeintlich dem christlichen Glauben nahestehende Gestalten der Antike wie Philo und Josephus oder gelehrte mittelalterliche Exegeten wie Raschi und Maimonides blieben die Ausnahme. Das weithin wörtlich übernommene Material entstammte namhaften Werken der jüngeren italienischen humanistischen Historiografie, so der Chronik des Augustinereremiten Giacomo Filippo Forèsti (*Supplementum chronicarum*, 1483 [Schedel benutzte wohl den Druck von 1490]), Enea Silvio Piccolominis um 1456 entstandener panegyrischer Sammlung von Anekdoten und Aussprüchen deutscher Könige (*Commentarius [...] De dictis et factis Alfonsi regis Aragonum Antonii Panormitae*, MS) und der Papstgeschichte des Bartolomeo Platina (*Sacchi*) (*Liber de vita Christi ac pontificum omnium*, 1479, Nürnberg, A. Koberger 1481). Hinzu kamen die weitverbreitete Weltchronik des Kölner Kartäusers Werner Rolevinck (*Fasciculus temporum*, 1474, zahlreiche Auflagen) und zeitgenössische Quellen, auch aus dem Bereich der Flugschriftenliteratur.

Der früheste Eintrag zum Judentum in der Zeit der Alten Kirche galt dem Auftreten des jüdischen Pseudomessias Moses von Kreta um 430 (fol. 137b, aus Platinas Papstgeschichte). Die Reihe behaupteter jüdischer Sakralverbrechen im Mittelalter eröffneten zwei Berichte über Schändungen eines Kruzifixes bzw. eines Christusbildes aus dem 7. und 8. Jahrhundert (fol. 149b, mit Holzschnitt; 168a, nach Forèsti). Der zweite Bericht lieferte zugleich die Ursprungslegende für die zeitgenössische Verehrung der Heilig-Blut-Reliquie in Mantua und damit indirekt auch für die Heilig-Blut-Wallfahrt zum Kloster Weingarten. Die Nachrichten über Ritualmordfälle begannen mit der ersten bekannt gewordenen legendären Geschichte des William von Norwich von 1144 (fol. 201b); ein relativ großer Holzschnitt markierte deren Bedeutsamkeit. Weiterhin wurde der Fall des Richard von Pontoise [Paris] von 1179 erwähnt, verbunden mit dem Hinweis auf die Enteignung und Vertreibung der Juden aus Frankreich unter Philipp II. August [1182] (fol. 207a).

Relativ ausführlich schilderte die Weltchronik den zeitnahen, großes Aufsehen erregenden Fall des angeblichen Ritualmords an Simon von Trient 1475 (fol. 254b), verstärkt durch die Notiz von einem ähnlichen Vorwurf in Motta di Livenza 1480. Die Beschreibung der Trienter Ereignisse entstammte Forèsti, ergänzt durch Informationen aus dem den vermeintlichen Ritualmord offiziell bestätigenden Bericht des Giovanni Mattia Tiberino, Arzt und Hofhumanist des Trienter Bischofs Johannes Hinder-

bach. Die später immer wieder abgedruckte Martyriumsdarstellung im sorgfältig ausgearbeiteten Holzschnitt folgte derjenigen in der deutschen Ausgabe des Tiberino-Berichtes (Augsburg, G. Zainer, um 1475). Schedels Interesse an diesem Ereignis unterstreicht seine Grafiksammlung, in welche er ein Blatt mit deutschem Text und der Darstellung des gemarterten Simon aufnahm.

Das Verbrechen des Hostienfrevels sollten die Berichte von Deggendorf 1337 (fol. 230b), wohl nach einer älteren Chronik, und Sternberg (Mecklenburg) 1492 (fol. 257b) belegen. Beide wurden mit demselben Holzschnitt (Judenverbrennung) illustriert. Zum Bericht von Deggendorf traten der Vorwurf der Brunnenvergiftung zur Zeit der Großen Pest und eine Notiz zu den Judenpogromen 1348. Eine andere Bemerkung zu den verheerenden Folgen der Pest vermied es dagegen, die Ursache eindeutig bei den Juden zu suchen; der Quellenbezug blieb unausgeglichen. Über die mutmaßlichen Ereignisse von Sternberg hatten zeitgenössische Flugschriften informiert. Summarisch verwies Schedel auf weitere Orte mit angeblichen Hostienfreveln (Breslau [1453], Passau [1477] und Regensburg [1476]). Nur kurz erwähnt wurden die sog. Rintfleisch-Pogrome von 1298 im fränkischen Raum, die von Gerüchten über eine Hostienschändung ausgegangen waren und Tausende von Toten gefordert hatten; die Pogrome erschienen schlicht als Rechtsakt der Obrigkeit (fol. 220b, mit demselben Holzschnitt zur Verbrennung der Juden wie fol. 230b und 257b).

Eine die Nachrichten über Philipp IV. erweiternde, von Forèsti übernommene Notiz vermeldete die Judenvertreibung aus Frankreich 1306 (fol. 218a). Ansätze zur Obrigkeitskritik (Hinweis auf die Geldgier des Königs) wurden relativiert, indem zugleich nicht näher spezifizierte „Übeltaten“ der Juden geltend gemacht wurden.

Vereinzelt kam die Weltchronik auf das Thema Konversion aus dem Judentum zu sprechen, so in den Forèsti aufnehmenden Bemerkungen zu Petrus Alfonsi (fol. 198a) und in der Notiz zu Nikolaus von Lyra, der nach verbreiteter Meinung jüdischer Abstammung gewesen war (fol. 221a). Ausführlicher berichtete die Weltchronik von der dramatischen Geschichte eines am Hof Herzog Friedrichs von Österreich (als Friedrich III. seit 1452 römischer Kaiser) untergekommenen jüdischen Konvertiten, der im Zusammenhang der sogenannten Wiener Gesera [Pogrom] von 1421 zum Christentum übergetreten war (fol. 240b) und schließlich seine Rückkehr zum Judentum mit dem Tode auf dem Scheiterhaufen bezahlte. Schedel übernahm den Text von Piccolomini.

Ein letztes Mal wurde das Thema Juden und Judentum im futurisch-eschatologischen Kontext des siebten und letzten Weltzeitalters angesprochen, im Zusammenhang mit der Erwartung des Antichristen und der endzeitlichen Judenbekehrung (lat. Ausg. fol. 263a; deutsche Ausg. fol. 260a, mit Holzschnitt). Damit wurde gleichsam die in der Antike eröffnete Klammer pseudomessianischer Irrwege des Judentums definitiv geschlossen. Schedel benannte die Grundelemente der mittelalterlichen Antichristlegende wie die Herkunft aus dem Stamme Dan, die Beschneidung in Jerusalem und den Auftritt als jüdischer Pseudomessias, distanzierte sich jedoch von apokalyptischen Gegenwartsdeutungen.

Ergänzend sei auf einen Holzschnitt zum Mythos des kinderfressenden Saturn (Nürnberg, Peter Wagner, 1492) in Schedels Grafiksammlung hingewiesen; er stellte Saturn als Juden dar.

Rezipiert wurden sowohl die lateinische wie die deutsche Ausgabe der Weltchronik vorwiegend in humanistisch gebildeten Kreisen der städtischen Eliten und des Welt- und Ordensklerus. Die lateinische Version fand auch in Italien, Frankreich und England Verbreitung. Die nach 1500 zunächst zurückgehende aktive Rezeption der Schedelschen Weltchronik – Neudrucke blieben aus – blühte um 1600 wieder auf. Die Chronik genoss zumindest bis ins 17. Jahrhundert konfessionsübergreifend das Ansehen eines verlässlichen Referenzwerkes für antike und (spät-)mittelalterliche Stoffe, u. a. auch für Antisemitismen wie den legendären Trienter Ritualmord.

Hans-Martin Kirn

Literatur

- Anna-Dorothee von den Brincken, Die Juden in der kölnischen Chronistik des 15. Jahrhunderts, in: Jutta Bohnke-Kollwitz, Willehad Paul Eckert (Hrsg.), Köln und das rheinische Judentum. Festschrift Germania Judaica 1959–1984, Köln 1984, S. 63–74.
- Jonathan P. Green, Marginalien und Leserforschung. Zur Rezeption der „Schedelschen Weltchronik“, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 60 (2006), S. 184–261.
- Béatrice Hernad (Bearb.), Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel, München 1990.
- Hartmann Schedel, Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493. Einleitung und Kommentar von Stephan Füssel, Köln 2013 [Begleitheft].
- Wolfgang Treue, Der Trienter Judenprozeß. Voraussetzungen – Abläufe – Auswirkungen (1475–1588), Hannover 1996.

Schindlers Liste (Film von Steven Spielberg, 1993) → Schindler's List

Schindler's List (Film von Steven Spielberg, 1993)

Der Spielfilm des US-Regisseurs Steven Spielberg „Schindler's List“ basiert auf Thomas Keneallys dokumentarischem Roman über den deutschmährischen Industriellen Oskar Schindler, der als Retter von ungefähr 1.100 Juden in die Geschichte des Holocaust einging.

Oskar Schindler (1908–1974) pachtete Ende 1939 in Krakau eine Metallwarenfabrik und kaufte aus jüdischem Besitz eine weitere Firma. Seine „Deutsche Emaillewarenfabrik (Emalia)“ in der Krakauer Lipowastraße arbeitete für die Wehrmacht, galt damit als kriegswichtig, sie produzierte außer Essgeschirren ab 1943 auch Granatzünder. Da Schindler in so großer Zahl jüdische Häftlinge aus dem KZ Krakau-Plaszów beschäftigte, wurde auf seinem Werksgelände ein Außenlager errichtet. Schindler, Bonvivant mit guten Beziehungen zur SS und zu NS-Behörden, NSDAP-Mitglied und Kriegsgewinnler, behandelte die ihm zugeteilten jüdischen Zwangsarbeiter menschlich. Als sich im Oktober 1944 die Rote Armee näherte, konnte Schindler, dessen Lebensstil von Hochstaplerum und Großspurigkeit gezeichnet war, der mehrmals verhaftet wurde, aber durch Beziehungen die Freiheit wieder erlangte, die Genehmigung erwirken, seine Emaillewarenfabrik als kriegswichtiges Unternehmen nach Brünnlitz im Sudetenland zu verlegen.

Es gelang ihm außerdem, und das war die beispiellose Rettungsaktion in der Geschichte des Holocaust, 700 bis 800 jüdische Männer aus dem KZ Groß-Rosen und 300 jüdische Frauen aus Auschwitz, die im KZ Krakau-Plaszów interniert und zur

Vernichtung bestimmt waren, als Arbeitskräfte für Brännlitz zu rekrutieren. Ihre Namen standen auf „Schindlers Liste“, sie konnten gerettet werden. Oskar Schindler wurde 1962 von Yad Vashem unter die „Gerechten der Völker“ aufgenommen. In Deutschland blieb er bis zu seinem Tod unbeachtet. Erst der Hollywood-Film machte ihn als Judenretter berühmt.

Drehorte des Films waren der ehemalige jüdische Stadtteil Kazimierz in Krakau (der seither Touristenattraktion ist), Skarzysko-Kamienna (ein Zwangsarbeiterlager für Juden, die in der Munitionsfabrik des Hasag-Konzerns arbeiteten) und der Güterbahnhof Eberswalder Straße in Berlin. Eine Drehgenehmigung im ehemaligen KZ Auschwitz wurde auf Protest jüdischer Verbände von der polnischen Regierung wieder zurückgezogen. Der Film „Schindler's List“ hatte am 30. November 1993 in Washington, D.C. Weltpremiere, die deutsche Erstaufführung war am 1. März 1994, er erhielt 1994 sieben Oscars und zahlreiche weitere Auszeichnungen, Steven Spielberg wurde mit vielen Orden dekoriert und machte sich mit der Shoah Foundation (die er mit Einnahmen aus dem Film in Höhe von 60 Millionen US-Dollar ausstattete) einen Namen in der Holocaustforschung. Die Interviews mit 52.000 Überlebenden des Holocaust in aller Welt (Visual History Archive) stehen in digitalisierter Form an ausgewählten Universitäten zur Verfügung.

Am erfolgreichsten war der Film beim deutschen Publikum. Spielberg wurde von der Mehrheit der Filmkritiker bestätigt, dass es ihm zum ersten Mal gelungen sei, das Thema Holocaust (trotz einiger Konzessionen an Hollywood hinsichtlich Emotionalität und Kitsch) überzeugend im Kinofilm zu behandeln. Zu den Kritikern gehörte Claude Lanzmann, der Regisseur der Dokumentation → Shoah, der gegen Spielberg den Einwand formulierte, er habe „Bilder eingesetzt, wo in ‚Shoah‘ keine waren, und Bilder töten die Imagination“. Einige Kritiker äußerten ästhetische und moralische Bedenken wie Sigrid Löffler, die der berechtigten Sorge Ausdruck verlieh, der Film könne als „seelische Reinigung von deutscher Schuld“ missverstanden werden (Wochenpost), Günther Rühle monierte, dass mit „Schindlers Liste“ viel Geld verdient würde (Tagesspiegel) und die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ ließ mit obligater Häme einen jüdischen Publizisten zu Wort kommen, dem es ein Anliegen ist, Anstrengungen der Erinnerungskultur grundsätzlich als Antisemitismus zu denunzieren. Dafür ließ ihn die FAZ anschließend von einem anderen prominenten jüdischen Autoren als „nützlichen Idioten der Antisemiten“ geißeln. Mit großer Empathie, aber nicht unkritisch wurde der Film in den Leitmedien „Der Spiegel“ und „Die Zeit“ gefeiert: „Die letzte Stunde des Films ist seine schwächste. Denn statt endlich die Geschichte der jüdischen Familien zu erzählen, die nicht die Hauptfiguren, aber die wahren Helden von ‚Schindlers Liste‘ sind, windet Spielberg einen Strahlenkranz nach dem anderen um Oskar Schindlers Haupt. Auf der Rednertribüne in Brännlitz, nach der Bekanntgabe der deutschen Kapitulation, wird Schindler endgültig zu der Ikone, die er niemals war: ein Tycoon des Mitleids, ein Boß und König aller geretteten Juden.“ (Andreas Kilb, Die Zeit).

Die Rezeption in Polen war zwiespältiger als in Deutschland. Die auflagenstärkste polnische Tageszeitung „Gazeta Wyborcza“ erklärte, wenn Walt Disney einen Film über den Holocaust produziert hätte, dann würde er ausgesehen haben wie Steven Spielbergs Schindler-Film. Andere Stimmen nannten Schindler einen „Wohltäter aus

Angst“ und verwiesen auf die niederen, d. h. opportunistischen, Beweggründe des Fabrikanten zur Rettung der Juden. Motive polnischer Verwahrung gegen das Heldenepos waren die Sorge, durch die Glorifizierung des Deutschen Schindler könnten polnisches Leid und polnischer Widerstand gegen die nationalsozialistische Okkupation marginalisiert werden.

Der Film „Schindlers Liste“ geht, an die TV-Serie → „Holocaust“ anknüpfend, weit über das Melodram der 1970er-Jahre hinaus. Anders als die Familie Weiß in „Holocaust“ ist die Figur des Oskar Schindler keine Fiktion; die Zwiespältigkeit seiner Person – Lebemann, Schieber, Kriegsgewinnler, der zum Retter von Juden wird – ist scharf und überzeugend gezeichnet. Seine Freunde und Gegenspieler haben real existiert und ihr Handeln lässt sich wie das Schicksal der etwa 1.100 „Schindler-Juden“ nachvollziehen, weil es als Handlung, nicht als starre Dokumentation gezeigt wird.

Zur Handlung sind aber fiktionale und dramatische Elemente notwendig, denn die Zerstörung von Menschen durch Todesangst, die Mordlust der Täter, die Ambivalenzen der Moral in chaotischer Zeit und unter existenzieller Bedrohung kann man nicht dokumentieren. Um begreiflich zu machen, was geschah, braucht es die literarische und dramatische Form. Die Nähe zur Realität wird in der Schlusszene von Steven Spielbergs Film deutlich, wenn die Schauspieler Hand in Hand mit überlebenden Originalpersonen ans Grab Oskar Schindlers treten. Damit ist auch das Verhältnis von Authentizität und Fiktion geklärt. „Schindlers Liste“ ist mehr als Dokumentation und Historiografie. Der Film ist über den Appell an die moralische Sensibilität des Betrachters hinaus ein dramatischer Beitrag zur Geschichtsschreibung des Holocaust.

Wolfgang Benz

Literatur

- Angelina Awtuszevska-Ettrich, Konzentrationslager Płaszów, in: Wolfgang Benz, Barbara Distel (Hrsg.), Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Band 8, München 2008, S. 233–298.
- Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55 (2007), S. 1–32.
- Mieczyslaw (Mietek) Pemper mit Viktoria Hertling und Marie Elisabeth Müller, Der Rettende Weg. Schindlers Liste – die wahre Geschichte, Hamburg 2005.
- Christoph Weiss, „Der gute Deutsche“. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland, St. Ingbert 1995.

Schwarzer Kies (Film von Helmut Käutner, 1960/61)

Ein Wirt ermahnt einen älteren Gast, der auf der Musicbox Marschmusik auflegt, dass sich „die Amis“ schon beschweren würden. Der Gast erwidert, die Amis könnten ihn mal, woraufhin der Wirt den Stecker herauszieht. Der Barbesucher schimpft: „Saujud!“ In der Bar breitet sich betroffenes Schweigen aus. Der Wirt schaut mit entsetztem Gesichtsausdruck direkt in die Kamera. „Wie man weiß, im Spielfilm ein Tabubruch, der Blick direkt in die Kamera, das heißt raus aus dem Film, raus aus der Illusion.“ (Loewy) Das Bild zeigt den Arm des Wirtes mit einer tätowierten Häftlingsnummer, in der Musicbox spiegelt sich sein immer noch entsetztes Gesicht.

Der Film „Schwarzer Kies“ von Helmut Käutner löste nach seiner Premiere am 13. April 1961 eine Welle negativer Reaktionen aus und wird damit zum Beispiel dafür, wie sehr die Debatte darum, ob eine Darstellung antisemitisch sei, von der spezifischen historischen Rezeptionssituation abhängt. Der Film erzählt vom Miteinander von Deutschen und Amerikanern in dem kleinen fiktiven Ort „Sohnen“ im Hunsrück. Die dortige Airbase und der Bau einer Startbahn bedingen einen regen Schwarzhandel, vor allem mit Kies, und die zahlreiche Anwesenheit von Soldaten führt zu einem regen Nachtleben. In diesem Zusammenhang tritt am Rande die Nebenfigur des Herrn Loeb auf, gespielt von Max Buchsbaum (1918–1992), der eine Nachtbar betreibt; erkennbar wird er in der Musicbox-Szene als Jude, der den Holocaust überlebt hat.

Obwohl die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) den Film freigegeben hatte, stellte der Generalsekretär des Zentralrats der Juden in Deutschland, Henrik van Dam, Strafanzeige gegen Regisseur Helmut Käutner und den Produzenten Walter Ulbrich von der Ufa, da die Darstellung für Juden beleidigend und herabsetzend sei. Käutner stellte schnell klar, dass dies nicht in seinem Sinne gewesen sei. Der Film habe eine „Scheibe Leben“ sein und die Zustände der bundesrepublikanischen Gesellschaft in ihrer ganzen Härte zeigen sollen. Obwohl das Düsseldorfer Gericht den Vorwurf van Dams als ungerechtfertigt befand und dem Strafantrag nicht nachging, suchte die Ufa eine gütliche Einigung in Sachen „Schwarzer Kies“. Die bereits im Umlauf befindlichen Filmkopien wurden wieder eingezogen, die beschriebene Szene sowie weitere, die die Figur Loeb zeigen, entfernt. Nur im Ausland wurde der Film ungeschnitten gezeigt. Es dauert bis 2009, bis die Premierenfassung wiederentdeckt und am neunten Oktober desselben Jahres im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums erneut aufgeführt wurde.

Der Film schien nicht nur van Dam mit dieser Darstellung einer antisemitischen Beschimpfung getroffen zu haben. „Der Spiegel“ vom 26. April 1961 beschreibt in einer Kritik das betroffene Schweigen des Premierenpublikums. Auch wenn im Spiegel-Artikel die Einschätzung der Darstellung als antisemitisch nicht geteilt wird, so wird der Film mit seiner versuchten Kritik am gesellschaftlichen Antisemitismus negativ als „überfrachtet“ beschrieben. Käutner habe sie der Filmhandlung überflüssigerweise aufgepfropft. „Die Zeit“ vom 21. April 1961 schrieb, zu viele „programmatische Begriffe“ seien dem Film schief aufgeladen worden, er sei überladen und denke nichts zu Ende.

Diese negativen Reaktionen auf Käutners Versuch, Antisemitismus darzustellen und nicht zu reproduzieren, können damit erklärt werden, dass er damit gegen das Tabu verstoßen hatte, Antisemitismus überhaupt zu thematisieren. Nach Frank Stern war es ein zentrales Tabu der deutschen Nachkriegsgesellschaft, etwas Anti-jüdisches zu sagen oder zu repräsentieren, weil dies das offizielle deutsche Selbstbild angriff, besonders nach der Welle antisemitischer Schmierereien 1959/60, die Juden wie Nichtjuden besorgte. Insofern ist „Schwarzer Kies“ mit seiner zeitgenössischen Darstellung von offenem Antisemitismus in der bundesrepublikanischen Gesellschaft der beginnenden 1960er-Jahre ebenso einzigartig, wie die Debatte, die er auslöste, beispielhaft ist.

Literatur

- Ronny Loewy, Schwarzer Kies (1960/61), in: Christoph Fuchs, Michael Töteberg (Hrsg.), Fredy Bockbein trifft Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick, München 2007, S. 171–175.
- Frank Stern, Film in the 1950s. Passing Images of guilt and responsibility, in: Hannah Schissler (Hrsg.), The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949–1968, Princeton 2001, S. 266–280.

Schwedische Karikaturen

Die „Judensau“, die in den 1340er-Jahren von französischen Bildhauern in einen der Konsolsteine hinter dem Hauptaltar im Dom von Uppsala gemeißelt wurde, stellt die älteste überlieferte und in eindeutiger Weise verhöhnende bildliche Darstellung von Juden in Schweden dar. Dasselbe Motiv taucht auch in Wandgemälden der 1480er-Jahre auf, die von dem schwedisch-deutschen Maler Albrekt Ymmenhusen (ca. 1445–1509) stammen, der auch unter dem Namen Albertus Pictor bekannt ist. Die Kirchen, in denen die Gemälde zu finden sind – Husby-Sjutolft und Härkebörga – liegen, ebenso wie Uppsala, in der Provinz Uppland.

Eine Analyse der Zeichnungen, die schwedische Volksbücher über den „Ewigen Juden“ zwischen 1734 und 1845 illustrieren, zeigt, dass „der Jude“ sich nach und nach zu einem „Rassetyp“ entwickelte. In den großen Medienkampagnen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die dagegen gerichtet waren, dass Juden und Katholiken sich ohne Konversion zum evangelischen Luthertum in Schweden niederließen, wurden Karikaturen nur selten benutzt. Ebenso wenig spielten sie im Rahmen der Grevesmöhlen-Fehde (1814–1816) eine bedeutende Rolle. Die Fehde war eine heftige und zu einem Großteil antisemitische Auseinandersetzung, in der die schwedischen Juden und ihre Glaubensbrüder auf dem Kontinent in einer Welle von Pamphleten und Artikeln – alleine für das Jahr 1815 lassen sich 150 solcher Schriften zählen – für die Not, die finanzielle Misere und den wirtschaftlichen Niedergang verantwortlich gemacht wurden, die auf die napoleonischen Kriege folgten.

Kurz nach der Fehde im Jahr 1830 erschien „Judarne i all sin glans och härlighet eller en utvald samling af 263 lustiga Anekdoter, Infall och märkvärdiga Historier om dessa Guld-Menniskor“ [Die Juden in all ihrer Herrlichkeit und Macht oder Eine ungewöhnliche Sammlung von 263 unterhaltsamen Anekdoten, Wunderlichkeiten und sonderbaren Geschichten über diese Gold-Menschen]. Es handelt sich um eine Zusammenstellung von Geschichten über Juden, viele davon sind jedoch keineswegs pejorativ. Es enthält sechs großformatige farbige Abbildungen, die „Juden“ in mehr oder weniger verfänglichen Situationen darstellen. Vier der sechs karikierten männlichen Juden haben große Hakennasen und alle tragen Bärte. Aber weder ihre physische Erscheinung im Allgemeinen – alle besitzen „normale“ Statur und Größe – noch ihre Kleidung unterscheidet sie von Nicht-Juden.

Als die Presse zum Massenmedium wurde und die massenhafte Produktion von Bildern ermöglichte, wurden antisemitische Karikaturen ein fester Bestandteil der radikalen politischen Agitation. Die Presse in den Jahren zwischen 1845 und 1860 – vor allem die Zeitungen „Fäderneslandet“ [Das Vaterland], „Folkets Röst“ [Die Volks-

stimme] und „Söndags-Bladet“ [Das Sonntagsblatt], die die Meinung der unteren sozialen Schichten der Hauptstadt ausdrückten – griff regelmäßig bestimmte schwedische Juden an und verleumdete sie. In den meisten dieser Fälle wurden die Angriffe durch Holzschnitte illustriert, die von Stockholms führendem Holzschneider Gustaf Wahlbom geschaffen wurden. Zu Beginn wurden Juden als Industrielle und als Gefahr für das traditionelle Handwerk und die Zünfte angegriffen, später generell als Kapitalisten und Unternehmer. Als die Kampagnen in den Jahren 1857–1859 ihren Höhepunkt erreichten, wurden Juden jeglicher Lebens- und Arbeitsbereiche zur Zielscheibe. Die rassistisch aufgeladenen Darstellungen „des Juden“ hatten zu diesem Zeitpunkt bereits einen Standardisierungsprozess durchlaufen und sich angeglichen; die Nasen der als Juden dargestellten Personen wurden größer, hakenförmiger und beinahe schnabelartig dargestellt. In Karikaturen realer jüdischer Persönlichkeiten wurden deren Gesichtszüge so verändert, dass sie dem rassistischen Stereotyp entsprachen.

Ende des 19. Jahrhunderts hatten die Karikaturen ihr eigenes Medium gefunden: die satirische Illustriertenpresse. Ungefähr 60 Titel deckten das gesamte politische Spektrum ab, versammelten die begabtesten und bekanntesten Künstler, Zeichner, Journalisten und Autoren und erreichten ein großes Publikum. Die Darstellung der Juden in den schwedischen Satirezeitschriften spiegelt diejenige in Kontinentaleuropa wider und ist teils sogar mit ihr identisch. So wurden Bilder – etwa aus den deutschen Publikationen „Simplicissimus“ und „Kladderadatsch“ – sowie aus anderen Zeitschriften des Deutschen Reichs, des Vereinigten Königreichs, Frankreichs, Dänemarks und Norwegens in Schweden regelmäßig nachgedruckt. Schwedische Künstler wie Albert Engström (1869–1940) steuerten Zeichnungen zu Zeitschriften auf dem Kontinent bei.

Unabhängig von der politischen Verortung der Illustrierten und den ideologischen Überzeugungen der Karikaturisten wurden Juden in der schwedischen Satirepresse durchgängig in derselben Art und Weise präsentiert. Somit stehen auch die Darstellungen der zwei prominentesten NS-Sympathisanten unter den Karikaturisten, Ossian Elgström (1883–1950) und Gösta Chatham (1886–1961), in keiner Weise heraus. Die Juden in den Illustrationen starren stets arrogant unter schweren Augenlidern hervor, sie verfügen über üppige und ausladende Lippen, flache Schädel, platte Füße und sind beinahe immer fettleibig. Das wichtigste Erkennungsmerkmal ihres Jüdisch-Seins ist jedoch die große Nase, die wie eine Sechseck geformt ist. Die in den Illustrationen dargestellten Juden sind rücksichtslose, ehrgeizige und vulgäre Emporkömmlinge. Die Identifikation der Juden mit dem Kapitalismus wurde dadurch verstärkt, dass Juden regelmäßig mit den Attributen von „Kapitalisten“ ausgestattet wurden, etwa Zylindern und Gamaschen. Zusätzlich variieren die übergroße Mehrzahl der Illustrationen die altbekannten Themen wie Wucher und Materialismus und verweisen auf die angebliche jüdische Gier und Fixierung auf Profit und Geld. Sie vollziehen auch stets dieselbe Geste, indem sie mit den Schultern zucken und ihrem Kunden oder Konkurrenten, den sie gerade betrogen haben, die Handflächen darbieten. Sie tragen „typisch“ jüdische Namen, etwa Moses Silberstein oder Naftali Izaskarsohn.

Das Jüdisch-Sein wurde als eine genetisch bedingte Wesenseigenschaft dargestellt, die nicht durch Assimilation überwunden werden kann. Die phänotypischen Merkmale erscheinen als äußerlicher Ausdruck von inneren, vererbten negativen Eigen-

schaften, die von all denjenigen geteilt werden, die dieser „Rasse“ angehören. Die rassistisch geprägte Konstruktion „des Juden“ vermittelt folglich die Botschaft, dass Assimilation unmöglich sei („einmal ein Jude, immer ein Jude“), „der Jude“ rassistisch anders sei sowie dass die Juden für die ihnen entgegengebrachte Feindseligkeit selbst die Schuld trügen. Der genetische Charakter des Jüdisch-Seins wird durch Darstellungen von jüdischen Frauen und Kindern als Rassetypen betont, die ebenso materialistisch, durchtrieben und von Geld und Profit gezeichnet sind wie ihre Ehepartner und Väter.

Entsprechend dem für die Karikaturkunst charakteristischen physiognomischen Denken, das das Äußere als Widerspiegelung von inneren Eigenschaften (oder als deren Mangel) betrachtet, wurde nicht nur die physische Erscheinung der Juden verändert, um sie mit dem Stereotyp in Übereinstimmung zu bringen, sondern auch ihr Charakter. Dies betraf unter anderen den führenden schwedischen Maler der Moderne Isaac Grünewald (1889–1946), den bekannten Warenhauseigentümer Josef Sachs (1872–1949), den Bauunternehmer und maßgeblichen Philanthropen Isaak Hirsch (1843–1917), den international geachteten „sozialistischen Bankier“ Olof Aschberg (1877–1960) und sogar den weltbekannten Entdecker Sven Hedin (1865–1952), der nur über sehr entfernte jüdische Wurzeln verfügte.

Der Großteil dieser Illustrierten verschwand in den 1930er-Jahren vom Markt. In den wenigen verbleibenden Publikationen – unter anderem der liberalen „Söndagsnisse-Strix“ [Sonntagsknabe-Strix] (bis 1942/43) und der „Lutfisken“ [Der Stockfisch] – verschwand der fettleibige, säbelbeinige kapitalistische „Jude“ mit den schweren Augenlidern, wulstigen Lippen und der gebogenen Nase fast vollständig, ebenso wie Verweise auf Juden im Allgemeinen. In den wenigen Fällen, in denen Juden dennoch auftauchten, wurde stattdessen das an Gustave Dorés berühmte Holzschnitte erinnernde Stereotyp des kümmerlichen und getriebenen, umherziehenden „Ewigen Juden“ verwendet. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass die stereotype Darstellung des fetten, gierigen, kapitalistischen Juden sowohl der anti-nationalsozialistischen Position der Herausgeber der Zeitschriften – insbesondere Hasse Zetterströms (1877–1946) – als auch der zunehmenden Abbildung von Juden als Opfer der NS-Verfolgung widersprach.

Dies bedeutete jedoch nicht, dass die antisemitischen Darstellungen vollständig verschwanden. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts waren verächtlich machende Karikaturen von Juden ein Grundbestandteil in antisemitischen Zeitungen und Zeitschriften wie „Uplands-Posten“ [Uplands Post], „Blixten“ [Der Blitz] und „Vidi“. Die Staffelübergabe fand in den 1930er-Jahren an die nationalsozialistische Presse statt, die regelmäßig antijüdische Karikaturen druckte und ebenso von den in der schwedischen Illustriertenpresse entwickelten Stereotypen wie auch von den grobschlächtigeren antisemitischen Zeichnungen in Julius Streichers „Der Stürmer“ beeinflusst war. Die Illustrationen beispielsweise in „Den Svenske Nationalsocialisten“ [Der schwedische Nationalsozialist] und „Folkets Dagblad“ [Das Volksblatt] – den Sprachrohren der Nationalsocialistiska arbetarpartiet [Nationalsozialistische Arbeiterpartei] beziehungsweise der Socialistiska Partiet [Sozialistische Partei] – ähnelten dem „Stürmer“, waren jedoch handwerklich schlecht ausgeführt.

1945 verschwanden antisemitische Darstellungen fast vollständig aus den schwedischen Printmedien. Einige Personen verbreiteten jedoch nach wie vor antisemitische Propaganda. Zu den hartnäckigsten aus diesem Personenkreis zählte Einar Åberg (1890–1970), der Gründer und das im Grunde einzige Mitglied der rabiatischer antisemitischen Partei Sveriges antijudiska kampförbund [Schwedens antijüdischer Kampf-bund]. Bereits zwischen 1941 und 1945 war er mehrfach wegen ordnungswidrigem Verhalten und übler Nachrede mit Geldstrafen belegt worden, aber auch wiederholte Haftaufenthalte hielten ihn nicht von seinem Tun ab. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs stellte er große Mengen an Handzetteln und Flugblättern her, die in mehrere Sprachen übersetzt im Ausland verbreitet wurden. Bereits im Jahr 1945 fügte er seinem antisemitischen Repertoire die Leugnung des Holocaust hinzu. Nicht zuletzt weil Åbergs Aktivitäten internationale Proteste hervorriefen, wurden sie für die schwedische Regierung zu einem Ärgernis. Dies führte zur Verabschiedung eines Gesetzes gegen Aufhetzung zum Rassenhass im Jahre 1948, und Åberg war der Erste, der auf dieser Grundlage verurteilt wurde.

Die 1956 gegründete Nordiska Rikspartiet [Nordische Reichspartei], die zum Verbindungselement zwischen den Nationalsozialisten der 1930er-Jahre, den Vertretern einer „weißen Vorherrschaft“ (White Supremacists) und den heutigen Neonazis werden sollte, fand sich in deutlicher Übereinstimmung mit Åbergs Obsessionen. Das Sprachrohr der Partei, „Nordisk Kamp“ [Der nordische Kampf], stellte sich als ausgesprochen antisemitisch dar, aber auch die Partei selbst nutzte auf Plakaten und Handzetteln antisemitische Karikaturen, die an die Illustrationen des „Stürmer“ erinnern. Mit den aufkommenden Neonazi-Gruppen und -Organisationen tauchten erneut antisemitische Bilder auf, wenn auch in vergleichsweise obskuren Zeitschriften wie „Rikslarm!“ [Reichsalarm!], dem Sprachrohr der Riksfronten [Nationale Front] und „Storm“ [Sturm], der Publikation des „Vitt Ariskt Motstånd“ [Weißer arischer Widerstand]. Nicht zuletzt erschienen diese Bilder aber auch auf Aufklebern und Handzetteln und in der aufwendig produzierten Zeitschrift „Nordland“, die nennenswerten Einfluss auf die „White Power“-Szene besaß.

Die Möglichkeiten, antisemitische Bilder zu verbreiten, nahmen mit der Etablierung des World Wide Web im Jahr 1990 in dramatischer Weise zu. Schwedische Neonazis und andere antisemitische Gruppierungen und Organisationen nutzten die neuen Medien für die Verbreitung ihrer Propaganda. Oftmals wurden ältere Karikaturen und antisemitische Bilder sämtlicher vergangener Epochen wiederaufbereitet, aber auch unter Ausschöpfung der Möglichkeiten der zeitgenössischen Software neue Bilder geschaffen. Die bedeutendste und einflussreichste dieser antisemitischen Webseiten „Radio Islam“, die von dem in Marokko geborenen Ahmed Rami (geb. 1946) betrieben wird, ist ausschließlich dem Kampf gegen alles gewidmet, was als „jüdisch“ angesehen wird.

Ahmed Rami, der in Schweden anfangs Unterstützung von einigen führenden linksorientierten Intellektuellen und Journalisten erhielt, verfasste auch mehrere Bücher. Die Titellillustration einer dieser Publikationen, „Judisk häxprocess i Sverige“ [Jüdischer Hexenprozess in Schweden] – erschienen im Jahr 1990, als Rami wegen Aufhetzung zum Rassenhass verurteilt wurde –, zeigt diesen, wie er von drei Personen gekreuzigt wird. Eine dieser Figuren soll den Vorsitzenden der liberalen Partei Per Ahl-

mark (geb. 1939) darstellen, der als einer von Ramis schärfsten Kritikern bekannt ist. Auch die zwei anderen Figuren werden als „Juden“ präsentiert, bei einer davon handelt es sich mutmaßlich um Jackie Jakobowski (geb. 1951). Jakobowski, der Herausgeber der „Judisk krönika“ [Jüdische Chronik], ist ebenfalls ein ausgesprochener Kritiker Ramis. Alle drei tragen kegelförmige Hüte, die ebenso mit Davidsternen versehen sind wie ihre Kleidung. Das Titelbild wurde von Lars Hillersberg (1937–2004) entworfen, einem Unterstützer Ramis und einem der bekanntesten politisch radikalen Künstler Schwedens. Dessen Abneigung gegenüber Ahlmark reichte mindestens bis in die frühen 1970er-Jahre zurück, als Ahlmark ihm Antisemitismus vorwarf. Seit dieser Zeit brechen in regelmäßigen Abständen Kontroversen über Zeichnungen Hillersbergs aus. Die schärfste fand im Jahr 2000 statt, als Hillersberg einen vom schwedischen Staat garantierten Ehrensold auf Lebenszeit erhielt, eine Ehre, die lediglich den renommiertesten Künstlern zuteil wird.

Neben dem Titelbild von Ramis Buch zählt zu Hillersbergs am häufigsten diskutierten Zeichnungen „Der kleine Friedensstifter“ (1973), in dem der damalige US-Außenminister Henry Kissinger als „jüdischer Kapitalist“ im Stil der satirischen Illustrierten der 1930er-Jahre dargestellt ist. Kontrovers wurde auch „Der Tanz um das goldene Kalb oder Das Heilige Land“ (1971, spätere Nachzeichnungen und Nachdrucke) diskutiert, eine Bildergeschichte über Palästina, in der der Zionismus mit Kapitalismus und Imperialismus identifiziert wird sowie die Zionisten als hinterhältige unehrliche Geschäftsleute und Gauner dargestellt werden, die aus Profitstreben und Gier auf eine eigene Kolonie erpicht sind. Hillersberg verfasste zwar nicht den zugehörigen Text, jedoch fiel er in seinen Illustrationen ein weiteres Mal in das alte Schema der Karikaturen antisemitischer Traditionen zurück, setzte „die Zionisten“ mit „den Juden“ gleich und stellte sie als Rassetypen mit großen Hakennasen dar. Darüber hinaus betonte er ihr Jüdisch-Sein, indem er einen Schofar hinzufügte und auf die Beschneidung hinwies. Zudem präsentierte er den Kapitalismus auch als ein „jüdisches“ Phänomen. Eine weitere vieldiskutierte Zeichnung Hillersbergs stellt eine groteske Illustration von „Afroamerikanern“ in stereotyper Blackface-Darstellung dar, die „jüdische Kapitalisten“ jagen und kochen (gezeichnet 1971, jedoch auf 1965 zurückdatiert). Die Zeichnung war angeblich von Jonathan Swifts (1667–1745) „A modest proposal“ (1729) und Sinés (Maurice Sinet, geb. 1928) antikolonialer und antikapitalistischer Satire angeregt. Ursprünglich war sie als Illustration einer auf einem Gerücht über einen Priester in Harlem (New York) basierenden Geschichte vorgesehen, der seine Gemeindemitglieder dazu drängt, ihre Vermieter zu essen; die Geschichte wurde jedoch nie veröffentlicht. Nicht zuletzt wurde die Karikatur „Der Basar von Benjamin Klein“ (1993) diskutiert, in der der weinende irakische Diktator Saddam Hussein in einem zerschossenen Panzer vor einem jüdischen Leihhaus gezeigt wird. Der vor seinem Laden stehende Inhaber ist als „jüdischer Pfandleiher“ dargestellt.

Der Fall Hillersberg ist nicht nur deswegen erwähnenswert, weil er seit 40 Jahren in aller Breite diskutiert wird, sondern weil er zeigt, dass, solange ein Künstler über die Unterstützung führender Kuratoren, Galerien, Museen und Kritiker verfügt und sich auf den Zeitgeist stützen kann, der gezielte Einsatz antisemitischer Stereotypen nicht notwendigerweise eine erfolgreiche Karriere verhindern oder ruinieren muss. Hillersberg war nicht der einzige prominente Künstler oder Karikaturist, der antisemi-

tische Zeichnungen und Karikaturen erstellt hat oder dem dies vorgeworfen wurde. In den meisten dieser anderen Fälle prangerte die Kritik explizite Gleichsetzungen an, so etwa, indem Menachem Begin, Yitzhak Shamir und andere israelische Politiker als Hitler oder als Nationalsozialisten dargestellt wurden. Ebenso wurde kritisiert, dass die Situation der Palästinenser im Gazastreifen und im Westjordanland mit derjenigen der Juden in Ghettos und Konzentrationslagern während des Holocaust gleichgesetzt würde oder dass Nationalsozialismus und Zionismus als gleichrangig präsentiert würden. Zudem wurde moniert, dass Bilder auf biblische Berichte und traditionelle christliche antijüdische Beschuldigungen zurückgreifen, wie dies etwa in Darstellungen geschah, die die Palästinenser als auf dem Davidstern Gekreuzigte, einen gekreuzigten PLO-Vorsitzenden Jassir Arafat und Menachem Begin als Todesengel zeigen. Was Hillersbergs Illustrationen von derlei Karikaturen unterscheidet und damit seine Bedeutung ausmacht, ist seine ausdrückliche Absicht zu provozieren, seine unverhohlene Missachtung der Kritiker und sein gezielter Gebrauch von antisemitischen Stereotypen und Bildern.

Der in Malmö ansässige „Street Art“-Künstler Dan Park (geb. 1968) hat das ausgewiesene Ziel zu vermeiden, „politisch korrekt“ zu sein: Er erstellte Plakate, die einen Angehörigen der nationalen afroschwedischen Interessenvertretung mit Kette um den Hals und der Bildunterschrift „Unser Negersklave war davongelaufen“ darstellen. Im Jahr 2009 brachte Park eine Dose mit der Aufschrift „Zyklon B“ und einem Hakenkreuz vor dem Gebäude an, das die jüdische Gemeinde in Malmö beherbergt. Weiterhin verbreitete er Bilder und Plakate eines gekreuzigten Hitler mit der Unterschrift „Und er starb für unsere Sünden“, stellte Auschwitz als Vergnügungspark dar („Besucht Auschwitz / Unterhaltamer als Disney-Land“) oder brachte Ritualmord-Anschuldigungen gegen den israelischen Premierminister Ariel Sharon vor, indem dieser mit einer Kippa mit Davidstern gezeigt wird, wie er einer nackten Frau eine Gabel in den Hintern rammt und sagt: „Lecker, schwarzer Pudding!“ Unabhängig hiervon nutzt Park aber auch ganz generell die ikonografischen Bilder des Holocaust, um ihn ins Lächerliche zu ziehen und um zu provozieren. Seine Bilder bringt Park auf Stromverteilerkästen im öffentlichen Raum an, fotografiert diese und veröffentlicht die Fotos auf seiner Internetseite. Er ist dafür wegen Beleidigung und Aufhetzung zum Rassenhass verurteilt worden.

Lars M. Andersson

Übersetzung aus dem Englischen von Christian Mentel

Literatur

- Lars M. Andersson, *En jude är en jude är en jude ... Representationer av „juden“ i svensk skämtpress, omkring 1900–1930* [Ein Jude ist ein Jude ist ein Jude ... Repräsentationen von Juden in der schwedischen satirischen Presse], Lund 2000.
- Henrik Bachner, *Från Hitler till Radio Islam. Antisemitisk propaganda i ett jämförande perspektiv* [Von Hitler bis Radio Islam: Antisemitische Propaganda in vergleichender Perspektive], in: *Svenska kommittén mot antisemitism & Albert Bonniers förlag* (Hrsg.), *Det eviga hatet. Om nynazism, antisemitism och Radio Islam* [Der ewige Hass. Über Neonazismus, Antisemitismus und Radio Islam], Stockholm 1993, S. 161–206.
- Andreas Berg (Hrsg.), *Lars Hillersberg. Entreprenör och provokatör* [Lars Hillersberg. Unternehmer und Provokateur], Stockholm 2013.

- Lena Berggren, Nationell upplysning. Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria [Nationale Aufklärung. Die Grundzüge der Ideengeschichte des schwedischen Antisemitismus], Stockholm 1999.
- Lena Johannesson, „Schene Rariteten“. Antisemitisk bildagitation i svensk rabulistpress 1845–1860 [„Schene Rariteten“. Antisemitische Bildagitation in der schwedischen Rabulistenpresse 1845–1860], in: Gunnar Broberg, Harald Runblom, Mattias Tydén (Hrsg.), Judiskt liv i Norden [Jüdisches Leben im Norden], Uppsala 1988, S. 329–350.
- Heléne Lööw, Nazismen i Sverige 1924–1979. Pionjärerna, partierna, propagandan [Nazismus in Schweden. Die Pioniere, die Parteien, die Propaganda], Stockholm 2004.
- Tanja Schult, Efter minnet finns det inget? Provokatören Dan Park [Nach dem Speichern gibt's nichts? Der Provokateur Dan Park], in: Eva Kingsepp, Tanja Schult (Hrsg.), Hitler för alle. Populärkulturella perspektiv på Nazityskland, andra världskriget och Förintelsen [Hitler für alle. Populär-kulturelle Perspektiven auf Nazideutschland, den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust], Stockholm 2012, S. 94–125.
- Mattias Tydén, Svensk Antisemitism 1880–1930 [Schwedischer Antisemitismus, 1880–1930], Uppsala 1986.
- Ingrid Veiden Brakstad, Jøden som kulturell konstruksjon i norske vittighetsblader ca. 1916–1926 [Der Jude als kulturelle Konstruktion in norwegischen Witzblättern], in: Vibeke Moe, Øivind Kopperud (Hrsg.), Forestillinger om Jøder. Aspekter ved konstruksjonen av en minoritet 1814–1940 [Vorstellungen von Juden. Aspekte der Konstruktion einer Minderheit 1814–1940], Oslo 2011, S. 109–125.

Schwedische Kinoproduktionen in den 1920er- und 1930er-Jahren

Antisemitische Stereotype tauchen bereits in einem der ersten schwedischen Filme aus dem Jahr 1910 auf. So kommt in dem gegen Auswanderung gerichteten 18-minütigen Stummfilm „Emigranten“ [Der Emigrant] ein junger schwedischer Auswanderer in der amerikanischen Metropole New York zu Tode. Kurz bevor er in einem Armenkrankenhaus stirbt, wird er von einem stereotyp dargestellten jüdischen Pfandleiher noch um seine letzten Habseligkeiten gebracht.

Die Figur des → Shylock – des gierigen Wucherers – taucht in mindestens sechs schwedischen Filmen der 1920er-Jahre auf. Oft wird dieses Jahrzehnt als Periode des Niedergangs beschrieben, die auf das Goldene Zeitalter des schwedischen Kinos (1917–1924) gefolgt sei.

„Löjen och tårar“ [Gelächter und Tränen, 1924], das auf einem Stück von Jonas Jolin basiert, zeigt einen hakennäsigen, langbärtigen jüdischen Pfandleiher und Hehler, einen Feigling, der durch körperliche Gewalt leicht einzuschüchtern ist und als Verkörperung der Habgier fungiert. In dem Film „Damen med kameliorna“ [Die Kameliendame, 1925], der an den Roman von Alexandre Dumas (d. J.) angelehnt ist, wird die Figur des jüdischen Pfandleihers niemals gezeigt. Stattdessen werden seine Handlungen durch die Zwischentitel beschrieben: Er scheint geizig zu sein und viel zu wenig für verpfändete Objekte auszuzahlen, selbst dann, wenn es sich bei einer Pfandschuldnerin um eine Freundin aus Kindertagen handelt. Hingegen lässt sich zumindest ein flüchtiger Blick auf einen jüdischen Wucherer in „Erik XIV“ (1928) erhaschen, einer Parodie auf die seinerzeit populären Historienfilme. Für das Drehbuch und die Regie zeichnet der ewige Student Sam Ask verantwortlich, der seinerzeit eine

lokale Berühmtheit in Lund war. In dem heute verschollenen Film „A.-B. gifta bort baron Olson“ [Baron Olson muss verheiratet werden GmbH, 1928] wird das titelgebende Unternehmen von dem skrupellosen jüdischen Geldverleiher Efraim Kahn gegründet, um sicherzustellen, dass sein Schuldner Olson eine hässliche, aber reiche Braut heiratet, sodass Kahn sein Geld zurückbekommt. Ein weiterer jüdischer Schacherer, ein älterer Mann mit langem Bart und großer Nase, benannt als „der Jude aus Kvastmakarebacken“, taucht in „Anderssonskans Kalle på nya upptåg“ [Neue Streiche von Frau Anderssons Kalle, 1923] auf. Er erinnert an den Pfandleiher aus „Löjen och tårar“. „Anderssonskans Kalle på nya upptåg“ basiert auf einem Drehbuch von Emil Norlander, einem bekannten Journalisten, Redakteur und Produzenten von Varieté-Shows und Volkslustspielen (folklustspel). Diese Lustspiele greifen auf formelhafte Plot-Strukturen und stereotype Charaktere wie „den Juden“ zurück und fanden oft den Weg auf die Leinwand.

Der eindeutigste Fall von Antisemitismus im schwedischen Kino der 1920er-Jahre stellt das Porträt des reichen und habgierigen Emporkömmlings und skrupellosen Geldverleihers Simon Jakobowsky in dem Film „Dollarmiljonen“ [Millionen Dollars, 1926] dar, der auf einen Roman von Anders Eje zurückgeht. Jakobowsky, der im Film als Privatbankier bezeichnet wird, wird von seinem Geschäftspartner und Schuldner, dem Großhändler Falkman, angestiftet, sich gemeinsam eine Erbschaft in Höhe von einer Million Dollar anzueignen. Der Film enthüllt die – letztlich nicht erfolgreichen – Pläne und Machenschaften der beiden. Jakobowsky wurde gespielt von Axel Hultman, der 1924 in dem Film „Livet på landet“ [Leben auf dem Lande] mit der Figur Pomuchelskopp bereits einen böartigen Wucherer verkörpert hatte. Dieser Film gilt als verschollen. Mit der Figur Moses i Ranstadt [Moses in Ranstadt] beinhaltet er auch die einzige positive Darstellung eines „Juden“ im schwedischen Kino der 1920er-Jahre. Dessen Handlung spielt in Deutschland, und der „gute Jude“ wurde von Emile Stiebel verkörpert, derselbe Schauspieler, der den jüdischen Pfandleiher in „Emigranten“ spielte.

In den 1930er-Jahren, als der Gang ins Kino eine Form der Massenunterhaltung wurde, stiegen sowohl die Zahl der produzierten Filme als auch die Zahl der darin stereotyp dargestellten „Juden“ an. Es wird geschätzt, dass zehn Prozent der Filme, die in den 1930er-Jahren Premiere hatten, antisemitische Darstellungen enthalten. Darüber hinaus stellen die meisten dieser „Juden“ auf der Leinwand die Hauptbösewichter der jeweiligen Filme dar. Die deutlichsten antisemitischen Darstellungen traten in den frühen 1930er-Jahren auf, danach ist eine graduelle Abschwächung der überzogenen stereotypen Bildsprache zu beobachten. Diese Entwicklung ist derjenigen im deutschen Kino entgegengesetzt. Zu dem Zeitpunkt, als der Antisemitismus in der deutschen Filmindustrie zu einem gezielt eingesetzten Propagandamittel aufstieg, verschwand er in schwedischen Filmen fast vollständig – sieht man von dem ausgesprochen antisemitischen Propagandafilm „Panik“ ab, der 1939 erstmals gezeigt wurde.

Eine gewöhnliche Shylock-Figur tritt in der Farce „Trötte Teodor“ [Der müde Theodor, 1931] in Gestalt des Pfand- und Geldleihers Isaac Mosesson auf. Der Film basiert lose auf dem gleichnamigen deutschsprachigen Stück – das im Original keine jüdischen Charaktere beinhaltet – und vereinigt nahezu jedes Merkmal, das in der an-

tisemitischer Tradition mit „dem Juden“ assoziiert wird. Mosesson und seine Frau Sara sind habgierig, unmoralisch, betrügerisch, profitbesessen, durchtrieben, verschlagen und berechnend, sehen „jüdisch“ aus und hören sich so an. Letztlich werden sie jedoch von den Schweden und ihrer eigenen Gier besiegt. Ein ähnlicher Plot – der Protagonist triumphiert am Ende über den jüdischen Geldverleiher – findet in „Hustru för en dag“ [Ehefrau für einen Tag, 1933] Anwendung. In „Kanske en gentleman“ [Vielleicht ein Gentleman, 1935], einer Pygmalion-Geschichte aus männlicher Perspektive, taucht ein Geldverleiher auf, der sich sogar noch abstoßender als Isaac Mosesson gebärdet. „Trötte Teodor“ zog ein großes Publikum an – ungefähr 195.000 Stockholmer (von etwa 500.000 Einwohnern) sahen den Film im Kino und machten ihn damit zum dritterfolgreichsten im Jahr 1931.

Im Folgejahr 1932 trat ein weiterer profitgieriger, hakennasiger, abstoßender jüdischer Geldverleiher – Josephson – in „Söderkåkar“ [Die Häuser auf der Südseite] auf, einem Film, der auf Gideon Wahlbergs beliebtem gleichnamigen Volksschwank basiert. Das Stück und ebenso der Film nutzen weitverbreitete Klischees von angeblich „typisch schwedischen“ Eigenschaften wie die Wertschätzung der kleinen Freuden des Alltags, Bescheidenheit, familiärer Zusammenhalt und Solidarität (hauptsächlich) der Arbeiterklasse. Es gibt jedoch eine Figur, die sich diesen Zielen nicht verschreibt und die darüber hinaus eine zentrale Gefahr darstellt, dass diese verwirklicht werden können: der Jude Josephson. Er übt wirtschaftlichen Druck aus, greift zu Fälschungen und Erpressungen, um eine junge schwedische Frau zu zwingen ihn zu heiraten, scheitert dabei jedoch kläglich. Eine ähnliche Struktur weisen „Söder om landsvägen“ [Südlich der Schnellstraße, 1936] und „Flickorna på Uppåkra“ [Die Mädchen von Uppåkra, 1936] auf. Ein bösertiger jüdischer Wucherer nutzt seine wirtschaftliche Macht und seinen Einfluss, um eine Beziehung mit einer jungen schwedischen Frau zu forcieren. „Söderkåkar“ war ein großer Kassenerfolg: Ungefähr 210.000 Stockholmer sahen ihn – die dritthöchste Besucherzahl des Jahres 1932.

Weniger böse und verschlagen, jedoch ebenso erfolglos und stereotyp erscheint der jüdische Geldverleiher und Finanzspekulant Ruben Nathan Isaaker Ludwig in der Komödie „Kära släkten“ [Liebe Familie/Verpflichtende Bande, 1933]. Der Film rückt Loyalität und Solidarität innerhalb der Familie in den Fokus – „der Jude“ ist der einzige der Hauptcharaktere, der mit den anderen Protagonisten nicht verwandt ist. Ebenso wird herausgehoben, dass er seltsam und anders, das heißt jüdisch sei, und aus diesem Grund nicht dazu gehöre. Letztlich wird Ludwig, wie sein Glaubensbruder in „Söderkåkar“, sowohl im übertragenen als auch im wörtlich-unmittelbaren Sinne aus der schwedischen Gemeinschaft ausgestoßen. „Kära släkten“ war sogar noch erfolgreicher als „Trötte Teodor“ oder „Söderkåkar“ – allein die Stockholmer Kinos weisen eine Besucherzahl von 220.000 auf.

Auch wenn „Juden“ in Filmen der 1920er- und 1930er-Jahre entscheidende Bedeutung zukommt, füllen sie meist nur Nebenrollen aus. Ihre Hauptfunktion ist die, den kontrastierenden, gegenbildlichen „Anderen“ zu verkörpern und die „Schweden“ in ein günstiges Licht zu tauchen. „Pettersson & Bendel“ (1933), das auf einem vielgelesenen Roman Waldemar Hammenhøgs desselben Titels beruht, ist der einzige Film, in dem die Gegenüberstellung „des Schweden“ und „des Juden“ Hauptgegenstand des Films ist. Die beiden Protagonisten sind einerseits der typische „Jude“ (Bendel) und

andererseits der typische „Schwede“ (Pettersson); der Film baut eine moralische und körperliche Dichotomie zwischen beiden auf, wobei der eine die Verkörperung des „Bösen“, der andere der Inbegriff des „Guten“ ist. Bendel wurde von dem schwedisch-jüdischen Schauspieler Semmy Friedmann gespielt, der für die Rolle des jüdischen Bösewichts auch in zwei weiteren Filmen ausgewählt wurde, nämlich „Simon i Backabo“ [Simon in Backabo, 1934] und „Flickorna på Uppåkra“.

Auch „Pettersson & Bendel“ war ein Kassenerfolg und erreichte nach „Kära släkten“ den dritten Platz in der Zuschauergunst. Insgesamt 750.000 Kinobesucher (angesichts einer Bevölkerungszahl von ungefähr 6,25 Millionen) konnten gezählt werden, darunter 185.000 Stockholmer. Als der Film 1935 im Deutschen Reich aufgeführt wurde, erhielt er als erster ausländischer Film das Prädikat „staatspolitisch wertvoll“. Zum Erstaunen schwedischer Berichtersteller wurden bei der Deutschlandpremiere des Films Juden und jüdisches Eigentum angegriffen. Trotz der Proteste aus Schweden wurde der Film weiterhin im gesamten Reichsgebiet gezeigt. Nach den Novemberpogromen 1938 wurde er als Teil zunehmend gewalttätiger antisemitischer Kampagnen in einer synchronisierten Fassung erneut in die deutschen Kinos gebracht.

Trotz der zahlreichen hakennasigen, habgierigen Juden im schwedischen Kino der 1930er-Jahre kann nur ein einziger Film dieses Jahrzehnts als offen und absichtsvoll antisemitisch bezeichnet werden, und zwar „Panik“. Der Film stellt einen Versuch dar, den schwedischen Geschäftsmagnaten Ivar Kreuger zu entlasten, dem es beinahe gelungen wäre, durch sein Unternehmen Kreuger & Toll Ltd. ein weltweites Monopol auf Zündhölzer zu etablieren. Im Jahr 1932, als sein Imperium kollabierte, viele Kleinanleger um ihr Geld gebracht wurden und die wirtschaftliche Krise in Schweden dadurch verstärkt wurde, hatte er sich selbst getötet. „Panik“ wurde von Ivar Kreugers Bruder Torsten finanziert, dem Inhaber der prodeutschen Tageszeitungen „Aftonbladet“ und „Stockholms-Tidningen“, die für ihre Sympathie für den Nationalsozialismus bekannt waren. Torsten Kreuger, der wegen Bilanzfälschung und Betrug eine Haftstrafe zu verbüßen hatte, wurde nach dem Zerfall des Geschäftsimperiums seines Bruders zur Zielscheibe und machte es fortan zu seinem Lebensziel, seinen Bruder und sich selbst zu rehabilitieren und das Vermögen wiederzuerlangen, das er durch die Pleite verloren hatte. Um Ersteres zu erreichen, verpflichtete er Gustaf Ericsson, der als einer der talentiertesten schwedischen Autoren in den 1930er-Jahren galt und der einen Skandal auslöste, als er im Zusammenhang mit der Veröffentlichung eines seiner Bücher eine Selbsttötung vortäuschte. 1936 veröffentlichte Ericsson „Kreuger kommer tillbaka“ [Kreugers Rückkehr], im Jahr darauf folgte eine gekürzte Ausgabe für den Massenmarkt, „Giriga händer“ [Gierige Hände]. Darin präsentierte er Torsten Kreugers Version der Ereignisse: Kreuger & Toll Ltd. sei Spekulanten zum Opfer gefallen. Als Kreuger sich trotz bösartiger Angriffe geweigert habe, sich zu fügen, sei er infolge einer jüdisch-bolschewistischen Verschwörung ermordet worden. Der Konzern sei zerschlagen und ausgeschlachtet worden – von dem mächtigen amerikanischen Bankhaus J.P. Morgan, von den Bankiers und Industriellen der Familie Wallenberg in Schweden, und mit Unterstützung der Bonniers, der Inhaber des wichtigsten Verlags in Schweden und der einflussreichsten Tageszeitung, „Dagens Nyheter“. Ericssons Bücher stellen einen heftigen Rundumschlag dar – alles und jeder, der oder das mit dem schwedischen „Establishment“ in Verbindung zu bringen ist, wird ange-

griffen, und nicht zuletzt die Familie Bonnier und „Dagens Nyheter“ sind langen antisemitischen Tiraden ausgesetzt. Zu diesem Zeitpunkt standen die Bonniers bereits im Fadenkreuz nationalsozialistischer Angriffe, die sie beschuldigten, die schwedischen Medien zu kontrollieren, zu knebeln und nationalsozialistische Sprachrohre mundtot zu machen.

Ericsson bemühte sich erfolglos, „Kreuger kommer tillbaka“ im Deutschen Reich zu veröffentlichen und Stockholmer Theater für ein auf dem Roman basierendes Stück zu interessieren. Stattdessen wurde der Stoff in dem Film „Panik“ verarbeitet, der nicht nur als unverhohlenen antisemitisch zu bezeichnen ist, sondern auch durch und durch amateurhaft – vielen gilt er als der schlechteste Film, der jemals in Schweden gedreht wurde. Darin wird die „internationale Verschwörung“ gegen Kreuger gezeigt, die ihre Zentrale in der schäbigen jüdischen Maklerfirma Nathan & Kohn eingerichtet hat. Beide namengebende Juden haben sich ausschließlich wegen des Profits verschworen, porträtiert werden sie als Sadisten, die Lust daraus ziehen, Kleinanleger zu ruinieren und Kreuger zu Fall zu bringen; auch bei seinem Tod haben sie ihre Hände im Spiel. Beständig wird betont, dass ihr Verhalten „typisch jüdisch“ sei. Hierfür wurde auch nicht-fiktionales Wochenschau-Filmmaterial eingesetzt, um zu implizieren, dass die Große Depression, der Aufstieg des Kommunismus und die Gefahr eines Krieges allesamt auf die Rolle der Juden in der Kreuger-Pleite zurückzuführen seien.

Der Film war ein Misserfolg. Da kein Kino in Stockholm sich bereitfand, den Film zu zeigen, hatte er in Malmö Premiere. Erst zehn Tage später wurde der Film in Stockholm vorgeführt – jedoch nur in einem einzigen Kino, das ihn nach einer Woche wieder aus dem Programm nahm. Ericssons Bemühungen, den Film nach Dänemark und ins Deutsche Reich zu verkaufen, schlugen fehl. In Dänemark wurde die Ansicht vertreten, dass der Film keinesfalls durch die Zensur käme – ein Problem, das in Schweden nicht bestand. Das deutsche Propagandaministerium unter Joseph Goebbels erklärte, dass sämtliche Werke Ericssons als schädlich und unerwünscht gelten würden. Dieses Verbot war wahrscheinlich die Folge einer Entscheidung des schwedischen Justizministers K. G. Westman, einen Roman Ericssons zu beschlagnahmen, der den grob irreführenden Titel „Hitler skjuts kl. 24!“ [Hitler wird um Mitternacht erschossen!] trug und kurz nach Beginn des Zweiten Weltkriegs veröffentlicht wurde.

Die „Juden“-Darstellungen auf der Leinwand wurden von den zeitgenössischen Filmkritikern vergleichsweise positiv aufgenommen. Selbst wenn die Filme heftig kritisiert wurden – wie im Fall von „Dollarmiljonen“ – wurden die grotesken Porträts von „den Juden“, sieht man von wenigen Ausnahmen ab, entweder ignoriert oder sogar gelobt. Abgesehen vom Film „Panik“ gibt es keine Belege, dass bei Drehbuchautoren, Regisseuren oder Schauspielern eine gezielt provozierende antisemitische Einstellung zugrunde lag. Somit muss davon ausgegangen werden, dass eine weitverbreitete Akzeptanz antisemitischer Bilder und Einstellungen herrschte.

Lars M. Andersson

Übersetzung aus dem Englischen von Christian Mentel

Literatur

Tommy Gustafsson, En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet [Ein Feind der Zivilisation. Männlich-

- keit, Geschlechterbeziehungen, Sexualität und Rassenstereotype im schwedischen Film während der 1920er-Jahre], Lund 2007.
- Torsten Jungstedt (Hrsg.), Svensk filmografi del 3, 1930–1939 [Schwedisches Filmverzeichnis, Band 3, 1930–1939], Stockholm 1979.
- Jan Olsson, Svensk spelfilm under andra världskriget [Schwedische Spielfilme während des Zweiten Weltkrieges], Lund 1979.
- Gunnar Pettersson, Mannen som kom tillbaka från de döda. En bok om skandalförfattaren Gustaf Ericsson [Der Mann, der von den Toten zurückkehrte. Ein Buch über den Skandalautor Gustaf Ericsson], Stockholm 2000.
- Per Olov Quist, Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen [Bilder des Volkheimes. Modernisierung, Widerstand und Mentalität in den schwedischen Filmen der 1930er-Jahre], Lund 1995.
- Jurgen Schildt, Det pensionerade paradiset [Das pensionierte Paradies], Stockholm 1990.
- Rochelle Wright, The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film, Carbondale, Edwardsville 1998.

Der Schweizerische Schriftstellerverein

Im Jahre 1937 verfasste der Schweizerische Schriftstellerverein (SSV) ein Gutachten für die Eidgenössische Fremdenpolizei über den in die Schweiz geflüchteten deutsch-jüdischen Schriftsteller Max Hochdorf. Der SSV – in der Person seines Präsidenten Felix Moeschlin und des Sekretärs Karl Naef – verantwortete zwischen 1933 und 1942 Dutzende von Gutachten für die Fremdenpolizei über emigrierte Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Im Gutachten über Max Hochdorf heißt es, man habe den „Eindruck, dass Hochdorf einer der jüdischen Vielschreiber ist, die in Anlehnung an die jeweiligen Zeitströmungen über Alles und Jeden [...] geschrieben haben. [...] Seine Anwesenheit in unserem Land bedeutet für unser geistiges Leben keine Bereicherung.“ Das Urteil des SSV trug maßgeblich dazu bei, dass Max Hochdorf nicht in der Schweiz bleiben konnte.

Diese Vorbehalte gegenüber (jüdischen) Flüchtlingen aus dem Machtraum des Nationalsozialismus sowie die Gutachtertätigkeit an sich können als typisch für die Politik des SSV wie auch anderer schweizerischer Berufsorganisationen in dieser Zeit bezeichnet werden. Die darin vorgebrachten, teilweise klar antisemitisch motivierten Argumente sind Resultat einer zunehmenden, im gesamteuropäischen Trend der Zeit liegenden Fremdenfeindlichkeit der Schweiz seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund ist es leider wenig erstaunlich, dass die Politik des SSV vor allem zwischen 1933 und 1942 immer wieder von Ausgrenzungsbemühungen gegenüber Schriftstellern geprägt wurde. Durch die Gutachtertätigkeit des SSV wurden vielen Flüchtlingen der Aufenthalt und die Erwerbsarbeit erschwert oder verunmöglicht und die Arbeit der Behörden im Sinne der damaligen Vorgaben erleichtert.

Die Gründung des Schweizerischen Schriftstellervereins 1912 fiel in die Zeit einer zunehmenden Fremdenfeindlichkeit und eines rassistisch und nationalistisch aufgeladenen Antisemitismus in ganz Europa. Kritisch bis feindselig eingestellt war man insbesondere gegenüber Kommunisten und Sozialisten, Anarchisten, Kosmopoliten und Personen jüdischer Herkunft. In der Schweiz führte dies zu einer stark ausgrenzenden und diskriminierenden Bevölkerungspolitik unter dem Schlagwort der „Überfremdung“.

Diese Politik erreichte ihren traurigen Höhepunkt zwischen 1933 und ca. 1944 und wird im Hinblick auf die Haltung gegenüber jüdischen Menschen auf der Flucht als „prophylaktischer Antisemitismus“ bezeichnet: Es ging den Behörden darum, möglichst wenig jüdische Flüchtlinge ins Land zu lassen.

Eng verknüpft mit diesen Ausgrenzungsstrategien ist die Suche nach der eigenen Identität, nach dem „Schweizerischen“. Die stärkste Ausprägung dieser Identitätssuche manifestiert sich in der Etablierung der Ideologie der „Geistigen Landesverteidigung“ in den 1930er-Jahren. Auch in der Literaturtheorie und Literaturpolitik lassen sich diese Tendenzen feststellen. Der SSV betrieb eine „Verschweizerungspolitik“, wobei seine Exponenten eine genaue, völkisch-nationalistisch inspirierte Vorstellung des literarisch „Schweizerischen“ hatten. Dabei ist festzuhalten, dass diese Entwicklungen sich hauptsächlich auf die deutschsprachige Schweiz beschränkten.

Problematisch an der Politik des SSV ist besonders die enge Zusammenarbeit mit offiziellen Amtsstellen. Moeschlin und Naefs Handeln war jedoch durch Generalversammlungsentscheide des SSV demokratisch abgesichert. Für die Argumentation des SSV zentral war die Unterscheidung in „große Schriftsteller“ und „kleine Zeilenschreiber“ bzw. in „gute“ bzw. „schlechte“ Literatur, wie sie sich bei Max Hochdorf zeigt. Damit wurde die völkisch-nationale Kategoriebildung in „wahre Dichtung“ und „entartetes Literatentum“, wie sie in NS-Deutschland ausgeübt wurde, im Grundsatz übernommen. Moeschlin und Naef verfolgten eine harte Interessens- bzw. Abwehrpolitik, vordergründig aus ökonomischen Gründen, um den „schweizerischen“ Schriftstellern die Erwerbsmöglichkeiten zu erhalten. Die vorgebrachten Argumente enthalten jedoch auch kulturpolitische, diskriminierende und antisemitische Elemente und zeugen von teilweise sehr fragwürdigem menschlichen Verhalten: Die Emigranten wurden als „Vaterlandsverräter“, „Tendenzschriftsteller“, „städtisch-internationalistische Intellektuelle und Stänkerer“ oder pauschal als „Kommunisten“ abqualifiziert.

Antisemitische Denkhaltungen und Argumente finden sich auf vielen Ebenen, wobei teilweise Versatzstücke der NS-Ideologie übernommen wurden: Auf der verbandspolitischen Ebene war es dem SSV wichtig, dass der Verein als „judenfrei“ gelten konnte – um schweizerischen Autoren den Absatz ihrer Werke in NS-Deutschland zu ermöglichen. Der SSV stand bis gegen Kriegsende in einem freundschaftlichen Verhältnis zur Reichsschrifttumskammer des NS-Staates. Er warnte zudem davor, „die deutsche Literatur mit derjenigen jüdischer Autoren“ zu identifizieren. Auch rassenideologische Leitideen wurden unreflektiert übernommen: So beantwortete der SSV im März 1936 die Frage, ob der emigrierte Fischer-Verlag in der Schweiz Asyl bekommen solle, zwar positiv, doch mit folgenden Worten: „Wenn auch der S. Fischer Verlag nicht in arischen Händen liegt, so muss doch festgestellt werden, das diese Juden ein geistiges Werk geschaffen haben, für das ihnen die Gebildeten aller Konfessionen und Rassen dankbar sein müssen.“

Insgesamt geht aus den Gutachten und der Politik des SSV selten direkt hervor, wie stark Antisemitismus Handeln und Verhalten beeinflusste. Das Argument der „wirtschaftlichen Überfremdung“ beispielsweise konnte die eigentlichen Motive und somit antisemitische Vorurteile verdecken. Zusammen mit einer völkisch-nationalistischen Literatuffassung verfügten Moeschlin und Naef über ein Argumentarium, das sich

zur Hauptsache gegen Menschen jüdischer Herkunft richten ließ, ohne dies aber besonders explizit machen zu müssen.

Erst ab 1943 vollzieht sich eine langsame Abkehr des SSV von dieser Politik. Franz Beidler, SSV-Sekretär ab 1943, gestand 1965 ein, „dass wir in dem entscheidenden Jahrzehnt 1933–1942 die von uns geforderte Bewährungsprobe nicht bestanden, sondern ziemlich kläglich versagt haben“. Die Gutachtertätigkeit wird jedoch noch bis 1959 weitergeführt. Eine ernsthafte Aufarbeitung setzte erst 1997 im Zuge der internationalen Diskussion um nachrichtenlose Vermögen jüdischer Europäer auf Schweizer Banken ein. Im Verlaufe der intern angestoßenen Debatte entschuldigte sich der SSV für die Politik in den dreißiger und vierziger Jahren. 2003 erfolgte die Vereinigung mit der Gruppe Olten, die sich 1970 vom SSV abgespalten hatte, um gegen seine konservativ-reaktionäre Politik zu protestieren, zum „Schweizerischen Autorinnen und Autoren Verband“.

Stefan Andreas Keller

Literatur

Ursula Amrein, „Los von Berlin!“. Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“, Zürich 2004.

Guido Koller, Entscheidungen über Leben und Tod. Die behördliche Praxis in der schweizerischen Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkrieges, in: Studien und Quellen 22 (1996), S. 17–106.

Charles Linsmayer, Sie hatten den geistigen Verrat bereits vollzogen, in: Der kleine Bund (Kulturbeilage zum „Bund“), 5. Juli 1997, S. 1–3.

Schweizerischer Schriftstellerverband (Hrsg.), „Wir wenden uns gegen die kleinen Zeilenschreiber“. Debatte über die Haltung des SSV während der Nazi-Zeit, in: Forum. Jahrbuch der Schriftstellerinnen und Schriftsteller 11 (1998), S. 73–87.

Sebastian-Tagebuch (Rumänien, 1935–1944)

Mihail Sebastian war in den 1930er-Jahren einer der bekanntesten Bukarester Journalisten. Er wurde 1907 als Iosif Hechter in einer jüdischen Mittelschichtfamilie im Donauhafen Brăila geboren. Er studierte in Bukarest Rechtswissenschaften und veröffentlichte Gedichte, Essays und Literaturkritiken. Der damals sehr bekannte Philosophieprofessor Nae Ionescu stellte ihn als Redakteur bei der von ihm herausgegebenen national orientierten Zeitung „Cuvântul“ [Das Wort] ein. Sebastian schloss sich der intellektuellen Gruppe „Criterion“ an, die Vorträge und Diskussionen zu politischen Ideen der Zeit in Bukarest organisierte. Seit 1931 schrieb Sebastian an dem Roman „De două mii de ani“ [Seit zweitausend Jahren], in dem er sich mit dem Verhältnis zwischen Juden und Rumänen beschäftigte. Der Roman wurde erst 1934 publiziert, und Nae Ionescu lieferte dafür als Vorwort ein antisemitisches Pamphlet. Er stellte die Juden als Fremdkörper in der christlichen Gesellschaft Rumäniens dar. Sie müssten aufgrund ihrer Religion leiden, denn sie hätten den Messias verkannt. Sebastian publizierte 1935 eine Entgegnung mit dem Titel „Cum am devenit huligan“ [Wie ich zum Hooligan wurde]. Von jüdischer Seite warf man ihm die Verbindung mit den Rechten um Nae Ionescu vor, einige Rumänen meinten, er habe mit dem Vorwort einen Skan-

dal provozieren wollen. Sebastian beschrieb den Prozess der Radikalisierung seiner rumänischen Freunde, die sich der Eisernen Garde angeschlossen hatten.

Als der Antisemitismus Ende 1937 zur Staatsdoktrin wurde, konnte Sebastian seine Ansichten nicht mehr publizieren. Infolge eines antisemitischen Dekrets wurde ihm 1940 auch die Lizenz als Rechtsanwalt entzogen. Er unterrichtete für einen Hungerlohn an einem jüdischen Gymnasium, um sich und seine Mutter zu ernähren. Trotz der bedrückenden Lebensumstände schrieb er weiterhin. Drei Theaterstücke erschienen unter Pseudonym. Besonders die Liebesgeschichte „Steaua fără nume“ [Stern ohne Namen] erfreute sich 1944 guter Kritiken. Nach dem Sturz Marschall Antonescus wurde Sebastian Presseberater im Außenministerium und arbeitete an einem neuen Theaterstück. Auf dem Weg zur Antrittsvorlesung in der Bukarester Literaturfakultät wurde er im Mai 1945 von einem Lastwagen erfasst und starb mit 38 Jahren.

Bekannt wurde Sebastian durch sein 1996 in Rumänien publiziertes Tagebuch, in dem er zwischen Februar 1935 und Dezember 1944 seine Reflexionen notiert hatte. Es ist eine Fundgrube für jeden, der sich für die gesellschaftlichen Entwicklungen jener Jahre in Rumänien interessiert. Es gibt einen Einblick, wie die parlamentarischen Strukturen zerfielen und sich ab 1938 das autoritäre System des Königs und ab 1940 die Militärdiktatur von Ion Antonescu etablierten. Ähnlich wie Victor Klemperer notiert Sebastian die Wirkung der staatlichen Maßnahmen, durch die Juden immer stärker an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. Schockiert liest er in einem Buchladen die Liste der verbotenen Autoren, die auch seinen Namen enthält. Er beobachtet während des Bukarester Pogroms im Januar 1941, wie Passanten eine Frau als „Saujüdin“ beschimpfen und ihre Verhaftung veranlassen. Seit Sommer 1941 hält er jede Information fest, die er über die Massenmorde an Juden im Nordosten Rumäniens bekommen kann. Als er sich im Auftrag der Jüdischen Gemeinde an der von Ion Antonescu befohlenen Sammlung von Kleidung für die Frontsoldaten beteiligt, stellt er die Verarmung vieler Juden fest. Bei seiner Tätigkeit als Lehrer befindet er es als grotesk, dass er seinen jüdischen Schülern das Wesen der rumänischen Literatur nahezubringen hat, während diese gerade mit ihren Eltern die Wohnungen für Rumänen räumen müssen.

Seit seinem Erscheinen 1996 löste das Tagebuch von Sebastian in Rumänien erstmalig eine breitere Diskussion über den latenten Rechtsradikalismus aus. Die Schriften von intellektuellen Unterstützern der Eisernen Garde wie Nae Ionescu, Mircea Eliade und Emil Cioran waren seit 1990 publiziert worden und damit viele rechte Ideen erneut in Umlauf gekommen. Einige junge Rumänen verehrten die Eisernen Garde, während ehemalige Mitarbeiter der Staatssicherheit den Kult um den Staatsführer Rumäniens zwischen 1940 und 1944 förderten. Ion Antonescu wurde 1997 im Parlament als großer Patriot gefeiert, ohne dass die von ihm initiierte Vernichtung von über einer Viertelmillion Juden zur Sprache kam. Doch einige Intellektuelle äußerten nun mit Berufung auf Sebastian die Auffassung, dass Schriftsteller Distanz zur Propaganda der Politiker halten müssten. Diesen Einfluss des Tagebuches verzeichnete die internationale Kommission, die sich 2004 mit dem rumänischen Holocaust auseinandersetzte. Noch vor 2005, als die deutsche Ausgabe von Sebastians Tagebuch erschien, gab es bereits eine französische und englische Übersetzung.

Literatur

International Commission on the Holocaust in Romania: Final Report, Iași 2005.

Mihail Sebastian, Seit zweitausend Jahren. Wie ich zum Hooligan wurde, hrsg. von Daniel Rhein, Paderborn 1997.

Mihail Sebastian, „Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt“. Tagebücher 1935–1944, hrsg. von Edward Kanterian, Berlin 2005.

Shoah (Dokumentarfilm von Claude Lanzmann, 1985)

Elf Jahre reiste der französische Schriftsteller, Journalist und Dokumentarfilmer Claude Lanzmann in den Jahren 1974 bis 1985 durch die Welt, um überlebende Zeugen des Völkermordes an den europäischen Juden zu befragen. Er besuchte überlebende Opfer in Polen, Israel, den USA, der Schweiz und der Insel Korfu. Darüber hinaus filmte er Stellungnahmen des deutschen Staatsanwalts Alfred Spiess, des Zeithistorikers Raul Hilberg sowie sechs polnischer Bürger (Bauern, Dorfbewohner und Bahnarbeiter), die Zeugen des Geschehens gewesen waren. Auch der ehemalige Diplomat der polnischen Exilregierung, Jan Karski, der die westlichen Regierungen über den Völkermord an den europäischen Juden informiert hatte, kam ausführlich zu Wort. Darüber hinaus spürte Lanzmann fünf Täter der Vernichtung auf, deren Aussagen er teilweise mit verdeckter Kamera filmte.

Die Berichte der Zeugen wurden durch Filmaufnahmen an den Orten der Vernichtung in Polen ergänzt und untermalt. Vierzig Jahre nach dem Genozid waren mit Ausnahme des Lagers Auschwitz-Birkenau, das nach dem Krieg in seiner Gesamtheit Gedenkstätte wurde, nur noch wenige bauliche Überreste sichtbar. An den Todesstätten der „Aktion Reinhardt“, Bełżec, Sobibór und Treblinka, in denen in den Jahren 1941/1942 schätzungsweise 1,75 Millionen Menschen ermordet worden waren, gab es wie auch in Chelmno kaum noch sichtbare Spuren. Nachwachsende Wiesen, Bäume und Sträucher hatten die Topografie grundlegend verändert und eine idyllische Landschaft entstehen lassen.

Immer wiederkehrende Filmaufnahmen fahrender Züge, qualmender Lokomotiven, rangierender Eisenbahnen, Schienen, vorbeirasender Landschaften und abgestellter Güterwaggons sollten die Transporte aus nahezu allen Ländern Europas in die Vernichtungsstätten vergegenwärtigen. Aus 350 Stunden Filmmaterial fasste Lanzmann sein neuneinhalb Stunden dauerndes filmisches Denkmal für die ermordeten Juden Europas zusammen.

„Es gibt in Shoah keine Sekunde mit Archivmaterial, weil dies nicht die Art ist, wie ich denke und arbeite“, sagte Claude Lanzmann in einem Interview in „Le Monde“ vom 3. März 1994. Sein Interesse galt dem Gedächtnis der Überlebenden, ihren Erinnerungen an Verfolgung und Todesnähe. Lanzmann gelang es, auch mithilfe von Inszenierungen, die Zeugen dazu zu bewegen, sich in Gedanken in die Kriegsjahre zurückzusetzen und das durchlittene Grauen in Worte zu fassen. So schnitt der Friseur Abraham Bomba in einem Friseursalon in Israel vor der Kamera die Haare eines Kunden, während er über seine Erinnerungen an Treblinka berichtet. Auch in Treblinka hatte Abraham Bomba als Friseur gearbeitet. Er war gezwungen worden, den Frauen die Haare abzuschneiden, bevor sie in die Gaskammern getrieben wurden. Als ihn

beim Sprechen Trauer und Verzweiflung überwältigten, bat er Lanzmann, die Aufnahme abubrechen. Lanzmann insistierte, nicht nur an dieser Stelle, auf für den Zeugen, wie für die Zuschauer, kaum erträgliche Weise, seinen Bericht fortzusetzen, ja er trieb einige überlebende Opfer bis an die Grenze des psychischen Zusammenbruchs.

Die Täter der Vernichtung weigerten sich allesamt, der Wahrheit ins Gesicht zu blicken. Sie leugneten, relativierten und wiesen eigene Schuld oder Verantwortung weit von sich. Trotzdem schilderte etwa Franz Suchomel, ehemaliger SS-Unterscharführer in Treblinka, detailliert den Ablauf der Massentötung im Vernichtungslager, den er als „primitives, aber gut funktionierendes Fließband des Todes“ bezeichnete.

Die Befragung der polnischen Bürger, die auf eine oder andere Weise Zeugen des Geschehens wurden, offenbarte erschreckende Indifferenz gegenüber den jüdischen Opfern und fortbestehende antisemitische Klischees. Ein katholischer Priester bezeichnete den Judenmord gar als „den Willen Gottes“. Die Geschichte Polens während der deutschen Besatzung, des Widerstands und der Verfolgung nichtjüdischer Polen blieb in Lanzmanns Dokumentation unberücksichtigt. Die polnische Regierung protestierte deshalb auch vehement gegenüber der französischen Regierung vor der Uraufführung des Films im Oktober 1985 und verlangte dessen Verbot.

Aber auch in der Bundesrepublik Deutschland war die Rezeption des Filmes zwiespältig. Er wurde in den Dritten Programmen der ARD-Fernsehsender zu ungünstigen Zeiten ausgestrahlt und erreichte kein Massenpublikum. Der Film erhielt jedoch zahlreiche internationale Auszeichnungen.

In den darauffolgenden Jahrzehnten schuf Lanzmann mit dem für „Shoah“ gedrehten Material vier weitere Filme zum Thema des nationalsozialistischen Judenmordes: „Ein Lebender geht vorbei/Un vivant qui passe“ (1997), Interviewfilm mit Maurice Rossel, dem Beauftragten des Internationalen Roten Kreuzes während des Zweiten Weltkriegs; „Sobibor, 14. Oktober 1943“ (2001), Dokumentarfilm mit Yehuda Lerner; „Der Karski-Bericht“ (2010), Interviewfilm mit dem ehemaligen Widerstandskämpfer Jan Karski, „Der Letzte der Ungerechten“ (2013), Interviewfilm mit Benjamin Murmelstein, dem letzten Vorsitzenden des Judenrates von Theresienstadt.

Mit dem Erscheinen einer DVD im Jahr 2007, der Ausstrahlung der gesamten Dokumentation im Fernsehkanal „arte“ im Jahr 2013 und der Verleihung des Berlinale Ehrenpreises für das Lebenswerk Claude Lanzmanns (2013) erhielt die filmische Dokumentation „Shoah“ in Deutschland erneut öffentliche Aufmerksamkeit. Im Rückblick nach Jahrzehnten, in denen fast alle überlebenden Zeugen, die im Film zu Wort gekommen waren, verstorben waren, hatten die Zeugnisse der überlebenden Opfer zusätzlich an Bedeutung gewonnen. Gegenüber vielfach misslungener filmischer Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Judenmord in den Jahren seit 1985 hatte sich „Shoah“ als authentisches und bewegendes filmisches Denkmal für die Opfer etabliert.

Barbara Distel

Literatur

Barbara Breysach, Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur, Göttingen 2005.

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

Dominici LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca 1998.

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

Waltraud Wende (Hrsg.), *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierungen und kulturelles Gedächtnis*, Berlin 2007.

Shylock

Der Jude „Shylock“ gehört zu den bedeutendsten literarischen Figuren der Weltgeschichte. Er entstammt William Shakespeares Stück „Der Kaufmann von Venedig“ (→ *The Merchant of Venice*) und tritt dort als Widersacher des christlichen Kaufmanns Antonio auf. Das Antisemitische der Shylock-Figur war lange Zeit entweder gesellschaftlicher Konsens und mithin nicht Thema von Auseinandersetzungen, oder es wurde geleugnet, um das dichterische Genie Shakespeares nicht zu beschädigen, oder es wurde sogar gezielt genutzt, um beispielsweise den zur NS-Staatsdoktrin erhobenen Antisemitismus zu befeuern.

Die Auseinandersetzung mit Shylock hält seit nunmehr über 400 Jahren an: Wie der Schriftsteller Philip Roth in „*Operation Shylock*“ (1993) formulierte, stünde noch heute „der Jude ständig unter Anklage [...], diese Anklage, die nie ein Ende hat, beginnt mit der Anklage Shylocks“. Bis heute zeigen Publikationen, Theaterinszenierungen und Verfilmungen, dass Shylock eine der prägendsten und umstrittensten Figuren der abendländischen Kultur ist.

Shylock ist der Jude an sich. Unter den *dramatis personae* des „Kaufmanns von Venedig“ wird er als „ein reicher Jude“ vorgestellt. Er hat keinen Vornamen und dazu einen Namen, der ganz offensichtlich nicht italienisch ist, ihn mithin zum Fremden macht. Doch selbst diesen Namen nennt niemand der anderen – es ist im dramatischen Dialog fast durchgängig nur vom „Juden“ die Rede. Shylock geht in die Synagoge, doch er ist ein Einzelkämpfer – niemand aus der jüdischen Gemeinde, die ab und zu erwähnt wird, tritt überhaupt auf. Shylock verkörpert sämtliche antijudaistischen Vorstellungen aus Shakespeares Zeiten: Er ist rachsüchtig, betreibt Wucher, hält dies auch noch für richtig, verweigert jede Form von Anpassung, seine Sparsamkeit erscheint als Geiz und Raffgier etc. Der Vertrag, den er mit seinem Konkurrenten Antonio schließt, ist dafür bezeichnend: Antonio bleibt nichts anderes übrig als sich – um einem Freund zu helfen! – Geld bei Shylock zu leihen. Kann er es nicht zurückzahlen, soll Shylock dafür ein Pfund seines Fleisches erhalten. Dies vereint drei antijudaistische Stereotype: Erstens erscheint der Jude als im Geldhandel unentbehrlich. Zweitens ist der Wert des Pfands – das besagte Pfund Fleisch – ein rein symbolischer; „der Jude“ will somit lediglich Rache nehmen und kein ehrliches Geschäft machen. Drittens ist das Herausschneiden des Fleisches ein Symbol für die Beschneidung und verweist auf die schon seit dem Mittelalter in England populären Ritualmord-Legenden, die im Kern alle beinhalten, dass Juden christliches Blut zu rituellen Zwecken brauchen würden.

Antonio erniedrigt Shylock bei jeder Gelegenheit: nicht aus individuellen Motiven, sondern weil dies der übliche Umgang mit Juden ist („*He hates our sacred nation*“, I. Akt, 3. Szene). So dürfte es auch den Zeitgenossen Shakespeares verständlich erschienen sein, dass Shylock Hass auf Antonio hegt. Doch tritt Shylocks Hass ebenfalls

nicht als individuelles Merkmal hervor, sondern als „jüdische“ Eigenschaft („Cursed be my tribe, /If I forgive him!“, I. Akt, 3. Szene). Konsequenterweise verschwindet Shylock aus dem Stück, nachdem er zum Katholizismus konvertieren musste – ohne Judentum gibt es also auch keinen Shylock, was deutlich auf die Konstruktion der Figur als „Juden an sich“, nicht als Individuum verweist.

Shakespeare ist aller Wahrscheinlichkeit nach nie einem realen Juden begegnet, da im elisabethanischen England bis auf ein paar christlich getaufte, insgeheim aber weiter der jüdischen Religion anhängende Spanier und Portugiesen gar keine Juden lebten. Doch er vereinte in der Shylock-Figur sämtliche überlieferten Vorstellungen vom Juden, die – da sie nicht an realen Beispielen überprüft werden konnten – gesellschaftlich umso wirkmächtiger waren. So prägte Shylock das Bild vom Juden in England nachhaltig. Ob in den Debatten um die „Jew Bill“ von 1753 oder wann immer es um die Emanzipation der englischen Juden ging: Shylock fehlte nie. Die deutsche Aufklärung – und hier vor allem Lessing – nahm sich einen anderen Aspekt der Figur vor, der in einem der wenigen längeren Monologe, die Shylock halten darf, zutage tritt. Shylock entfaltet hier rhetorische Brillanz und fragt: „Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, [...] warm'd and cool'd by the same winter and summer, as a Christian is? [...] if you poison us, do we not die? and if you wrong us, shall we not revenge?“ (III. Akt, 1. Szene). Christen und Juden sind sich menschlich gleich, also sollten sie es, so Shylock, auch rechtlich sein. Hierin wollte man ein Plädoyer für die rechtliche Gleichstellung der Juden, ihre bürgerliche Emanzipation entdecken. Es stimmt, dass Shylock nur für sich in Anspruch nimmt, was der Christen gutes Recht ist. Doch er sinnt auf „jüdische“ Rache, während die Christen von ihm Vergebung und Nächstenliebe verlangen: „We all expect a gentle answer, Jew.“ (IV. Akt, 1. Szene). Damit ist der Kreis der Unvereinbarkeit von Judentum und Christentum geschlossen, das Böse (der Jude) wird durch Konversion zum Guten (Christentum) besiegt und alle sind zufrieden gestellt – selbst Shylock, dessen letzter Satz seine Einverständniserklärung ist. Dies im Sinne einer „bürgerlichen Verbesserung der Juden“ zu deuten, wie sie im Zuge der deutschen Aufklärung Christian Wilhelm Dohm verlangte, ist gewagt: Tatsächlich entspricht es dem theologischen Heilmuster der katholischen Kirche jener Tage, das Zwangskonversion verbot – daher das „Einverständnis“ Shylocks, notabene angesichts der Alternative, hingerichtet zu werden.

Das antisemitische Potenzial Shylocks wurde auch von Antisemiten erkannt: 1943 inszenierte Lothar Müthel am Wiener Burgtheater den „Kaufmann von Venedig“. Shylock wurde von Werner Krauß gespielt, der dem Publikum eine antisemitische Demonstration gab. Seine „Qualifikation“ dafür hatte er als Vizepräsident der nationalsozialistischen Reichstheaterkammer oder in gleich fünf „Judenrollen“ in dem berüchtigten antisemitischen Hetzfilm → „Jud Süß“ (1940) bereits unter Beweis gestellt. Bezeichnend für die Rezeption des Shylock als Judenrolle ist Krauß' Rechtfertigung, die er 1958 in seinen Memoiren „Das Schauspiel meines Lebens“ veröffentlichte, da sie selbst antisemitisch ist. Hier behauptete Krauß nämlich, unter Max Reinhardt habe er 1921 den Shylock frech gespielt, unter Müthel nur dumm, aber: „Die Juden haben mir das mehr übel genommen als das andere.“ Juden war allerdings der Zutritt zum Theater 1943 längst verboten, sodass kein Jude ihn überhaupt in dieser Rolle gesehen hat –

geschweige denn, dass die 1943 im deutschen Machtbereich lebenden und ständig von Deportation und Ermordung bedrohten Juden nicht ganz andere Sorgen gehabt hätten, als sich mit Krauß' Shylock-Interpretation auseinanderzusetzen und sie mit seiner 22 Jahre älteren Darstellung zu vergleichen. Deutlich zeigt dieses Beispiel, wie der antisemitische Topos der „jüdischen Rachsucht“, ein inhärenter Bestandteil der Shylock-Figur, von Krauß auf das (obendrein imaginäre) jüdische Publikum projiziert wurde.

Nach 1945 rückten andere Aspekte der Shylock-Figur in den Vordergrund: Sein verzweifelter Kampf um das Recht machte ihn zum Vorkämpfer gegen Willkürherrschaft und Unterdrückung. Seine Verurteilung und Zwangskonversion ließen ihn als Märtyrer erscheinen. Dass Shylock Jude ist, dient in diesen Interpretationen vor allem als historischer Hintergrund, vor dem das Stück spielt, und nicht mehr als Projektionsfläche, vor der sein Handeln gedeutet wird. So schrieb Erwin Piscator anlässlich seiner Inszenierung des „Kaufmanns“ 1963 in der Freien Volksbühne Berlin im Programmheft: „Diese [...] philosemitische Auffassung des Shakespeareschen Stückes ist unserer Meinung nach die richtige [...] angesichts der historischen Ereignisse.“ Abgesehen davon, dass diese Auffassung allein überhaupt nichts Philosemitisches hat, ist die Neuakzentuierung der Shylock-Figur kein ausschließlich deutsches Phänomen. Dies bewies zuletzt die Verfilmung des „Kaufmanns von Venedig“ von Michael Radford aus dem Jahr 2004, in der Al Pacino als kämpferischer Shylock im Mittelpunkt steht: Sein (werkgetreues) Scheitern verstärkte das Gefühl, mit diesem Kämpfer gegen Unrecht und christlichen Juden Hass zu sympathisieren.

Bjoern Weigel

Literatur

- Zeno Ackermann, Sabine Schülting (Hrsg.), *Shylock nach dem Holocaust. Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*, Berlin, New York 2011.
- Stefana Sabin, „Es ist ein Unmensch keines Mitleids fähig“. Shakespeares Shylock und der Antisemitismusvorwurf, Göttingen 2012.
- Dietrich Schwanitz, *Shylock. Von Shakespeare bis zum Nürnberger Prozeß*, Hamburg 1989.
- James Shapiro, *Shakespeare and the Jews*, New York 1996.
- Hermann Sinsheimer, *Shylock. Die Geschichte einer Figur*, München 1960.

Silvesterlegende aus der „Kaiserchronik“ (Mitte des 12. Jahrhunderts)

Als besonders erfolgreiches Werk der frühmittelhochdeutschen Literatur gilt die in Regensburg aus der Feder eines oder mehrerer Geistlichen um die Mitte des 12. Jahrhunderts erwachsene „Kaiserchronik“. Ihr Gegenstand ist ein Ausschnitt der Weltgeschichte, genauer die Geschichte des Römischen Reichs von der Gründung Roms bis zu König Konrad III., wobei, anders als sonst in der mittelalterlichen Chronistik, allein die weltlichen Herrscher, nicht die Abfolge der Päpste, im Fokus der Darstellung stehen. Die Erzählstruktur wird demgemäß durch 36 römische Kaiser von Caesar bis Konstantin (unterbrochen durch ein Interregnum bei ansonsten unproblematischer *translatio imperii*) und 19 deutsche Kaiser von Karl dem Großen bis Konrad III. gebildet, wobei das byzantinische Kaisertum übergangen ist. Das Zusammenwirken von

Kaisertum und Papsttum wird als harmonisch gezeichnet. Zweck des umfänglichen, weit mehr als 15.000 Verse umfassenden Werks ist religiöse oder moralisch-erbauliche Belehrung, indem den meisten Herrschern eine exemplarische Erzählung beigegeben wird. Diese Erzählungen fußen großteils auf lateinischer Sagen- und Legendenliteratur. Dabei gehören fast 3.000 Verse der Silvesterlegende.

Darin hat man wohl das älteste ausführliche christlich-jüdische Religionsgespräch in deutscher Sprache zu sehen. Konkret geht es um die Wiedergabe einer (fiktiven) Disputation des Papstes Silvester mit einer Anzahl jüdischer Gelehrter, die zunächst von der Kaisermutter Helena unterstützt werden. Inwieweit die „Kaiserchronik“ auf christlich-jüdische Auseinandersetzungen des 12. Jahrhunderts in Regensburg oder darüber hinaus eingeht, wäre anhand der konkreten Quellenverarbeitung zu klären, was aber daran scheitert, dass die genaue Quelle des oder der volkssprachigen Chronisten für die Silvesterlegende nicht mehr greifbar ist. Jedenfalls muss Silvester gegenüber den Juden christliche Dogmen verteidigen, wie beispielsweise die Trinität. Eine ähnliche Konstellation findet sich übrigens später im „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach, wo die zum Christentum konvertierte Gyburg ebenso in mittelhochdeutschen Reimpaaren ihren Glauben verteidigt, diesmal gegenüber ihrem muslimischen Vater Terramer; jedenfalls hat die breit überlieferte Kaiserchronik so ein literarisches Modell in der Volkssprache für die christliche Apologetik begründet. Aber nicht die eigentliche Disputation gibt in der Silvesterlegende der „Kaiserchronik“ den Ausschlag, sondern das sogenannte Stierwunder, bei dem ein durch das geflüsterte Wort eines Juden getöteter Stier durch Silvester mithilfe des trinitarischen Gottes wieder zum Leben erweckt wird, obwohl der Stierkadaver schon in Verwesung übergegangen war. Am Ende sind so die Juden durch dieses spektakuläre Wunder gedemütigt, wobei Kaiser Konstantin und Papst Silvester harmonisch als Verteidiger des Glaubens vereint sind, was in der Zeit der Kreuzzüge für ein ritterliches Publikum in mehrfacher Hinsicht nicht ohne Symbolik war (man denke nur an die Judenpogrome zuvor im Gefolge des ersten Kreuzzugs und an die zur Entstehungszeit der „Kaiserchronik“ aktuelle Propaganda im Umfeld des zweiten Kreuzzugs).

Obwohl das Werk in Regensburg, das im Chroniktext häufiger erwähnt ist, vielleicht im Umkreis der Welfen schon im 12. Jahrhundert entstand, darf es nicht nur mit dem damaligen und lokalen jüdisch-christlichen Verhältnis kontextualisiert werden. Die „Kaiserchronik“ gehört nämlich zu den erfolgreichsten, meist überlieferten und weitverbreiteten volkssprachigen Werken des Mittelalters überhaupt. Bis ins 14. Jahrhundert erfolgte die Weiterverbreitung. Dabei zeigt die Überlieferungsgeschichte kontinuierliche Anpassungen an neue Rezeptionskontexte. Diese dürften von Anfang an sowohl stille Lektüre als auch die Rezeption oraler Präsentation gewesen sein. Insgesamt kann daher die Breitenwirkung der Kaiserchronik als volkssprachiges Werk im Hoch- und Spätmittelalter als sehr groß veranschlagt werden. Dies ist für die Wahrnehmung der enthaltenen Silvesterlegende und des darin transportierten Judenbildes entscheidend. Von daher ist damit zu rechnen, dass die christlich-jüdischen Auseinandersetzungen mit der vorgeführten Überlegenheit des Christentums und der Desavouierung der Juden breiten illitteraten Eliten, also dem weltlichen Adel in Hoch- und Spätmittelalter als Träger politischer Entscheidungen, durchaus vertraut waren.

Literatur

- Vera Milde, si entrinnen alle scentlichen dannen. Christlich-jüdischer Disput in der Silvesterlegende der ‚Kaiserchronik‘, in: Ursula Schulze (Hrsg.), *Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters. Religiöse Konzepte – Feindbilder – Rechtfertigungen*, Tübingen 2002, S. 13–34.
- David A. Wells, Christliche Apologetik, die mittelhochdeutsche Silvesterlegende, Wolframs von Eschenbach ‚Willehalm‘ und die Toleranz gegenüber Andersgläubigen im Mittelalter, in: *Mediaevistik. Internationale Zeitschrift für interdisziplinäre Mittelalterforschung* 14 (2001), S. 179–224.
- Christiane Witthöft, Zwischen Wahrheitssuche und Wunderglauben. Die christlich-jüdische Disputation der Silvesterlegende in der ‚Kaiserchronik‘, in: Marion Gindhart, Ursula Kunder (Hrsg.), *Disputatio 1200–1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, Berlin, New York 2010, S. 291–310.
- Jürgen Wolf, Die Kaiserchronikfassungen A, B und C. Oder: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: Michael Szurawitzki, Christopher M. Schmidt (Hrsg.), *Interdisziplinäre Germanistik im Schnittpunkt der Kulturen. Festschrift für Dagmar Neuendorff zum 60. Geburtstag*, Würzburg 2008, S. 91–108.

Simon i Backabo (Film, 1934) → Schwedische Kinoproduktionen

Simpl (Wiener Kabarettbühne)

Das bis heute existierende „Simpl“ in der Wiener Innenstadt gilt als langlebigstes deutschsprachiges Kabarett. 1912 inspirierte die in München von Albert Langen und Thomas Theodor Heine (eigentlich David Theodor Heine) herausgegebene Satirezeitschrift „Simplicissimus“ zu dieser Kabarettgründung. Der Schauspieler und Regisseur Eugen Dorn eröffnete das „Biercabaret Simplicissimus“, kurz „Simpl“. Es fungierte als Treffpunkt für ein breites bürgerlich-intellektuelles Publikum, das Satire und Kritik schätzte, allerdings in heiter-vergnügender Inszenierung. Dorns Anspruch war, literarisch amüsante Abende mit Geist, Witz und Humor „unter Ausschluß der Zote“ zu bieten. Egon Friedell, Lina Loos, Josma Selim, um nur einige zu nennen, traten im „Simpl“ auf.

Wien verfügte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts über außerordentlich viele Satirezeitschriften, die zu einem ebenfalls bemerkenswert hohen Prozentsatz antisemitisch waren. Das „Simpl“ hingegen scheint sich hier als Gegenkonzept etabliert zu haben, denn das satirische Spiel mit dem Antisemitismus seitens jüdischer Komiker galt als ein Merkmal dieses Kabarett. Dabei handelte es sich nicht um scharf formulierte Positionen, sondern um den spielerischen Umgang mit antisemitischen Klischees und Vorurteilen. Prägend hierfür waren die vor allem auch in Berlin populären Wiener Kabarettisten wie Fritz Grünbaum (Franz Friedrich Grünbaum 1880–1942), Armin Berg (Hermann Weinberger 1883–1956), Paul Morgan (Georg Paul Morgenstern 1886–1938) und Karl Farkas (1893–1971). Ihr Witz war eine spezifische Mischung aus Wien-Klischees, Selbstironie und subtiler Zeitkritik. Grünbaum trat erstmals im Dezember 1914 mit Gedichtprogrammen auf, bis 1938 war er Autor und Conferencier, kurzfristig auch künstlerischer Leiter im „Simpl“. Farkas begann seine Karriere am „Simpl“ 1922 als sogenannter Blitzdichter. Das Publikum rief ihm einzelne Wörter,

Namen oder Phrasen zu – die er zu einem Gedicht improvisierte. Grünbaum, der mittlerweile als Operettenlibrettist und Kabarettist vor allem auch in Berlin äußerst erfolgreich war, kommentierte Farkas Blitzgedichte. Dieses Zusammenspiel perfektionierten beide, ihre Doppelconferenzen wurden zum Markenzeichen eines atemberaubend schnellen Wortwitzes, indem parallel Zeitkritik verborgen war. In der krisenhaften Atmosphäre der 1930er-Jahre arbeiteten sie mit dem Format Revue: „Wir fallen aus dem Rahmen“, „Ali Farkas und die 40 Räuber“, „Man neckt uns am Mars“, „Prüfen Sie selbst“, „Wir sehen Gespenster“, „Robinson Farkas auf der Grünbaum Insel“ lauteten die Titel.

Am 10. März 1938 hatte ihre letzte gemeinsame Revue „Metro Grünbaum-Farkas höhrende Wochenschau“ Premiere. Fritz Grünbaum soll nach einem Kurzschluss in den verdunkelten Zuschauerraum gesagt haben: „Ich sehe gar nichts, absolut gar nichts, da muss ich mich in die nationalsozialistische Kultur verirrt haben.“ Grünbaum wurde nach dem „Anschluss“ – nach einem misslungenen Fluchtversuch – verhaftet, im „Völkischen Beobachter“ erschien eine Verhöhnung von Grünbaum als Aufmacher. Er wurde zuerst nach Dachau deportiert, dann nach Buchenwald. In Dachau war auch Paul Morgan inhaftiert, der im Dezember 1938 starb. Grünbaum spielte sowohl in Dachau als in Buchenwald für seine Mithäftlinge kurze Sketche und Improvisationen. Fritz Kleinmann überlieferte den Eindruck, den Grünbaum hinterließ: „Das war große Kunst, in einer überfüllten Stube, als Bühne einen Tisch. Ohne Utensilien, von den schrecklichen Strapazen der täglichen Arbeit ermüdet, erschöpfte Menschen in Heiterkeit zu versetzen.“ Ende 1940 wurde er schwer entkräftet nach Dachau gebracht, wo er im Januar 1941 starb.

Im „Simpl“ selbst ging der Spielbetrieb nach der „Arisierung“ von 1939 bis April 1945 als NS-Kabarett ungebrochen weiter. 10 Tage nach der Befreiung Österreichs durch die Alliierten, am 18. Mai 1945 erfolgte unter dem Titel „In memoriam Fritz Grünbaum“ die Neueröffnung. Einerseits zeichnete sich die Programmatik durch die Erinnerung an die ermordeten und vertriebenen Künstler aus, andererseits war der „Simpl“ Auftrittsort für Remigranten. Von 1950 bis zu seinem Tod 1971 prägte Karl Farkas als künstlerischer Leiter, Autor und Conferencier das Kabarett. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil in den USA versuchte er mit einem Team u. a. aus Hugo Wiener, Cissy Kraner, Ernst Waldbrunn, Gerhard Bronner und Maxi Böhm Humor mit Zeitkritik zu verbinden. Nach seinem Tod erinnerte Friedrich Torberg an die Bedeutung von Karl Farkas Arbeit am „Simpl“, nämlich als letzter Vertreter eines von Grünbaum, Berg, Friedell, Morgan und den vielen ermordeten jüdischen Kabarettisten geprägten Stils heiter-literarischen, geistreichen Witzes Alltag wie Weltgeschichte zu kommentieren.

Birgit Peter

Literatur

- Marie-Theres Arnbom, Christoph Wagner-Trenkwitz (Hrsg.), „Grüß mich Gott!“ Fritz Grünbaum. Eine Biographie 1880–1941, Wien 2005.
- Marcus G. Patka, Alfred Stalzer (Hrsg.), Die Welt des Karl Farkas, Wien 2001.
- Walter Rösler (Hrsg.), Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute, Berlin 1991.

Sobibor, 14. Oktober 1943 (Dokumentarfilm von Claude Lanzmann, 2001)

→ Shoah

Söder om landsvägen (Film, 1936) → Schwedische Kinoproduktionen**Soll und Haben (Roman von Gustav Freytag, 1855)**

„Soll und Haben“ von Gustav Freytag (1816–1895) ist einer der erfolgreichsten Romane des 19. Jahrhunderts. Er hatte nachhaltigen Einfluss auf die Haltung des deutschen Bürgertums. Seit seiner Veröffentlichung 1855 war er heftig umstritten, und bezeichnenderweise stiegen die Verkaufszahlen des Buches besonders in jenen Jahren rapide an, in denen sich die antisemitische Stimmung in Deutschland verschärfte. Schon damals und besonders nach 1945 war die Darstellung der Juden Kritikpunkt des Romans.

Anton Wohlfart, der Held in „Soll und Haben“, tritt zu Beginn des Romans als Lehrling in das Kontor von Herrn T. O. Schröter in Breslau ein. Auf dem Weg dorthin lernt er Lenore von Rothsattel kennen, in die er sich verliebt. Auch trifft er Veitel Itzig, einen jüdischen ehemaligen Schulkameraden. Anton arbeitet gewissenhaft im Kontor. Neben seinem neuen Freund, Fritz Fink, lernt er auch Bernhard kennen, den Sohn des jüdischen Kaufmanns Hirsch Ehrenthal. Die jungen Männer sind sich sofort sympathisch. Veitel Itzig landet indes bei Vater Ehrenthal in der Kanzlei. Er wird für Handlangerdienste und zum Schuhe Putzen eingesetzt. Ein wenig kaufmännisches Wissen muss er sich bei dem ehemals erfolgreichen Rechtsanwalt Hippus erkaufen, der sein Ansehen jedoch wegen unehrlicher Geschäfte verloren hat. Als Baron Rothsattel aufgrund verschwenderischer Lebensweise und äußerst unkluger Entscheidungen in Geldsorgen gerät, macht er Geschäfte mit Ehrenthal, der von Itzig mittlerweile stark beeinflusst wird. Die Schulden drücken den Baron immer schwerer, und obwohl Ehrenthal weiß, dass die Forderungen nicht beglichen werden können, rät er ihm zum Bau einer Fabrik, in der Hoffnung, das Rothsattelsche Gut übernehmen zu können. Wohlfart ist inzwischen im Kontor hoch geachtet. Als sein Freund Bernhard von den Intrigen gegen Baron Rothsattel erfährt, will er seinen Vater davon abbringen. Durch Veitel Itzig scheidet dieser Versuch. Bernhard stirbt kurze Zeit später. Gutsherr Rothsattel versucht, sich zu erschießen, überlebt dies aber. Anton verlässt daraufhin das Kontor Schröter und unterstützt die bankrotte Familie Rothsattel, bricht dies aber wegen schwerwiegender Vorwürfe des Barons nach einiger Zeit ab. Fritz Fink rettet das Gut und nimmt Lenore zur Frau. Itzig hingegen wird wegen dubioser Geschäfte polizeilich verfolgt und kommt dabei um. Später wird Anton von Schröter in die Geschäftsführung aufgenommen und heiratet Sabine, die Schwester des Inhabers.

Die Figuren des Romans werden von Freytag in drei Gruppen unterteilt: die bürgerliche Welt, Adel und Juden. Die bürgerliche Kaufmannsfamilie Schröter steht für Ordnung, Ehrlichkeit und bürgerliche Tugenden. Die jüdische Familie Ehrenthal stellt die unangepasste, nach materiellem Reichtum strebende und unehrliche Gruppe dar. Den Adel repräsentiert die Familie Rothsattel. Sie lebt abgeschottet vom Bürgertum und fordert Privilegien. Der Held des Romans ist Anton Wohlfart, der sich vom verträumten Illusionisten zum fleißigen Kaufmann entwickelt.

Besonders seit den 1970er-Jahren wurde Gustav Freytag vorgeworfen, in seinem Buch antisemitische Stereotype bedient zu haben. So stellen die Juden eine Gruppe dar, die von Natur aus einzig auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Ihr Bestreben ist es ausschließlich, ihre Geldgier zu befriedigen. Dabei sind ihnen auch unlautere Mittel recht. Am negativsten ist dieses Bild bei Veitel Itzig gezeichnet, er ist ausgestattet mit der „Tugend, nie zu ermüden, ist [...] den ganzen Tag auf den Beinen, läuft um wenige Groschen zehnmal denselben Weg, freut sich wie ein König, um einen eroberten Taler“.

Zudem zeigt der Autor eine stark antislawische Haltung. Er spricht „den Polen“ jegliche Kultur und Tüchtigkeit bei der Arbeit ab. Als Lösung sieht er eine Anpassung an das deutsche Bürgertum, dem er generell einen deutlich höheren Arbeitsfleiß zuspricht. Daneben lässt der Autor allerdings auch jüdische und polnische Charaktere auftreten, die sich anders verhalten, wie etwa Bernhard, den intellektuellen Sohn Hirsch Ehrenthals, der die Geldgier und die skrupellosen Geschäfte seines Vaters aufs Schärfste verurteilt, sowie einen polnischen Offizier, der Anton und dessen Kontor mehrmals vor dem polnischen Pöbel schützt. Einerseits befinden sich diese Figuren in der Minderheit, andererseits bekräftigen die „Ausnahmen“ das jeweilige Stereotyp.

Auffällig bei den Judenfiguren im Roman ist besonders die Sprache, die sie verwenden. Bis auf Bernhard scheint niemand von ihnen in der Lage zu sein, einen korrekten Satz in deutscher Sprache zu sprechen. Freytag lässt sie ein deformiertes Deutsch mit angeblich typisch jüdischen Satzstellungsfehlern sprechen. Im Gegensatz dazu kommunizieren alle anderen, einschließlich der schlesischen Lagerarbeiter des Kontors Schröter, in reinem Hochdeutsch. Die Juden werden somit als gesonderte Gruppe kenntlich gemacht. Sie erscheinen je nach Kontext lächerlich oder besonders böseartig.

Freytag verwendet in seinem Roman sogenannte sprechende Namen, indem er die Figuren in einer Art benennt, dass diese Anhaltspunkte für die Sympathie und Antipathie des Autors geben. Der Name „Anton Wohlfart“ zum Beispiel steht programmatisch für deutschen Biedersinn, „T. O. Schröter“ für Verlässlichkeit, Ordnung und Seriosität. Anders dagegen die jüdischen Namen. „Veitel Itzig“, „Löbel Pinkus“, „Schmeie Tinkelas“ und „Mausche Fischel“ sind allesamt Verballhornungen hebräischer Vornamen in diskriminierender Form. Familie Ehrenthal hingegen trägt einen typisch jüdischen Kunstnamen der Emanzipationsphase der Juden. Nur der Vorname „Hirsch“ verweist auf die jüdische Abstammung der Bezeichneten. Eine Ausnahme stellt wiederum der Sohn „Bernhard“ dar, dessen christlicher Vorname seine weitgehend vollzogene Assimilation dokumentiert. Die beiden weiblichen Familienmitglieder „Rosalie“ und „Sidonie“ stehen mit ihren pompösen Vornamen und dem dann folgenden Kunstnamen für die Differenz zwischen Abstammung und Anspruch, der sich auch in ihrem Charakter widerspiegelt. Ihre Domäne ist nicht die Welt des Geldes, sondern die des „Status“. Sie ringen um gesellschaftliche Akzeptanz und bemühen sich, bürgerliche oder auch adlige Verhaltensweisen nachzuahmen. Freytag scheut sich nicht, ihre vermeintlichen Erfolge der Lächerlichkeit preiszugeben, ihre Bildung beschränkt sich auf das Einüben von „modernen“ Klavierstücken.

Rosalie wird als eine „Schönheit, eine große, edle Gestalt mit glänzenden Augen, dem reinsten Teint und einer nur sehr wenig gebogenen Nase“ beschrieben. Sie ent-

spricht dem Klischee der „schönen Jüdin“. Das Äußere von Veitel Itzig ist wenig anziehend, er hat krauses rotes Haar, ist hager und bleich, seine Kleider sind abgetragen und passen schlecht. Wichtiger ist ihm, dass das Ziel aller seiner Tätigkeiten der Erwerb von Geld ist, zum Schaden anderer. Anton Wohlfart dagegen ist selbstverständlich ein „schmucker Jüngling“. Auch die zurückhaltende Schönheit von Sabine wird gerühmt. Der Gegensatz lässt sich auch bei den Häusern finden: In den jüdischen Häusern ist es schmutzig, sie sind geschmacklos eingerichtet, in den Bürgerhäusern ist es bescheiden bzw. zurückhaltend elegant.

Dem ästhetisch abstoßenden Äußeren von Veitel Itzig und den anderen Juden im Roman entspricht ihre moralische Verworfenheit: Freytag bestätigt mit seiner Darstellung das Stereotyp vom raffgierigen und hemmungslosen Juden. Er kontrastiert in der Romanhandlung die traditionelle patriarchalische Wirtschaftsgesinnung mit der neuen kapitalistischen Marktwirtschaft und ihrem Bank-, Kredit- und Börsenwesen. Dabei nutzt er die Judenfiguren als Sündenböcke für die mit der kapitalistischen Umwälzung einhergehenden Erschütterungen des alten stadtbürgerlichen Kaufmannslebens. Für die jüdischen Kleinhändler (Tinkeles, Pinkus) und die großen Geschäftsleute (Ehrenthal) sind „krumme Geschäfte“ dabei üblich: „Doch war ersichtlich, daß weder die starke, wie fettig glänzende Figur des ehrsamten Pinkus selbst, noch die dicke Halskette seiner Frau ihre solide Pracht aus dem Branntweingeschäft allein herleiteten.“ Veitel Itzig versucht mit allen Mitteln, Reichtum zu erlangen. Im Gegensatz zu den anderen jüdischen Protagonisten, Bernhard Ehrenthal ausgenommen, stellt er eine ernsthafte Gefährdung der bürgerlichen Ordnung dar.

Ramona Ehret

Literatur

Martin Gubser, Literarischer Antisemitismus, Göttingen 1998.

Das Spinnennetz (Roman von Joseph Roth, 1922/23)

In dem ersten Roman Joseph Roths (1894–1939) aus dem Jahr 1922/23, der in Fortsetzungen in der Wiener „Arbeiter-Zeitung“ erschien, zeichnet Roth das Portrait des enttäuscht und verunsichert aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrten Reserveleutnants Lohse und dessen Entwicklung zum Nationalsozialisten und Antisemiten.

Der in vielerlei Hinsicht zu kurz gekommene Theodor Lohse, dessen Mutter und Schwestern ihm „nicht verzeihen, dass er nicht seine Pflicht, als Leutnant und zweimal im Heeresbericht genannter Held zu fallen, erfüllt hatte“, ist von Neid auf alle vermeintlich und tatsächlich besser Gestellten zerfressen. Der Jurastudent muss seinen Unterhalt als Nachhilfelehrer im Hause des gutsituierten jüdischen Juweliers Efrussi bestreiten, begehrt dessen Frau und beneidet den selbstbewussten Sohn. Sozioökonomische und sozialpsychologische Faktoren bestimmen den Antisemitismus Lohses und lassen ihn Stellvertreter für die vielen gescheiterten und orientierungslosen Mittelständler sein, die in den Jahren der Weimarer Republik im Antisemitismus ihr Ventil fanden und die Roth bereits 1920 in seinem Artikel „Die reaktionären Akademiker“ in „Der Neue Tag“ beschreibt.

Kleingeist Lohse erschafft sich selbst, ängstlich und hilflos ohne einen Vorgesetzten, mit der eigenen Karriere zum Mächtigen: „Er, den jede neue Situation überaschte, erschüttern konnte, jetzt erfand er selbst neue Situationen.“ Sein Anschluss an eine rechtsradikale Geheimorganisation und sein republikfeindliches und antisemitisches Engagement bieten ihm die Möglichkeit zur Karriere, für die er tatsächlich über Leichen geht.

Diesem nationalsozialistischen Prototyp stellt Roth mit dem Spion und Anarchisten Benjamin Lenz ein Portrait des zeitgenössischen antisemitischen Stereotyps vom schlaun und rücksichtslosen Ostjuden an die Seite – aber auch gegenüber –, der nur auf den eigenen Vorteil bedacht, mit allen und gegen alle politischen Lager arbeitet und keinerlei Skrupel oder Moral zu kennen scheint. „Seine Idee hieß: Benjamin Lenz. Er hasste Europa, Christentum, Judentum, Monarchen, Republiken, Philosophie, Parteien, Ideale, Nationen. [...] Er war klüger als Politiker, Journalisten und alles, was Gewalt hatte. Er probte seine Kraft an ihnen.“

Die weiteren jüdischen Protagonisten Juwelier Efrussi, der antisemitische Dr. Trebitsch, der sanfte, intellektuelle Goldscheider und der pffiffige Journalist Pisk markieren unterschiedliche Stadien oder Formen der jüdischen Assimilierung, die über die finanzielle oder tatkräftige Unterstützung der rechtsradikalen Kräfte bis hin zum „jüdischen Selbsthass“ geht. Diese Figuren verdeutlichen in ihren unterschiedlichen und zum Teil drastischen Formaten aber auch die Schwierigkeiten für Juden, gerade aus Osteuropa, sich in der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft zu behaupten. Die Balance zwischen Assimilation und Selbstbehauptung gelingt nur schwer – noch schwerer erscheint nur der schmale Grad zwischen Anpassung und Selbstverleugung.

Das Fazit des Romans ist düster, einzig Benjamin Lenz scheint mit seiner anarchistischen und subversiven Taktik der Zeit und der deutschen Gesellschaft gewachsen, und sein Hass auf Europa und die dort lebenden Menschen ist grenzenlos. „Wie liebte Benjamin Theodor, den gehassten Europäer, Theodor: den feigen und grausamen, plumpen und tückischen, ehrgeizigen und unzulänglichen, geldgierigen und leichtsinnigen, den Klassenmenschen, den gottlosen, hochmütigen und sklavischen, getretenen, strebenden Theodor Lohse! Es war der europäische junge Mann: national und selbstsüchtig, ohne Glauben, ohne Treue, blutdurstig und beschränkt.“

Joseph Roth verdeutlicht im „Spinnennetz“ zum einen die Entwicklung des enttäuschten Leutnants Lohse, paradigmatisch für die vielen frustrierten Republikfeinde, die glühende Antisemiten und Anhänger der Nationalsozialisten wurden. Zum anderen porträtiert er mit den jüdischen Figuren alle stereotypen Bilder ostjüdischer Intellektueller, Bürgerlicher, Religiöser und mit der Figur des Benjamin Lenz einen Menschen hassenden Dämon, der an das antisemitische Feindbild der Weisen von Zion erinnert.

Wenige Tage nach Erscheinen des letzten Romanauszuges in der Wiener „Arbeiter-Zeitung“ versuchen Hitler und Ludendorff den Putsch in München, was dem Roman einen bedrohlichen Realitätsbezug bescherte und auch Joseph Roths Gespür für das drohende Unheil seiner Zeit verdeutlicht.

Literatur

Katharina Ochse, Joseph Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus, Würzburg 1999.

Wolf R. Marchand, Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe. Untersuchungen zur politisch-weltanschaulichen Entwicklung Roths und ihrer Auswirkung auf sein Werk, Bonn 1974.

Spuren der Gerechtigkeit (Dokumentarfilm von Marcel Ophüls, 1976) → The Memory of Justice

Die Stadt ohne Juden (Roman von Hugo Bettauer, 1922)

Der Roman des Wiener Publizisten Hugo Bettauer „Die Stadt ohne Juden“ erschien 1922 und wurde 1924 verfilmt. Er beschreibt die politische Durchsetzung der Vertreibung der gesamten jüdischen Bevölkerung aus einer fiktiven Republik. Der Roman und seine filmische Umsetzung verstehen sich als künstlerische Auseinandersetzungen mit dem politischen Antisemitismus. Dabei werden zeitgenössische antisemitische Stereotype aufgegriffen und reflektiert, gleichermaßen aber auch in einer satirischen Zuspitzung reproduziert. Sowohl der Roman als auch der Film provozierten heftige Reaktionen.

Die Geschichte spielt „irgendwann in der Zukunft“ im Staat Utopia, der unschwer als Chiffre für Österreich in der Zwischenkriegszeit zu erkennen ist. Als Reaktion auf eine wirtschaftliche und politische Krise beschließt der Ministerpräsident, sämtliche Juden, denen die unzufriedene Bevölkerung die Schuld an der Notsituation gibt, auszuweisen. Infolgedessen erlebt der Staat einen Kollaps der Wirtschaft, der Kultur und des gesamten öffentlichen Lebens. Das Ausland boykottiert den Handel mit der Republik Utopia, es kommt zur Verdorfung der Hauptstadt, zu Teuerung und Schleichhandel. So wird am Ende auch den meisten Antisemiten bewusst, dass die Ausweisung der Juden die Krise nicht gelöst, sondern verschärft hat. Das Parlament hebt seinen Beschluss also wieder auf. Um die Mehrheit für diese Aufhebung zu sichern, wird der für den Beschluss der Ausweisung maßgebende antisemitische Abgeordnete überlistet. Er endet mit seinen antisemitischen Wahnvorstellungen in einer psychiatrischen Anstalt.

Der Autor des Romans, Hugo Bettauer, war zur Zeit seines Erscheinens eine der schillerndsten und umstrittensten Personen der Wiener Kulturszene. Bettauer war bekannt als Herausgeber sexualliberaler Zeitschriften, als sozial und politisch engagierter Boulevardjournalist und als Autor von Fortsetzungs- und Kolportageromanen. Der konservativen und deutschnationalen Presse galt er als typisches Beispiel „jüdischer Unmoral“. Seine Zeitschriften gerieten wegen ihrer Freizügigkeit – wegen der Kontaktanzeigen wurde Bettauer „Kuppelei“ vorgeworfen – immer wieder ins Visier der Zensurbehörden. Im Lauf des Jahres 1924 spitzte sich die politische Auseinandersetzung um Bettauers Zeitschrift „Er und Sie – Wochenschrift für Lebenskultur und Erotik“ (später „Bettauers Wochenschrift“) dramatisch zu. Bettauer setzte sich darin für ein modernes Scheidungsrecht, legalen Schwangerschaftsabbruch und Straffreiheit für homosexuelle Beziehungen ein. Die christlich-konservative, deutschnationale und na-

tionalsozialistische Presse war voller wüster Beschimpfungen gegen den Herausgeber, in manchen Artikeln wurde offen zu Lynchjustiz aufgerufen. Am 10. März 1925 setzte der junge Zahntechniker und NS-Sympathisant Otto Rothstock diese Aufrufe in die Tat um und fügte Bettauer in seinem Büro mehrere Schussverletzungen zu, denen er am 26. März 1925 erlag.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass die rechte und konservative Presse den Roman „Die Stadt ohne Juden“ nach seinem Erscheinen als „Ausdruck jüdischer Verworfenheit und Verkommenheit“ kommentierte, der „alles arische Empfinden verhöhnt, verspottet und in den Kot gezerrt“ habe. Liberale oder sozialdemokratische Kommentatoren bewerteten den Roman differenzierter: Bettauer habe mit dem allgegenwärtigen Antisemitismus „das Thema des Tages herausgefunden“ und es „mit überraschendem psychologischem Scharfsinn“ literarisch verarbeitet, gleichzeitig wurde die mäßige Qualität dieser Auseinandersetzung bemängelt. Einen besonderen künstlerischen Anspruch stellte auch der Autor selbst nicht an sein Werk: Er habe ein „ganz amüsantes Romänchen hingehaut“, meinte Bettauer, das in einer „durch eine harmlose Romanhandlung zusammengehaltene Skizzenreihe ein kinematographisches Bild der Stadt Wien zeigt, wie sie ohne Juden aussehen würde“.

Die heftige Kontroverse um Bettauers brisanten Roman machte ihn zu einem Bestseller, in den ersten beiden Jahren wurden 250.000 Exemplare des Buches verkauft. Angesichts dieses Erfolges begannen bald die Arbeiten an einer filmischen Umsetzung des Romans. „Die Stadt ohne Juden“ (Regie: Hans Karl Bresslauer) wurde schon vor der Premiere als „Tendenzfilm“, also als Film, der ein gesellschaftlich umstrittenes politisches Thema behandelt und dazu Stellung bezieht, angekündigt. Der Inhalt des Romans wurde adaptiert und gekürzt, um die ohnehin dichte Handlung nicht zu überfrachten und den Stoff so für ein Massenpublikum tauglicher zu machen. Außerdem wurden viele politische Anspielungen aus dem Buch entfernt, wohl um nicht in Konflikt mit der Zensur zu geraten. Während im Roman die politischen Parteien klar benannt werden und viele Romanfiguren recht einfach realen Personen zuzuordnen sind, wird im Film einzig die antisemitische Deutschnationale Partei beim Namen genannt. Überhaupt wird die gesamte Handlung als Traum eines antisemitischen Abgeordneten gerahmt, der sich am Ende geläutert gibt. So wurde – wie es Bettauers Wochenschrift in einer Ankündigung zusammenfasste – „das Allzupolitische [...] eliminiert und das Humoristische verstärkt“, damit der Film unterhält und fesselt, „ohne bei irgend jemandem Anstoß erregen zu können“. Trotz des Versuchs, einen möglichst leicht konsumierbaren Film zu produzieren, wurde dieser weitgehend kritisch rezipiert. Er stoße durch seine „grelle Karikaturistik“ beide Lager – also sowohl die Antisemiten als auch ihre Gegner – vor den Kopf. So merkte ein sozialdemokratischer Filmkritiker trocken an, dass der „antisemitelnde, gegen den Antisemitismus gerichtete Film [...] auch rein filmmäßig miserabel“ sei. Dieses harte Urteil mag auch damit zusammenhängen, dass die gezeigten Kopien des Filmes überhastet produziert und fast durchgehend überbelichtet waren.

Der Film geriet rasch in Vergessenheit und wurde 1933 in Amsterdam anlässlich der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland gezeigt – und wieder wenig wohlwollend aufgenommen. Der Film sei wenig geeignet für den Zweck, auf die

Situation der Juden in Deutschland aufmerksam zu machen, weil er mehr komische als tragische Szenen zeige.

1991 tauchte der verschollen geglaubte Film wieder auf, wurde im österreichischen Fernsehen gezeigt und als „prophetische Vision“ des Autors interpretiert. Auch der Untertitel des Romans – „Ein Roman von Übermorgen“ – legt diesen Schluss nahe. Der Germanist Murray G. Hall, der sich intensiv mit dem Werk Bettauers beschäftigt hat, merkt dazu an, dass „Die Stadt ohne Juden“ sich satirisch mit dem omnipräsenten Antisemitismus der 1920er-Jahre auseinandersetzen würde. Der Eindruck des „Prophetischen“ entstehe erst aus dem gegenwärtigen Blick mit dem Wissen um die Shoah.

Peter Larndorfer

Literatur

Guntram Geser, Armin Loacker (Hrsg.), Die Stadt ohne Juden, Edition Film und Text 3, Wien 2000.

Murray G. Hall, Hinaus mit den Juden! Von Graffiti und der Zeitung bis zur Leinwand, in: Frank Stern, Barbara Eichinger (Hrsg.), Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus, Wien 2009.

Die Stadt ohne Juden (Film von Hans Karl Bresslauer, 1924) → Die Stadt ohne Juden (Roman)

Stärker als Paragraphen (Film von Jürgen von Alten, 1936) → Nationalsozialistische Filmproduktionen

Der Stellvertreter (Drama von Rolf Hochhuth, 1963)

Der Eichmann-Prozess stellte 1961 der deutschen wie der Weltöffentlichkeit das Ausmaß und die perfekte bürokratische Organisation der „Endlösung“ deutlich vor Augen und bewirkte die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit. Es war vor allem das Theater, das nach der Mitschuld von Personen und Institutionen an der Verfolgung und Ermordung der Juden fragte. Unter den moralisch-rigoristischen Dokumentationsdramen hatte Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel“ durch die Radikalität und die Personalisierung seines Angriffs gegen das Oberhaupt der katholischen Kirche die größte Wirkung.

Rolf Hochhuth (geboren 1931) verfasste sein Stück auf der Basis eines Quellenstudiums in Vatikanischen Archiven und der damals vorliegenden wissenschaftlichen Literatur zum Holocaust, nachdem der Gerstein-Bericht sein Interesse an dem Thema geweckt hatte. Er fügte der Textausgabe des Stückes einen über 50-seitigen Anhang bei, die „Historischen Streiflichter“, die seine Darstellung wissenschaftlich absichern sollten, um deren Brisanz er wusste. Der Text war 1961 fertig, und der zum Bertelsmann-Konzern gehörende Verlag Rütten und Loening wollte ihn herausbringen, nahm aber aus juristischen Gründen wieder Abstand. Der Verleger Ledig-Rowohlt entschloss sich dann zur Herausgabe des Buches und gewann den Intendanten der Freien Volksbühne Berlin, Erwin Piscator, das Stück gleichzeitig mit der Buchveröffentlichung am 20. Februar 1963 uraufzuführen.

Den Stoff des „Stellvertreters“ bildet im Kern das Handeln bzw. Schweigen von Papst Pius XII. (Eugenio Pacelli) angesichts des Holocaust, insbesondere der Deportation der Juden Roms im Oktober 1943. Der Handlungsrahmen reicht von August 1942 bis Oktober 1943. Stehen also Papst, Vatikan und Kirche in ihrem Verhältnis zum Dritten Reich und zur Judenverfolgung im Mittelpunkt, so geschieht dies vor dem Hintergrund der deutschen Politik und Verfolgungspraxis, in der Sklavenarbeit, die Rolle der Industrie und schließlich das Vernichtungslager Auschwitz selbst im Stück vorkommen.

Das Stück ist einerseits ein Pamphlet mit dem Ziel, Empörung beim Publikum auszulösen. Hochhuth hat andererseits ganz bewusst die Form des barocken „christlichen Trauerspiels“ gewählt, so der Untertitel des Stücks, der nicht ironisch, sondern als Gattungsbezeichnung gemeint ist. Die Titel der fünf Akte: Der Auftrag – Die Glocken von St. Peter – Die Heimsuchung – Il Gran Rifuto – Auschwitz oder Die Frage nach Gott – folgen den Lebensstationen Christi (Auftrag, Heimsuchung, die Frage an Gott: Warum hast Du mich verlassen?) und weisen darauf hin, dass der Autor den Papst als „Stellvertreter Christi auf Erden“ an der zentralen Forderung des Christentums messen will, nämlich dem Gebot und Beispiel Christi nachzufolgen, was im barocken Trauerspiel das stellvertretende Opfer als Märtyrer einschließt. Nach Hochhuths Auffassung ergab sich aus dem Selbstverständnis der Päpste generell und aus der besonderen historischen Situation eine derartige Anforderung an Pius XII. Im Stück heißt es entsprechend: „Einmal, Vater, kommt sie doch, die Rückkehr des Stellvertreters Christi ins Martyrium.“ Dass der Papst sich der historisch-moralischen wie christlichen Forderung verweigert, bildet den Höhe- und Wendepunkt des Dramas.

Im ersten Akt „Der Auftrag“, der historisch verbürgt in der Nuntiatur in Berlin spielt, fordert im August 1942 der SS-Obersturmführer Kurt Gerstein angesichts der „Endlösung“, der Vatikan müsse nun helfen, nur er allein könne dies noch tun. Gerstein unterstreicht die religiöse Dimension dieses Auftrags mit dem Hinweis auf ein Christusbild: „Der fühlte sich zuständig, Exzellenz – sein Stellvertreter nicht?“ Der Nuntius verweigert sich mit dem Verweis auf seine diplomatische Funktion, nämlich den Konflikt zwischen dem Vatikan und der NS-Regierung zu vermeiden, während ein ebenfalls anwesender Priester, Riccardo Fontana, der historischen Personen wie Pater Kolbe und dem Berliner Domprobst Lichtenberg nachgebildet ist, Gerstein versichert, er werde den Papst unterrichten. Fontana tauscht die Pässe mit einem in Gersteins Haus versteckten Juden. Dazwischen eingeschoben ist die Szene einer spießigen Kegelrunde, in der neben historischem Personal der „Endlösung“ wie Adolf Eichmann, August Hirt und der Doktor (Josef Mengele) noch fiktive Industrielle, Militärs und SS-Männer auftreten.

Im zweiten Akt „Die Glocken von St. Peter“ geht Riccardo nach Rom, um dem Vatikan selbst den „Auftrag“ zu überbringen, stößt jedoch bei seinem eigenen Vater, dem Syndikus des Vatikans, und bei dem zu Besuch kommenden Kardinal nur auf diplomatische Ausflüchte, die die politischen Handlungsmotive des Papstes beleuchten, der bei einem Protest eine Verschärfung der Lage befürchtet. Während Riccardo auf eine Kündigung des Konkordats mit Hitler hofft, tritt der Kardinal für eine neutrale Haltung des Vatikans gegenüber der NS-Vernichtungspolitik ein. Als Ricardo dagegen Einspruch erhebt, versetzt ihn der Kardinal zur Strafe nach Lissabon.

Im dritten Akt sind inzwischen acht Monate vergangen, als die „Heimsuchung“ Rom erreicht, wo die römischen Juden unter den Augen des Papstes nach Auschwitz deportiert werden. Gerstein berichtet dem Kardinal, einem Abt und dem zurückgekehrten Ricardo von den Deportationen aus Rom, doch betont der Kardinal die Staatsräson und die Bedrohung durch den Bolschewismus. Diese konkrete Erfahrung, wobei Hochhuth hier durchaus die Verdienste der Kirche bei der Rettung von Juden herausstellt, führt beim Kardinal zu einem Umdenken, er glaubt nun, dass der so deutschfreundliche Papst handeln muss, indem er Gerstein als Deutschem vorwirft: „Ihr zwingt uns ja dazu, nun / ihr zwingt den Papst, nicht wahr / von den Verbrechen öffentlich Kenntnis zu nehmen, ja.“ Riccardo, der sich dessen „so sicher nicht“ ist, reflektiert mehrere Alternativen: Einmal könnte man die Priester Europas zum offenen Protest gegen Hitler und zur Rettung der Juden aufrufen oder den Papst ermorden, und die Tat der SS zuschieben, um so einen Protest der Kirche auszulösen, oder man müsste stellvertretend für den Papst das Martyrium selbst auf sich nehmen, da „das Schweigen des Papstes zugunsten der Mörder [...] der Kirche eine Schuld aufbürdet, die wir sühnen müssen“. Wenn der Papst als ein Mensch „sogar Gott vertreten kann“, dann wird er als Priester ja zur Not auch den Papst vertreten können. Der Abt bricht das Gespräch entsetzt ab. In der dritten Szene wird das brutale Vorgehen der Gestapo gezeigt, aber auch deren Furcht vor einem Protest der Kurie, womit dem Eingreifen des Papstes großes Gewicht zugeschrieben wird.

Im vierten Akt „Il Gran Rifuto“ versuchen Riccardo und sein Vater, Graf Fontana, den Papst zum Protest gegen Hitlers Politik zu bewegen, was dieser aber ablehnt. Er ist nur zu einer neutralen Botschaft an Hitler und zu verdeckter Hilfe für die Juden bereit. In diesem kurzen Akt tritt der Papst selbst auf, der laut Szenenanweisungen vom Schauspieler weniger die Person Eugenio Pacelli als eine Institution verkörpern soll. Hochhuth zeigt ihn aber nicht nur als jemanden, der seinem Amt nicht gewachsen ist, sondern überzeichnet satirisch, wenn er ihn als charakterschwach, Nutzen und Kosten kalkulierend und zynisch Kapitalinteressen der Kirche folgend darstellt. Sein „non possumus / es kann und wird nicht sein, / dass Wir an Hitler schreiben“, das er mit politischen Rücksichten und der Rolle der Kirche als neutralem Makler begründet, erwidert Riccardo mit dem den Papst offenbar schwer treffenden Vorwurf: „Gott soll die Kirche nicht verderben, nur weil der Papst sich seinem Ruf entzieht.“ Riccardo heftet sich den Judenstern an und wird nach Auschwitz deportiert.

Im fünften Akt „Auschwitz oder Die Frage nach Gott“ wird Auschwitz schattenhaft als Hölle dargestellt, in der ein deutscher Arzt (der Doktor) als Teufel (oder dessen „Stellvertreter“) agiert, der nicht mehr an den Sieg Hitlers glaubt und der Riccardo und sich selbst durch Flucht mit einem gefälschten Pass nach Rom retten will. Auch Gerstein will Riccardo mit einem fingierten Befehl befreien; der weigert sich zu fliehen. Der Betrug wird entdeckt und Riccardo wird bei dem Versuch, den KZ-Arzt umzubringen, erschossen, Gerstein wird verhaftet. In dieser Hölle klagen totgeweihte Juden die Christen der Verfolgung und des Zuschauens an und stellen „die Frage nach Gott“, die anders als im herkömmlichen christlichen Trauerspiel durch die „große Verweigerung“ des Papstes unbeantwortet bleibt. In diesem letzten Akt wird begründet, warum der Teufel siegen musste, eben weil der Stellvertreter Gottes den Kampf verweigerte – Riccardo ist als Stellvertreter des Stellvertreters der Falsche, denn von sei-

nem Tod nimmt niemand Notiz, er bleibt, zumindest für die Rettung der Juden, sinnlos.

Hochhuth, der im Motto und in der Bezeichnung des vierten Aktes als „Il Gran Rifuto“ („die große Verweigerung“) Dantes „Göttliche Komödie“ zitiert, in der von einem in der Hölle schmorenden Papst die Rede ist, „der feig den großen Auftrag von sich wies“, forderte also von Pius XII., angesichts des großen historischen Auftrags notfalls auch das Martyrium auf sich zu nehmen, was dieser verweigerte. Man hat deshalb von einem, manche Zuschauer irritierenden „Doppelcharakter des Stückes“ gesprochen, das ein historisches Drama mit historischen Personen ist und doch einen rein theologischen Kern hat. Den Papst trifft somit der Vorwurf eines doppelten Versagens: Als Christ hat er seine geschichtlich-moralische Verantwortung und als „Stellvertreter Christi“ hat er seine Pflicht gegenüber Gott nicht erfüllt.

Der Uraufführung an der Freien Volksbühne Berlin am 20. Februar 1963 folgten über hundert weitere Vorstellungen. Das Stück wurde schnell auch im Ausland aufgeführt, wo es ab September in Stockholm, Basel, London, Odense, Paris, Bern und Wien gespielt wurde. Weltweit wurde der „Der Stellvertreter“ in über 80 Städten aufgeführt. In Deutschland gab es ab Februar 1964 dreizehn Inszenierungen in Frankfurt, Bochum, Düsseldorf, Essen, Hamburg und anderen Städten, wobei der „Stellvertreter“ von fast allen großen deutschen Bühnen „bestreikt“ wurde, wie ein Theaterkritiker bemerkte, der hinter dem künstlerischen Vorwand die Angst der deutschen Intendanten vor einem Konflikt vermutete. Insbesondere südlich des Mains und im Rheinland gab es keine Aufführungen. In München wurde das Stück erst ein Vierteljahrhundert später gezeigt, doch selbst dann noch intervenierten Kirchenvertreter und Politiker.

Bereits für die Uraufführung hatte man einen Skandal erwartet, nachdem die Katholische Nachrichtenagentur vor der Premiere Textauszüge publiziert hatte. Doch sowohl bei dieser Aufführung wie auch bei den anderen deutschen Inszenierungen blieb, von einigen Flugblattaktionen aus katholischen Kreisen abgesehen, ein Zuschauerprotest aus, es gab großen Beifall und nur vereinzelte Buhrufe.

Das war im westeuropäischen Ausland ganz anders. Insbesondere in der Schweiz gab es tagelange Demonstrationen für und gegen das Stück, es gab Drohbriefe und Bombendrohungen, in Paris organisierten Protest mit Stinkbomben und Tätlichkeiten. Dieser Protest war nach Hochhuths Auffassung von den Spitzen der katholischen Hierarchie, wie dem Kardinal von Paris oder Kardinal Spellman in New York, organisiert, wo das Stück am Broadway mit mehr als dreihundert Aufführungen allerdings zu einem Erfolg wurde. In Rom wurde die Aufführung ebenso verboten wie in Spanien und Brasilien. Innerhalb der ersten sieben Monate gingen beim Rowohlt Verlag 3.000 Briefe und Kritiken ein. Die Kritik verstieg sich dabei soweit, dass der Filmregisseur Otto Preminger Hochhuth als aktiven Nazi hinstellte. Die DDR nahm die Gelegenheit wahr, um die Angriffe gegen Hochhuth als „faschistische Verleumdungskampagne Bonns“ zu geißeln. Es gab zwar auch viele andere Verteidiger Hochhuths, darunter Hannah Arendt, doch fand sich der Autor nun selbst auf der Anklagebank wieder, da ihn die Verteidiger des Papstes der Verleumdung und historischen Fälschung beschuldigten und ihm wie der Erzbischof von München und Freising vorwarfen, dem Papst, „eine erhebliche Mitschuld an den nationalsozialistischen Judenmorden“ anzulasten.

Diese Vorwürfe gegen Hochhuth kamen auch aus der Politik, wo man ihm vorwarf, mit der Anklage gegen den Papst das NS-Regime zu entlasten. Bundestagsabgeordneten der CDU/CSU war das Stück 1963 sogar eine Kleine Anfrage an den Außenminister wert, in der sie fragten, ob „es die Freunde unseres Volkes nicht befremden“ müsse, „wenn gerade von deutscher Seite in Pius XII. eine Persönlichkeit angegriffen wird, die nicht nur den Juden während der Verfolgung durch das Naziregime tatkräftig geholfen, sondern [...] auch dem deutschen Volk besonders nahe gestanden hat“. Außenminister Gerhard Schröder (CDU) versicherte den Abgeordneten, dass die Bundesregierung die Angriffe gegen den Papst zutiefst bedauere, der „bei verschiedenen Gelegenheiten seine Stimme gegen die Rassenverfolgung im Dritten Reich erhoben und so viele Juden wie möglich dem Zugriff ihrer Verfolger entzogen“ und sich tatkräftig für eine Aussöhnung mit Deutschland eingesetzt habe. Noch Jahrzehnte später hat sich der Kanzler der Bundesrepublik Deutschland Helmut Kohl in Rom 1986 öffentlich dafür entschuldigt, dass dem Papst durch einen deutschen Schriftsteller Unrecht geschehen sei.

Auf katholischer Seite sah man einmal das religiöse Gefühl der Gläubigen verletzt, zum anderen bot man Argumente auf, die den Papst historisch und politisch rechtfertigen und freisprechen sollten und die in dem vierten Akt des Dramas eine „Schmähschrift auf Pius XII.“ sahen – wie es sein Privatsekretär Pater Robert Leiber, S. J. formulierte. Vonseiten der Kirche meldeten sich Kardinal Montini (der spätere Papst Paul VI.), die deutschen Bischöfe, das Zentralkomitee der deutschen Katholiken, zahlreiche Priester und Laien zu Wort. Kritik an Hochhuths Stück kam aber in Deutschland auch von evangelischen Bischöfen wie Otto Dibelius. Sie wurde formuliert in zahlreichen Diskussionsrunden des Deutschen Fernsehens und der Rundfunkanstalten, in öffentlichen Erklärungen und Podiumsgesprächen, in Zeitungsartikeln, Kommentaren und vielen Leserbriefen.

Die Diskussion litt darunter, dass vatikanische Quellen nur eingeschränkt zugänglich waren. Es waren im Wesentlichen vier Argumente der Verteidiger des Papstes, mit denen sie ihre These von der „verfälschten Geschichte“ – so ein Buchtitel – zu belegen suchten: 1.) Die Anklage gegen den Papst beruhe auf einer falschen Einschätzung der Funktion seines Lehr- und Hirtenamtes sowie seiner Stellung als Oberhaupt der katholischen Kirche. 2.) Ein öffentlicher Protest gegen die Judenverfolgung hätte die katholische Kirche als Institution, den Klerus sowie die Gläubigen ihrerseits stark gefährdet. 3.) Ein solcher Protest wäre jedoch nicht nur selbstzerstörerisch, sondern auch wirkungslos geblieben. Er hätte also den Holocaust nicht gestoppt oder verlangsamt, sondern ihn im Gegenteil noch beschleunigt und ausgeweitet. 4.) Ein die Anklage zwar nicht widerlegendes, aber doch abschwächendes Argument bestand in dem Nachweis, der Papst und die Kirche hätten sich in der Enzyklika „Mit brennender Sorge“ 1937 gegen die Grundirrtümer des Nationalsozialismus gewandt, sich um den Frieden bemüht und den verfolgten Juden auf vielerlei Weise geholfen.

Bis 1975 hat man 7.500 Publikationen zum „Stellvertreter“ gezählt, wobei sich die Argumente stereotyp wiederholten. Die Theater- und sonstigen Kritiker, die die Darstellung des Papstes und das gesamte Stück immanent literarisch kritisierten, warfen Hochhuth vor, er verfare dadurch, dass er Argumente für und wider das päpstliche Handeln nicht gleichwertig gegenüberstelle, parteilich und damit würde die Papstfigur

nicht tragisch und die Szene zum bloßen Tribunal, wie Friedrich Luft nach der Premiere schrieb. Die Papstfigur erscheine zu sehr als Karikatur, womit das Ziel einer adäquaten Wirklichkeitsdarstellung gerade verbaut würde. Von der linken Kritik wurde die Darstellung des Faschismus als „Inferno“ zu religiös und zu stark als Henker und Teufel personifiziert abgelehnt. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hochhuths Stück konzentrierte sich zumeist weniger auf inhaltliche als auf gattungstheoretische Fragen, wobei die Auseinandersetzung um die dokumentarische Literatur und das dokumentarische Theater im Mittelpunkt stand.

Der Streit um das Stück dauert bis in die Gegenwart fort: „Ärger mit abgetakeltem Skandalstück“, schrieb der „Münchener Merkur“ im März 1988. Nicht nur, dass Aufführungen des „Stellvertreter“ auch ein Vierteljahrhundert später noch für Störaktionen und Tumulte sorgten – wie 1988 im Wiener Burgtheater, wo Katholiken „Kirchenhetze“ riefen und Rechtsextremisten angesichts der Gaskammern „Lüge“ schrien, die Mehrheit allerdings applaudierte –, während Kirchenvertreter und Politiker intervenierten, ging und geht auch im christlich-jüdischen Gespräch und in der Wissenschaft die Diskussion weiter. Anlässlich der seltenen Wiederaufführungen des Stückes in den 1980er-Jahren wurde Hochhuth in der Presse „törichter Thesen“, die von der Forschung längst widerlegt seien, und einer „verzerrenden Geschichtsdarstellung“ bezichtigt. Dagegen radikalisierte Hochhuth 1988 in der Zeitung „Die Welt“ seine Position, indem er angab, er würde die „Rolle von Papst Pius XII. nicht mehr so vorteilhaft gestalten“.

Nach den Aufführungen 1988 in Wien und München wurde das Stück 1992 am Frankfurter Theater im Zoo und in einer Neuinszenierung 2001 am Berliner Ensemble aufgeführt, wo es seitdem immer wieder auf dem Spielplan steht. 2012 wurde das Stück vom Münchener Volkstheater aufgeführt. Der bekannte Filmregisseur Costa Gavras verfilmte den „Stellvertreter“, der seine Weltpremiere am 14. Februar 2002 im Wettbewerb der Berlinale hatte.

Der „Stellvertreter“ ist nicht nur in die Theatergeschichte als „das umstrittenste Schauspiel des Jahrhunderts“ (Hilde Spiel), sondern auch in die Geschichte der deutschen Vergangenheitsbewältigung eingegangen, wobei die Frage nach der Rolle des Papstes in Öffentlichkeit, Wissenschaft und Kirche bis heute nicht zur Ruhe gekommen ist.

Werner Bergmann

Literatur

- Bernd Balzer, Rolf Hochhuth. Der Stellvertreter. Grundlagen zum Verständnis des Dramas, Frankfurt am Main 1986.
- Jan Berg, Hochhuths „Stellvertreter“ und die „Stellvertreter“-Debatte. „Vergangenheitsbewältigung“ in Theater und Presse der sechziger Jahre, Kronberg/Taunus 1977.
- Klaus Drobisch (Hrsg.), Rolf Hochhuth: Der Stellvertreter. Schauspiel und Dokumente zu Rolf Hochhuth „Der Stellvertreter“, Berlin 1966.
- Reinhold Grimm, Willy Jäggi, Hans Oesch (Hrsg.), Der Streit um Hochhuths „Stellvertreter“, Basel, Stuttgart 1963.
- Fritz Raddatz (Hrsg.), Summa inuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths „Stellvertreter“ in der öffentlichen Kritik, Reinbek 1963.
- Nadine Ritzer, Alles nur Theater? Zur Rezeption von Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ in der Schweiz 1963/1964, Freiburg i. Ue. 2007.

Strach (Buch von Jan T. Gross, 2006)

Nach → Sąsiedzi veröffentlichte der polnisch-amerikanische Soziologe Jan Tomasz Gross weitere Bücher zu neuralgischen Punkten des polnisch-jüdischen Verhältnisses, die ebenfalls heftige Reaktionen in Polen hervorriefen.

Im Buch „Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaszcicy“ [Angst. Antisemitismus in Polen direkt nach dem Krieg. Die Geschichte eines moralischen Zusammenbruchs], das 2006 in den USA und 2008 in Polen veröffentlicht wurde, beschreibt Gross den in der polnischen Bevölkerung verbreiteten Antisemitismus der Nachkriegszeit, der sich in Gewalt, Diskriminierung und Pogromen an der aus Verstecken, Lagern und dem Exil zurückkehrenden jüdischen Bevölkerung niederschlug. Er erklärt dieses Phänomen mit der Angst der Polen vor den Überlebenden: der Furcht vor dem Verlust von jüdischem Eigentum, das sie sich während des Krieges angeeignet hatten und vor Vorwürfen der Juden aufgrund des Umstands, dass viele Polen angesichts des Holocaust passiv geblieben, einige sogar zu Nutznießern der Vertreibungen und Morde geworden waren. Als weiteren Grund nannte Gross eine „Infektion“ der polnischen Bevölkerung durch die antisemitische Propaganda der Nationalsozialisten.

Für das national-katholische Lager stand schnell fest, dass es sich bei diesem Buch um eine weitere „antipolnische“ und „antikatholische“ Schmähschrift handele. Der Krakauer Erzbischof Kardinal Stanisław Dziwisz beklagte sich in einem offenen Brief an den katholischen Verlag Znak, der das Buch herausgegeben hatte, es sei nicht dessen Aufgabe, Nationalitätenspannungen in Polen zu wecken, und ermahnte den Verlag, seine christlichen Wurzeln nicht zu verleugnen.

Da die von Gross thematisierten Ereignisse bereits wissenschaftlich beschrieben und publiziert worden waren, wurden die Inhalte des Buches – anders als im Fall von „Nachbarn“ – nicht angezweifelt. Jedoch wurde Gross wiederum vorgehalten, die Komplexität der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umstände der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht ausreichend zu berücksichtigen. Dies wurde dadurch verstärkt, dass in der polnischen Ausgabe des Buches ein in der amerikanischen Version enthaltenes Kapitel zum Leiden der nichtjüdischen polnischen Bevölkerung unter deutscher Besatzung stark gekürzt wurde, da diese Fakten in Polen als bekannt vorausgesetzt wurden.

Das Institut des nationalen Gedenkens (IPN) lancierte mit Unterstützung der konservativen Presse als „seriöses Pendant“ das Buch „Nach der Vernichtung. Die polnisch-jüdischen Beziehungen 1944–1947“ von Marek Jan Chodakiewicz, das die Pogrome der Nachkriegszeit nicht als Ausdruck antisemitischer Gewalt darstellt, sondern als Reaktion auf das kommunistische Engagement der Juden (Żydokomuna), auf die Taten jüdischer Rächer, die außergerichtlich gegen Polen vorgingen und auf die Rückforderungen jüdischen Eigentums, das von Nationalsozialisten konfisziert und Polen übergeben worden war.

Das polnische Parlament mit der damals nationalkonservativen „Prawo i Sprawiedliwość“ [Recht und Gerechtigkeit] als stärkster Partei reagierte auf das Buch mit der Verabschiedung eines Gesetzes, das die „öffentliche Bezeichnung der polnischen Nation wegen Teilnahme, Organisation oder Verantwortung für kommunistische oder nationalsozialistische Verbrechen“ mit bis zu drei Jahren Freiheitsstrafen bedrohte. Das

polnische Verfassungsgericht erklärte dieses Gesetz später als unvereinbar mit der polnischen Verfassung.

Andrea Rudorff

Literatur

- Piotr Forecki (Hrsg.), *Reconstructing memory. The Holocaust in Polish Public Debates*, Frankfurt am Main 2013.
- Mariusz Gądek (Hrsg.), *Wokół Strachu. Dyskusja o książce Jana T. Grossa* [Rund um Angst. Die Diskussion zum Buch von Jan T. Gross], Kraków 2008.
- Jan Tomasz Gross, *Angst. Antisemitismus nach Auschwitz in Polen*, Berlin 2012.
- Robert Jankowski (Hrsg.), *Cena „Strachu“*. Gross w oczach historyków [Preis der „Angst“]. Gross in den Augen von Historikern], Warszawa 2008.
- Magdalena Klimowicz (Hrsg.), *Difficult Postwar Years. Polish Voices in Debate over Jan T. Gross's Book Fear*, Warsaw 2006.
- Anna Wolff-Powęska, Piotr Forecki (Hrsg.), *Der Holocaust in der polnischen Erinnerungskultur*, Frankfurt am Main 2012.

Die Studenten von Hohenstadt (Roman von Roderich Müller-Guttenbrunn, 1943)

Der österreichische Schriftsteller und Journalist Roderich Müller-Guttenbrunn wurde am 3. Februar 1892 in Wien geboren und starb am 7. Februar 1956. Er war der Sohn des bekannteren Adam Müller-Guttenbrunn und stand diesem in antisemitischer und völkischer Gesinnung sehr nah. Roderich Müller-Guttenbrunn veröffentlichte auch unter den Pseudonymen Roderich Meinhart (→ *Wiener Totentanz*, 1921; *Die vergessene Stadt*, 1921; *Madonna Einsamkeit*, 1924) und Dietrich Arndt (→ *Kommen wird der Tag!*, 1921; → *Die Weltverschwörer*, 1926). Unter seinem echten Namen erschienen „Nach der Heimat möcht' ich wieder!“ (1919), „Die am Wege blieben“ (1920), „Untergang“ (1921), „Knappenbüchlein“ (1924), „Umsturz im Juli“ (1930), „Der Mensch ist schlecht!“ (1932) sowie der Roman „Die Studenten von Hohenstadt“ aus dem Jahr 1943, der sich an dem früheren Werk „Die vergessene Stadt“ orientiert. Müller-Guttenbrunn, Mitglied der NSDAP, schrieb für die „Linzer Morgenpost“, die Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters“ und war von 1940–1943 Geschäftsführer des „Landesverbandes Ostmark des Reichsverbands der deutschen Presse“. Dort war er u. a. für die Organisation der Überprüfung der „Ariernachweise“ der Mitglieder zuständig.

In „Die Studenten von Hohenstadt. Roman aus Österreich anno 1914“ (Leopold Stocker Verlag, Graz und Leipzig 1943) reist der Langzeitstudent Viktor Lebrun in das „vergessene Hohenstadt“, um dort als Broterwerb die Schüler zu beaufsichtigen und von nun an einem geregelten Leben nachzugehen. Die Gymnasiasten treffen sich heimlich und verbotenerweise in den Hinterzimmern der Gasthäuser, um in Verbindungen völkisches Brauchtum zu pflegen und zu trinken. Schnell fallen in den Beschreibungen der Protagonisten die Müller-Guttenbrunn'schen Ideale auf, wenn beispielsweise der „Woltersberger, der prächtige deutsche Bauernsohn aus Oberösterreich [...] seine feinen, blauen Augen über die dreißig jungen Burschen“ der heimlichen Verbindung wandern lässt und über die Bedeutung von politischer Erziehung in

jungen Jahren äußert: „Es ist der Kampf um unsere völkische Selbstbehauptung, den wir führen, und die Waffen für diesen harten schonungslosen Kampf, die müssen schon früh geschliffen werden.“ Müller-Guttenbrunn lässt seinen „arischen Traumburschen“ hier die rohe Bedrohung aus dem Osten beschwören und appellieren: „Jeder deutsche Junge, der Ehre im Leibe hat, der weiß, daß es immer nur um unser großes ganzes Volk geht, der muß da mitkämpfen. [...] Wir waren in allen Jahrhunderten die Kulturbringer für die fremden Völker, wir wollen nicht zum Kulturdünger werden.“

Auch in der Figur des Professors Jakob Sonnenberger wird das Ideal Müller-Guttenbrunns vom autodidaktischen Naturburschen, der aus einfachen, bäuerlichen Verhältnissen aufgestiegen, arische Urkraft in Verbindung mit Bildung und Intelligenz verkörpert, deutlich. Ebenso werden in seinen Frauendarstellungen seine rassistischen Stereotype erkennbar, wenn die dunkle „rassige“ Schönheit allen Männern den Kopf verdreht, wohingegen die blonde Kleinstadttöchter mit den roten Wangen ihren Eltern Stolz und Freude bereitet. Erstere muss am Ende des Romans auch kläglich ertrinken, da sie den Verlobten der blonden Unschuld zu verführen drohte.

Erst nach der Hälfte des Romans wird klar antisemitische Position bezogen, wenn Müller-Guttenbrunn erneut eine Sitzung der Verbindung Teutonia schildert, bei der ein Teilnehmer fordert: „Der Antisemitismus, der muß einfach und gerade sein, einfach wie eine Ohrfeige, da gibt es keine wissenschaftlichen Probleme zu begutachten. Er heißt Kampf, rücksichtsloser Kampf gegen diese Weltgefahr, die Propaganda muss dem Verständnis des einfachen Mannes angepaßt sein, sonst ist alles vergebliche Liebesmühe.“ An dieser Stelle wird auch der demagogisch-pädagogische Stil Müller-Guttenbrunns deutlich. Sein Roman, der an vielen Stellen die Bewusstwerdungsprozesse seiner Protagonisten im deutschnationalen Interesse behandelt, erscheint wie ein in die Handlung eines Heimatromans verpacktes Lehrbuch sowohl naturmystischer Offenbarung als auch nationalsozialistischer Indoktrination. Den Äußerungen der arischen Idealtypen wird dementsprechend Raum im Roman eingeräumt, sodass ihre Ansprachen oft über mehrere Seiten gehen.

Auch wenn der Roman um 1913/14 spielt, bemerkt man doch in den Guttenbrunnschen Ankündigungen, antisemitischen Mahnungen und Kriegsprophezeiungen den Bezug zum Erscheinungsjahr 1943. Dieser unangenehme Aktualitätsbezug mag Müller-Guttenbrunn wohl auch dazu verleitet haben, seinen ersten Roman noch einmal in einer „aktualisierten Auflage“ zu publizieren. Der Roman endet mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Gespräch zweier Schüler aus Hohenstadt, der eine gesunder Bauernsohn, der andere gebildeter Sohn aus bürgerlichem Wiener Hause, die sich freiwillig und hochmotiviert für den Kriegseinsatz des Ersten Weltkriegs melden. Dies kann im Jahr 1943 wohl als Motivationsversuch verstanden werden.

Katharina Kretschmar

Literatur

Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch von Wilhelm Kosch. Zweite, vollständig neubearbeitete und stark erweiterte Auflage, Zweiter Band, Bern 1953, S. 1807.

Stürmer-Karikaturen

Die Karikaturen, die seit Dezember 1925 auf beinahe jeder Titelseite der wöchentlich erscheinenden antisemitischen Hetzschrift „Der Stürmer“ prangten, stellten das Markenzeichen und einen der wichtigsten Erfolgsfaktoren der berüchtigten Nürnberger Wochenzeitung dar. Sie zielten fast ausnahmslos auf die Diffamierung und Dehumanisierung von Juden ab, zeichneten sich durch ihre verzerrende Darstellungsform aus und erzeugten dadurch Emotionen wie Angst, Abscheu und Hass. Aufgrund des eingängigen, pervertierten Stils und der großen Präsenz im öffentlichen Raum wurde der „Stürmer-Jude“ zu einem geflügelten Wort innerhalb der deutschen Sprache. Die Stürmer-Karikaturen zählen damit zu den bedeutendsten visuellen Propagandamaterialien des Nationalsozialismus. Sie stellen eine Amalgamierung nahezu aller judenfeindlichen Stereotypen, Erklärungsmodelle und Mythen bis 1945 dar und prägen den visuellen Antisemitismus durch Adaptionen und Nachahmungen bis in die heutige Zeit.

Der Urheber der Stürmer-Karikaturen war Philipp Rupprecht, der unter dem Pseudonym „Fips“ bis zur letzten Ausgabe des „Stürmer“ im Februar 1945 tausende Karikaturen beisteuerte. Philipp Johann Rupprecht wurde am 4. September 1900 in Nürnberg als Sohn eines Kunstformers geboren. Nach eigener Aussage wurde er „als Deutscher, der für Ehre, König und Vaterland in den Krieg muss“, erzogen und meldete sich daher während des Ersten Weltkriegs freiwillig zur Marine, wo er ab Januar 1918 als Signalgast tätig war. Desillusioniert vom Zusammenbruch des Kaiserreichs emigrierte Rupprecht 1920 nach Argentinien, wo er sich mit verschiedenen Aushilfstätigkeiten und als Zeichner über Wasser hielt. 1925 nach Nürnberg zurückgekehrt, zeichnete er für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, darunter „Ulke“, „Jugend“, das „Acht-Uhr-Blatt“, die „Nürnberger Zeitung“ und die sozialdemokratischen Zeitungen „Vorwärts“ und „Fränkische Tagespost“. Nachdem er im gleichen Jahr Julius Streicher kennengelernt hatte, war er fortan als Hauptkarikaturist für dessen „Stürmer“ tätig. Zwischen Dezember 1926 und März 1927 gab Rupprecht zwischenzeitlich die Zeitschrift „Die Lupe“ heraus. Nachdem diese ihr Erscheinen nach wenigen Nummern wieder eingestellt hatte, zeichnete Rupprecht zuerst unter dem Pseudonym „Ru-pens“ und anschließend unter „Fips“ beinahe ausschließlich für den „Stürmer“.

1929 trat Rupprecht für einige Monate in die NSDAP ein und entwarf für die Partei eine bislang unzureichend dokumentierte Anzahl von Wahlplakaten. Darüber hinaus illustrierte er einige Bücher im Auftrag des bayerischen Kultusministeriums, wie etwa „Deutsche Jugend, Dein Führer!“ (1933) und „Aufbruch der Nation. Geschichte des deutschen Volkes von 1914 bis 1933“ (1933). Rupprecht war zudem Mitglied der „Antijüdischen Weltliga“, die als Ableger des „Stürmer“ eine internationale antisemitische Vernetzung und Kooperation anstrebte. Eigenen Angaben zufolge war er von 1937 bis 1945 Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste sowie der Reichspressekammer von 1942 bis 1945.

Rupprechts wichtigstes Wirkungsfeld war zweifellos seine zeichnerische Tätigkeit für den „Stürmer“. Seine Karikaturen nahmen etwa ein Drittel der Titelseite ein und dienten als Blickfang, der die hetzerischen Leitartikel und Parolen prägnant und eingängig visualisierte. Neben den regelmäßig erscheinenden Titelkarikaturen veröffentlichte Rupprecht auch zahlreiche Zeichnungen im Innern des Blattes, bis er ab April 1936 schließlich die Rubrik „Fips Zeitspiegel“ gestaltete, die mitunter eine komplette

Seite mit bis zu neun Karikaturen einnahm. Seine Zeichnungen waren stets mit kurzen, plakativen Texten versehen, die er nach eigener Aussage von seinen Vorgesetzten vorgelegt bekam und daraufhin eigenständig in Reimform brachte. Wie der gesamte Inhalt des „Stürmer“ waren auch Rupprechts Karikaturen von beständiger Wiederholung, leichter Variierung und Kombination vorangegangener Motive geprägt.

Stilistisch versuchte Rupprecht, die vom „Stürmer“ angestrebte Entlarvung des vermeintlich „essenziellen Wesens“ der Juden zu visualisieren. Er kreierte zu diesem Zweck ein charakteristisches Zerrbild, das alle negativen Zuschreibungen auf äußerliche Merkmale destillierte und als Grundlage all seiner Karikaturen diente. Obgleich er jüdische Charaktere verschiedenster sozialer, nationaler und ideologischer Hintergründe zeichnete, wurden alle im Stil dieses spezifischen „jüdischen Typus“ konstruiert, der sich durch abstoßende Hässlichkeit, Niedertracht und eine inhärente Bedrohlichkeit auszeichnete. Rupprecht griff dabei auf physiognomische Darstellungstraditionen des Rasse-Antisemitismus zurück und kennzeichnete seine Zerrbilder unter anderem durch eine gekrümmte Nase, wulstige Lippen, eine spezifische Gestik und unproportionierte Gliedmaßen. Besonders deutlich trat dies in seinen als „Anschauungsunterricht“ betitelten Karikaturen Anfang 1937 und in seinen für den Stürmer-Verlag illustrierten Büchern „Juden stellen sich vor“ (1934) und „Der Giftpilz“ (1938) zutage, in denen „jüdische Typen“ kategorisiert und „enttarnt“ wurden. Positivbilder fanden sich in Rupprechts Zeichnungen hingegen seltener. Sie zeigten zumeist idealisierte Männer und Frauen nordisch-arischen Typs, die als Antithese zur sittlichen Verdorbenheit des Judentums als Inbegriff von Schönheit, Reinheit und Wahrhaftigkeit dargestellt wurden.

Inhaltlich konzentrierten sich Rupprechts Karikaturen zumeist auf einfache Schuldzuweisungen und Welterklärungsmodelle. „Die Juden“ wurden für jedes erdenkbare Übel der Geschichte und der Gegenwart verantwortlich gemacht und als tödliche Bedrohung des deutschen Volkes und der gesamten Welt dargestellt. Dabei fanden sich in seinen Zeichnungen Adaptionen des gesamten, über Jahrhunderte tradierten und gewachsenen antijüdischen Bildrepertoires. Klassische christlich-antijudaistische Motive wie die „jüdische Ermordung Jesu“ wurden ebenso verwendet wie die mittelalterlichen Mythen des „Ritualmordes“ und des jüdischen Wuchers, moderne Vorurteile der „Verjudung“ von Kunst und Kultur ebenso wie die Mär von der jüdischen Weltverschwörung.

Ein charakteristisches Merkmal vieler Stürmer-Karikaturen lag zudem darin, dass sie den Betrachter durch die Fokussierung auf sexualisierte Bedrohungsszenarien in ihren Bann zogen. Rupprechts Zeichnungen zeigten Juden als Kinderverführer, Mädchenhändler, Vergewaltiger und Folterer. Sexuelle Gewalt wurde dabei einerseits als integraler Bestandteil des triebhaften jüdischen Wesens dargestellt, während andererseits ein systematischer Plan zur Zersetzung und Zerstörung des deutschen Volkes durch „Rassenschande“ postuliert wurde. Die pornografischen Visualisierungen dieser Thematik erzeugten Abscheu und Hass, während sie zugleich die sadistische Ader vieler Betrachter ansprachen und zu erhöhten Verkaufszahlen führten.

Eine weitere zentrale Eigenschaft der Karikaturen lag in der parallelen Erzeugung von Verachtung und Angst. Rupprecht stilisierte Juden sowohl als degenerierte Untermenschen als auch als mächtige Personifizierungen des Teufels. Auf diese Weise wur-

den Juden als konkrete und tödliche Bedrohung konstruiert, der jedes Anrecht auf Mitleid oder Gnade abgesprochen werden musste. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Darstellungen von Juden als Krankheitserreger oder Ungeziefer sowie in Form von bedrohlichen, negativ konnotierten Tieren wie Schlangen, Spinnen und Fledermäusen. Die visuelle Dehumanisierung und Dämonisierung der Juden implizierte dabei, dass gegenüber dieser Bevölkerungsgruppe keine moralischen und ethischen Normen zu gelten hatten.

Diese Tendenz wurde im Lauf des Zweiten Weltkriegs noch expliziter. Während Rupprechts Positivbilder die Heimatfront, Wehrmacht und SS glorifizierten und den „Endsieg“ sowie die Befreiung Europas ankündigten, konzentrierten sich die Feindbilder auf die angebliche Kriegserklärung und Mordabsicht des „internationalen Judentums“. „Anglo-amerikanische Plutokratie“ und „Judeo-Bolschewismus“ wurden dabei als zwei Seiten der gleichen Medaille konstruiert, die einzig und allein die Vernichtung Deutschlands anstrebe. Im Einklang mit der nationalsozialistischen Kriegspropaganda visualisierte Rupprecht damit den Mythos des präventiven Krieges gegen das Judentum und legitimierte physische Gewalt gegen Juden als vorbeugenden Selbstschutz.

Obgleich die propagandistische Bedeutung der Stürmer-Karikaturen noch nicht systematisch erforscht wurde, kann festgehalten werden, dass sie durch die aggressive Vermarktungsstrategie des „Stürmer“ und die öffentliche Zurschaustellung in den zu Tausenden aufgestellten „Stürmerkästen“ massenhafte Bekanntheit besaßen. Rupprechts Karikaturen waren zudem auf Werbeplakaten und Transparenten des „Stürmer“ sowie auf Faltblättern und Klebezetteln in der Öffentlichkeit präsent. Hinzu kommt, dass die Zeichnungen von nationalen wie auch internationalen Zeitschriften nachgedruckt wurden. So veröffentlichte die „Deutsche Presse“, die „Zeitschrift für die gesamten Interessen des Zeitungswesens“, in der Ausgabe vom 4. März 1939 eine Seite von „Fips Zeitspiegel“, um dessen Vorbildcharakter zu betonen und zu veranschaulichen, „wie drastisch man auch mit Hilfe des Zeichenstiftes auf diesem Gebiet [der Aufklärungsarbeit in der Judenfrage] arbeiten kann“. Zudem illustrierte etwa auch die italienische judenfeindliche Zeitschrift „La Difesa della Razza“ wiederholt Artikel mit Rupprechts Stürmer-Karikaturen.

Für die propagandistische Bedeutung der Karikaturen spricht zudem, dass Rupprecht während des Zweiten Weltkriegs nach einem kurzzeitigen Einsatz bei der Marine „unabkömmlich“ gestellt wurde und seine Zeichnungen trotz der kriegsbedingten Kürzung des „Stürmer“ bis zu dessen Einstellung einen wesentlichen Bestandteil der Zeitung bildeten. Rupprecht wurde darüber hinaus nicht nur wiederholt in den Zeitschriften der Stürmer-Leser gepriesen, sondern auch von Julius Streicher in dessen „Politischem Testament“ als „wertvoller Mitkämpfer“ gewürdigt. Das stärkste Argument für den Einfluss seiner Zeichnungen ist indes, dass diese durch den sprichwörtlich gewordenen „Stürmer-Juden“ ein sprachliches Denkmal erhielten.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Rupprecht in Haft genommen. Die Spruchkammer Ebersberg stufte ihn im Mai 1947 wegen seiner zeichnerischen und gelegentlichen schriftstellerischen Tätigkeit für den „Stürmer“ als Hauptschuldigen ein und verurteilte ihn zu 10 Jahren Arbeitslager ohne Anrechnung seiner vorangegangenen Haft. Trotz umfangreicher Unschuldsbeteuerungen entschied die Spruchkam-

mer, dass Rupprecht die „öffentliche Meinung als Künstler im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie entscheidend beeinflusst“ und zudem geholfen habe, „die Voraussetzungen zu schaffen, die später zu Ausschreitungen, Plünderungen und Gewalttaten führten“. Im April 1949 wurde auf Antrag Rupprechts vor der Berufungskammer für Oberbayern erneut verhandelt. Die Berufungskammer hielt fest, dass das beständige Predigen der Ausrottung der Juden im „Stürmer“ „eines Tages zu ihrer vollkommenen Vernichtung führen musste“. Rupprecht sei sich klar darüber gewesen, dass er durch seine Zeichnungen der „nationalsozialistischen Gewaltpolitik eine Unterstützung von ganz ungewöhnlichem Ausmaß“ geleistet hatte. „Er wusste auch, dass wirksame Illustrationen ein wirksameres Propagandamittel bilden als das geschriebene Wort“. Die Berufungskammer bestätigte daraufhin die Einstufung Rupprechts als Hauptschuldigen, reduzierte jedoch seine Strafe mit Verweis auf seinen guten Leumund und sein Handeln „unter einem gewissen wirtschaftlichen Zwang“ auf 6 Jahre mit Anrechnung seiner gesamten bisherigen Haftzeit. Rupprecht wurde im Oktober 1950 wegen guter Führung vorzeitig aus dem Arbeits- und Festhäftelager Eichstätt entlassen und arbeitete fortan als Kunstmaler und Dekorateur. Er starb 1975 in München.

Carl-Eric Linsler

Literatur

- Hermann Froschauer, Renate Geyer, Quellen des Hasses. Aus dem Archiv des „Stürmer“ 1933–1945 (Ausstellungskatalog des Stadtarchivs Nürnberg), Nürnberg 1988.
 Gerhard Jochem, „Rupprecht, Philipp“, in: Neue Deutsche Biographie. Bd. 22, Berlin 2005, S. 282–283.
 Ralph Keyzers, „Der Stürmer“. Instrument de l'idéologie nazie. Une analyse des caricatures d'intoxication, Paris 2012.
 Julia Schwarz, Visueller Antisemitismus in den Titelkarikaturen des „Stürmer“, in: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 19 (2010), S. 197–216.

Tagebuch eines Schriftstellers (Literarisch-politische Zeitschrift, 1873–1881) → Dnewnik Pisatelja

Tagebücher → Anne Frank-Tagebuch, → Daghani-Tagebuch (Rumänien, 1942–1943), → Dorian-Tagebuch (Rumänien, 1938–1944), → Kellner-Tagebücher (1938–1945), → Klemperer-Tagebücher (1933–1945), → Sebastian-Tagebuch (Rumänien, 1935–1944)

Taking Sides (Film von István Szabó, 2001)

István Szabós Spielfilm „Taking Sides. Der Fall Furtwängler“ basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück des britischen Dramatikers Ronald Harwood. Die Vorlage zum Stück lieferte George Clares autobiografisches Buch „Berlin Days. 1946–1947“. Darin beschreibt der in Wien als Georg Klar geborene und 1938 nach England geflüchtete Clare seine Zeit als Offizier der britischen Armee im besetzten Berlin, wo er als Übersetzer im Dienst des Alliierten Kontrollrats tätig war. 1946 hatte Clare die Gelegenheit, Einsicht in die Akte Wilhelm Furtwänglers zu nehmen. Harwood, der in den