

# ANTISEMITISMUS IM FILM

LAUPHEIMER GESPRÄCHE 2008



HERAUSGEGEBEN VOM HAUS DER GESCHICHTE BADEN-WÜRTTEMBERG



**Haus der Geschichte Baden-Württemberg**

Urbansplatz 2 · 70182 Stuttgart

Tel.: 0711 / 212-39 50 · Fax: 0711 / 212-39 59

E-Mail: [hdg@hdgbw.de](mailto:hdg@hdgbw.de) · [www.hdgbw.de](http://www.hdgbw.de)

Besucherdienst Tel.: 0711 / 212-39 89

E-Mail: [besucherdienst@hdgbw.de](mailto:besucherdienst@hdgbw.de)

**Der vorliegende Band wurde gedruckt  
mit freundlicher Unterstützung der**



Stiftung BC – gemeinsam  
für eine bessere Zukunft

Kreissparkasse Biberach

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Antisemitismus im Film

Herausgeber: Haus der Geschichte Baden-Württemberg

1. Auflage, Heidelberg 2011 (Laupheimer Gespräche)

Redaktion: Dr. Andreas Morgenstern

Umschlaggestaltung, Reihentypographie und Satz:

Anja Harms Ateliers, Oberursel, [www.anja-harms.de](http://www.anja-harms.de)

ISBN 978-3-8253-5898-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt  
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2011 Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:

[www.winter-verlag-hd.de](http://www.winter-verlag-hd.de)

**LAUPHEIMER GESPRÄCHE**



## INHALT

<b>9</b>	<b>Thomas Schnabel, Stuttgart</b>	<b>Ingo Loose, Berlin</b>	<b>151</b>
	VORWORT	JUDEN, HOLOCAUST UND ANTISEMITISMUS IM BUNDESDEUTSCHEN FILM NACH 1945	
<b>19</b>	<b>Ernst Seidl, Tübingen</b>	<b>Matthias N. Lorenz, Bielefeld</b>	<b>173</b>
	WAS IST EIN „ANTISEMITISCHER FILM“? ÜBER EINE UMSTRITTENE KATEGORIE	IM ZWIELICHT. FILMISCHE INSZENIERUNG DES ANTISEMITISMUS: SCHIMANSKI UND „DAS GEHEIMNIS DES GOLEM“	
<b>33</b>	<b>Philipp Stiasny, Berlin</b>	<b>Anhang</b>	<b>193</b>
	HASS-LIEBE. ANTISEMITISMUS UND PHILOSEMITISMUS IM KINO DER KAISERZEIT UND DER WEIMARER REPUBLIK	ANMERKUNGEN LITERATURVERZEICHNIS ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS DIE AUTOREN ORTS- UND PERSONENREGISTER BILDNACHWEIS	
<b>55</b>	<b>Simone Fleischer, Dresden</b>	<b>Zu Ihrer Information</b>	<b>239</b>
	VOM MAUSCHELN DER HÄUSER. PAUL WEGENERS „DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM“ (1920) UND DIE JÜDISCHE WELT	DAS HAUS DER GESCHICHTE BADEN-WÜRTTEMBERG  DAS MUSEUM ZUR GESCHICHTE VON CHRISTEN UND JUDEN, LAUPHEIM  DIE LAUPHEIMER GESPRÄCHE  DER FREUNDESKREIS DES MUSEUMS ZUR GESCHICHTE VON CHRISTEN UND JUDEN IN LAUPHEIM	
<b>75</b>	<b>Klaus Kreimeier, Berlin</b>		
	DIE LOGIK DER UMDEUTUNG. GUSTAV UCICKYS FILM „HEIMKEHR“		
<b>93</b>	<b>Harro Segeberg, Hamburg</b>		
	INTERMEDIALITÄT IM ANTISEMITISMUS. ZUR MEDIENGESCHICHTE DES JUD SÜSS-KOMPLEXES		
<b>127</b>	<b>Alfons Maria Arns, Frankfurt a.M.</b>		
	LÜGEN FÜR DEUTSCHLAND – ANTISEMITISMUS UND NS-WIRKLICHKEIT IN ERICH KÄSTNERS UND JOSEF VON BAKYS „MÜNCHHAUSEN“ (1943)		

**ALFONS MARIA ARNS, FRANKFURT A.M.**

LÜGEN FÜR DEUTSCHLAND – ANTISEMITISMUS  
UND NS-WIRKLICHKEIT IN ERICH KÄSTNERS UND  
JOSEF VON BAKYS „MÜNCHHAUSEN“ (1943)

Es mag überraschen, im Kontext der 9. Laupheimer Gespräche 2008 zum Thema „Antisemitischer Film“ ausgerechnet dem Film „Münchhausen“ zu begegnen; jenem berühmten deutschen Farbfilm aus dem Jahre 1943, der vielen als ebenso harm- wie zeitloser Klassiker der Filmgeschichte gilt und in den vergangenen 65 Jahren immer wieder aufs Neue sein Publikum gefunden hat. Und doch verbirgt sich – so die hier vertretene These – hinter den Einstellungen, die sich das Alibi eines phantastischen Abenteuerkinos geben, die ganze Quintessenz der Naziideologie und ihrer Mythen; so als wäre „Münchhausen“ nur das Pseudonym für einen ganz anderen Filmtitel.<sup>1</sup> Ich skizziere schlagwortartig das Spektrum dieser Ideologie, wie sie sich in diesem Film darbietet, wobei ich nur auf einen Aspekt näher eingehen möchte; nämlich den Antisemitismus:

Der Wille zur Macht; die Aggressionspolitik; der Rassismus mit seinen nationalen Stereotypen und Feindbildern wie deutsche Treue, italienische Verschlagenheit, russische Trinksucht, orientalische Despotie; der legitime Eroberungskrieg mit dem Hauptfeind im Osten; der Technikfetischismus und die Sehnsucht nach der Wunderwaffe (die Fernzielflinte); der militärische Kodex, wie etwa der preußische Offiziers-Kasino-Ton und der Hang zum Duell; die ewige Hierarchie von Herr und Knecht (Münchhausen und Kuchenreutter); die Symbiose von Männerfreundschaft und Frauenverachtung; die enge Verbundenheit mit dem Heimatboden; die Macht der Unsichtbarkeit (Siegfried und die Nibelungen) und schließlich der Antisemitismus, verkörpert in der Figur des Grafen Cagliostro.

Auch wenn „Münchhausen“ sicher nicht zu den explizit antisemitischen Filmen des NS-Kinos gehört, wie sie etwa Dorothea Hollstein ausführlich analysiert hat,<sup>2</sup> so bietet er doch so viele antisemitische Konturen – der Filmhistoriker Detlef Kannapin spricht von einer „heftige[n] antisemiti-

sche[n] Kodierung“<sup>3</sup> – und nazistische Anspielungen, wie es in einer Welt der Lüge und des Verschweigens notwendig schien, um die reale Wahrheit der Entrechtung, Verfolgung und Ermordung von Juden dennoch, mehr oder weniger verrätselt, mit einigem Stolz oder schlechtem Gewissen auszulaudern und zu rechtfertigen. Für den Kritiker der „Cahiers du Cinéma“ Charles Tesson ist daher der ganze Film ein einziger Lapsus, eine Mischung aus Geschmacksverirrungen, Fehlritten, Versprechen und Freudscher Fehlleistungen nach Maßgabe einer rigiden Studioökonomie.

„In *Münchhausen* fehlt aber nicht die äußere Realität Deutschlands (Städte, Landschaften), sondern vielmehr seine innere Realität; jene anderen Orte, wo die Körper zusammengepfercht sind: die Konzentrationslager. Die Studios von *Münchhausen* mit ihren Statisten (siehe die Harems-Sequenz) sind [...] die Maske dieser Wahrheit. [...]. *Münchhausen* ist [...] das Musée Grévin [also das Wachsfigurenkabinett, A.M.A.] des Nazismus.“<sup>4</sup>

Man muss an dieser Stelle daran erinnern, dass während der zweijährigen Entstehungszeit des Films vom Frühjahr 1941 bis zum Frühjahr 1943 (Drehbucharbeit: April - Dezember 1941, Dreharbeiten: April - Dezember 1942, Schnitt, Uraufführung: 5.3.1943) die Deportation und Ermordung der Juden in vollem Gange war, deren Berliner Chronik nicht zuletzt der Drehbuchautor von „*Münchhausen*“, Erich Kästner, selbst miterlebt und in seinem „Kriegstagebuch“, dem sogenannten „Blauen Buch“, mit trockener Sachlichkeit festgehalten hat. Als Kästner Ende Oktober 1941 die letzte Fassung seines „*Münchhausen*“-Drehbuchs abgibt, war wenige Wochen zuvor mit Polizeiverordnung vom 19. September 1941 das Tragen des sogenannten „Judensterns“ erlassen worden. Kästner notiert dazu lapidar:

„Seit die Juden den Judenstern tragen müssen, den man ‚Pour le Sémite‘ nennt [‚Für den Juden‘, eine Anspielung auf den hohen preußischen Verdienstorden ‚Pour le Mérite‘, A.M.A.], ist diesbezüglich eine neue innerpolitische Aktivität zu spüren. Neulich wurde ein ehemaliger Rechtsanwalt, der den Judenstern mit der Aktentasche verdeckt haben soll, fünf Stunden mit dem Gesicht zur Wand aufgestellt. Und seit Tagen werden die Juden nach dem Warthegau [Kurzform für „Reichsgau Wartheland“ in Polen, A.M.A.] abtransportiert. Sie müssen in ihren Wohnungen alles stehen und liegen lassen und dürfen pro Person nur einen Koffer mitnehmen. Was sie

erwartet, wissen sie nicht. – Ein jüdisches Ehepaar, das in meinem Haus wohnt, hat mich gefragt, ob ich Möbel, Bilder, Bücher, Porzellan usw. kaufen will. Sie hätten sehr schöne ausgesuchte Dinge. Aber das Geld werden sie ja wohl auch nicht mitnehmen dürfen.“<sup>5</sup>

### „*Münchhausen*“: Ein politischer Film

War von den 40er Jahren bis in die 80er Jahre hinein das Kino die einzige Möglichkeit, um „*Münchhausen*“ zu sehen, mit dem Höhepunkt einer neu restaurierten Kinofassung im Jahre 1978, so trugen in den 90er Jahren Fernsehen und Videokassette zur weiteren Verbreitung bei. Seit 2005 nun liegt der Film auch auf DVD vor, in einer von der Murnau-Stiftung nochmals, diesmal digital restaurierten Fassung unter dem Label „Transit Classics“, in seiner Gesamtaufmachung zelebriert als ein „Mythos in Agfacolor“. Wie der Farbfilmspezialist Gert Koshofer im beigelegten Booklet behauptet, „[wurde mit ‚*Münchhausen*‘] nicht etwa ein Propagandafilm, sondern ein unpolitischer Märchenfilm [...] zum größten Prestigeobjekt der UFA unterm Hakenkreuz“ (S.3). Exakt diese Einschätzung jedoch – also Propagandafilm bzw. politische Funktionalität: ja oder nein – ist etwa seit Mitte der 70er Jahre unter Filmhistorikern und Literaturwissenschaftlern ziemlich umstritten, und so hat sich gerade an diesem Film immer wieder eine (mehr oder weniger offen ausgetragene) Debatte um den politisch-ästhetischen Gehalt des vermeintlich unpolitischen Unterhaltungskinos im Dritten Reich entzündet.<sup>6</sup>

Dabei hatten schon die seinerzeit Verantwortlichen bei der UFA den allerdings sehr eigenwilligen Realitätsbezug ihres Films ausdrücklich betont, wenn es etwa in der UFA-Programmbroschüre des Jahres 1943 zu „*Münchhausen*“ heißt: „Der deutsche Film flüchtet nicht vor der Wirklichkeit unserer Tage, weil er sie nicht zu gestalten wüßte, nein, er baut und zeigt in diesem ‚*Münchhausen*‘-Film mit romantischer Abenteuerlust eine schöne Welt des Scheins, des Zaubers, des Märchens, weil sich die deutschen Künstler auch im Kriege die Fabulierfreude bewahrt haben, die Wünsche, Sehnsüchte und Träumereien von Herz, Gemüt und Phantasie zu erfüllen“ (Dr. H. Paustian, Von Don Juan bis *Münchhausen* – Ein Karnevalszug der

Narren, Schelme, Abenteurer und Verführer). Mit der „Wirklichkeit unserer Tage“ meint der Autor vermutlich in erster Linie die Wirklichkeit an der „Heimatfront“ mit Fliegeralarm, Bombenangriffen, Luftschutzkeller, zerstörten Städten, Toten und Verletzten und damit die Beantwortung der Frage, wie man trotz Krieg und Tod einen unterhaltsam-aufbauenden Märchenfilm machen kann; und zwar für Erwachsene wie für Kinder? Kino also als trotzige Gute-Laune-Produktion unter den Bedingungen des von Goebbels ausgerufenen „totalen Kriegs“, mithin als integrierter Bestandteil von Propaganda.

Es geht daher an der Absicht des Films vorbei, wenn etwa Heike Klapdor „Münchhausen“ als obszönen Film bezeichnet, der auf zynische Weise die Realität des Krieges negiert; gemeint ist damit v.a. die Niederlage von Stalingrad im Januar 1943.<sup>7</sup> Zu kurz gegriffen ist aber auch die Einschätzung des Films von Klaus Kreimeier in seiner „Ufa-Story“: „Der Zauber des alten Rußlands und die Märchen aus Tausendundeiner Nacht, der Traum vom Fliegenkönnen und Nicht-sterben-Müssen, Geschichten von Flucht, Duell, Verfolgung und romantischer Liebe verflochten sich zu einem farbentrunknen und ausstattungssseligen Kinder-Bilderbogen für entmündigte Erwachsene, die sich in einem Jahr schwindender Hoffnungen den bunten und vagen Angeboten der Nostalgie ergeben wollten.“<sup>8</sup> Moralischer Vorwurf auf der einen und harmloser Eskapismus auf der anderen Seite werden jedoch dem spezifischen Charakter von „Münchhausen“ als eines „Volksfilm[s] in des Wortes wahrster Bedeutung“, so die Bezeichnung von Joseph Goebbels aus dem „Tagebuch“ vom 5.3.1943, nicht gerecht.<sup>9</sup> Ist der Film im Nationalsozialismus erklärter Absicht nach doch stets beides: „Mittel zur Führung des Volkes und zur Aufhellung der inneren Stimmung“ (Goebbels-Tagebuch vom 22.3.1942).<sup>10</sup>

Als der Film geplant wurde, also im dritten Kriegsjahr 1941, war es für Goebbels, so können wir im Tagebuch vom 30. Dezember 1941 über die „ernsten“ Probleme eines Propagandaministers lesen, „außerordentlich schwer, die richtigen Spielfilme stoffmäßig zu placieren. Die Lage ist im Augenblick so starken Veränderungen unterworfen, dass man kaum weiß, was man eigentlich herausbringen soll, ob politische, ob militärische, ob Musik- oder reine Unterhaltungsfilme. Zweifellos ist augenblicklich im



DEN TITEL DER FILMPROGRAMM-REIHE „ILLUSTRIERTE FILMBÜHNE“ VON 1943 NUTZT AUCH DER FILMVERLEIH IN DER NACHKRIEGSZEIT.

deutschen Volk ein sehr starkes Bedürfnis nach reiner Unterhaltung vorhanden, und zwar nicht nur in der Heimat, sondern auch an der Front, und wir tun deshalb gut daran, zwar dem Krieg seine Rechte zu lassen, andererseits aber auch dafür zu sorgen, daß das Volk in Kunst, Theater, Film und Rundfunk die nötige Entspannung findet. [...]. Es ist aber die Kunst der Propaganda, sich jeweilig auf den neuen Zustand einzustellen und keine Volksführung vom grünen Tisch aus zu betreiben. Die Propaganda ist kein Dogma, sondern eine Kunst der Elastizität.“<sup>11</sup>

Trotz oder gerade wegen seiner äußeren Verkleidung als phantastischer Märchenfilm ist „Münchhausen“ ein äußerst „elastischer“ und damit eminent politischer Film, was sich schon allein aus der Tatsache ergibt, dass er mit ungeheurem Aufwand an Kosten (die gigantische Summe von 6,475 Millionen Reichsmark), Personal, Kulissen, Kostümen und Tricktechnik geplant war; nämlich als *der* Jubiläumsfilm zum 25-jährigen Bestehen der UFA. Seit Februar 1942 war die UFA zudem über die Konstruktion des Reichsfilmintendanten, vertreten durch Fritz Hippler, direkt dem Goebbelschen Propagandaministerium unterstellt. Helma Sanders-Brahms ist daher zuzustimmen, wenn sie schreibt: „Wenn man ihn [„Münchhausen“, A.M.A.] gegen den Strich liest, sagt dieser Film unendlich viel über seine Zeit aus, und über das Land seiner Herstellung.“<sup>12</sup> Zehn Jahre nach der nationalsozialistischen „Machtergreifung“ bot das UFA-Jubiläum den willkommenen Anlass, in verklausulierter ästhetischer Form eine erste Bilanz des NS-Staates in Gestalt eines „große[n] Repräsentationsfilm[s]“ (Fritz Hippler) vorzulegen mit dem besonderen Clou, nicht bloß aus einer „Position der reinen Zweckmäßigkeit“ heraus, sondern aus bewusstem Kalkül den Schriftsteller Erich Kästner als Filmautor zu engagieren.<sup>13</sup>

Stolz ist man bis heute auf die *technische* Pionierleistung der deutschen Farbfilmproduktion, deren Ursprünge in den späten 30er und frühen 40er Jahren liegen und von Goebbels als direkte Antwort auf amerikanische Farb- und Großfilme wie „Vom Winde verweht“ (1939) oder „Der Dieb von Bagdad“ (1940) konzipiert war: eben als „Agfacolor Story“ gegen die Dominanz von Technicolor.<sup>14</sup> Wie Paul Virilio schreibt, ist es „durchaus kein Zufall, daß der Anstieg der Farbfilmproduktion mit dem Zweiten Weltkrieg zusammenfällt.“ Gehörte doch der Film, vom Moment an, da er in

der Lage war, technische und psychologische Überraschungen hervorzu-rufen, selbst in die Kategorie der Waffen. „Mitten im totalen Krieg versprachen sich Goebbels und Hitler selbst eine stimulierende Wirkung davon, vom Schwarzweißfilm wegzukommen – die deutschen Filme sollten den Schwung der amerikanischen einholen.“<sup>15</sup>

Der damalige Publikumserfolg von „Farbgroßfilmen“ wie „Münchhausen“ (1943) oder „Die goldene Stadt“ (1942) nicht nur in Deutschland, sondern auch im besetzten Europa (Frankreich, Holland) findet nicht zuletzt wegen dieser Konkurrenzsituation seine einleuchtende Begründung, wenn sogar ein Filmkritiker vom Schlage eines André Bazin im Mai 1944 den Machern von „Münchhausen“ bescheinigt, das Kino in der Tradition von Georges Méliès insgesamt auf grundlegend-neue Weise mit dem Wunderbaren, dem Unmöglichen und dem Traum ausgestattet zu haben.<sup>16</sup> Das „Braun von Agfacolor“ (Karsten Witte) war offenbar auch dem aufmerksamen französischen Filmkritiker entgangen.

### „In der Luft“: Der Münchhausen-Stoff

Doch: „Wie konnte man“, so die berechtigte Frage des Filmkritikers Karsten Witte, „mitten im Krieg, auf den Lügenbaron verfallen?“<sup>17</sup> Nach dem, was man bislang weiß, stammt bereits die stoffliche Idee von keinem geringeren als dem lediglich offiziell im Dritten Reich verfeimten Schriftsteller Erich Kästner (1899-1974), der dann auch im Verlauf des Jahres 1941 überraschenderweise mit einer Sondererlaubnis unter dem Pseudonym Berthold Bürger und gegen ein ebenso willkommenes wie großzügiges Honorar (115 000 Reichsmark für das UFA-Engagement insgesamt!) das Drehbuch zu „Münchhausen“ schreiben durfte. Der Name Bürger war dabei eine durchsichtige und damit für ein wirksames Pseudonym ziemlich unglaubliche Anspielung auf den Autor Gottfried August Bürger, der im Jahre 1788 die grundlegende Münchhausen-Geschichte veröffentlicht hatte unter dem Titel „Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen, wie er dieselben bey der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt.“<sup>18</sup>



Im Gegensatz zu vielen anderen Schriftstellerkollegen und obwohl auch seine Werke bei den Bücherverbrennungen im Feuer landeten, war Kästner 1933 bewusst nicht emigriert, um, so die spätere Begründung, „Augenzeuge der drohenden Tragödie des Jahrhunderts“ zu sein. Vermutlich so, wie er es zu Beginn seines „Kriegstagebuchs“ am 16. Januar 1941 formuliert hatte: „Ich werde ab heute wichtige Einzelheiten des Kriegsalltags aufzeichnen. Ich will es tun, damit ich sie nicht vergesse, und bevor sie, je nachdem wie dieser Krieg ausgehen wird, mit Absicht und auch absichtslos allgemein vergessen, verändert, gedeutet oder umgedeutet sein werden.“<sup>19</sup> Die „ausgebliebene Emigration“, so eine Formulierung Jan-Pieter Barbians in seiner Untersuchung zur Rolle Kästners im Dritten Reich, hatte bei dem Schriftsteller keine „innere Emigration“ zur Folge, sondern den Kampf um Teilhabe und Anerkennung im Deutschen Reich.<sup>20</sup>

Von Kästner selbst sind bislang, neben dem mittlerweile mehrfach publizierten Drehbuch,<sup>21</sup> keine näheren Angaben zu Stoffwahl und Drehbuchkonzeption bekannt; sieht man einmal ab von einer privaten ironischen Widmung auf dem „Münchhausen“-Manuskript vom Dezember 1941: „Der erste Schildbürger-Streich für die Gesammelten Werke“. Schon in den frühen 30er Jahren lag der Münchhausen-Stoff gewissermaßen „in der Luft“, hatte doch beispielsweise der Schriftsteller und Rechtsanwalt Carl Haensel (1889-1968) im Jahre 1933 den populären „Roman aus Tatsachen“ „Das war Münchhausen“ vorgelegt. Haensel gehörte übrigens 1933 zu den Unterzeichnern des Treuegelöbnisses „88 deutsche Schriftsteller“ für Adolf Hitler; außerdem war er Verteidiger der SS im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess.

Ein Jahr später, 1934, schrieb der ins Exil getriebene Schriftsteller und Journalist Walter Hasenclever (1890-1940) in Nizza das Schauspiel „Münchhausen“ in fünf Akten; die tragikomische, im 18. Jahrhundert angesiedelte Geschichte des legendären Hieronymus Freiherr von Münchhausen, der sich am Ende seines Lebens in die junge Bernhardine von Brünn verliebt.<sup>22</sup> Die Tragikomödie ist auch eine „Abrechnung mit Deutschland, mit seiner vom Geist der Spätaufklärung erfaßten Gesellschaft, deren – nach des Dichters Verständnis – sich in lautstarker Modernität artikulierende ‚Kälte der Vernunft‘ ebenso das charakteristische Phänomen des ausgehenden 18. wie auch des beginnenden 20. Jahrhunderts sei.“<sup>23</sup>

Die Liebesgeschichte hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von Kästner in der Rahmenhandlung angesiedelten Techtelmechtel zwischen Münchhausen (Hans Albers) und der jungen Sophie von Riedesel (Marina von Ditmar), doch kann dies auch Zufall sein. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass Kästner das Stück gekannt hat, erschien doch das Bühnenmanuskript bereits im Jahre 1938 im Wiener Theaterverlag von Georg Marton; denn, wie wir wissen war Kästner über die verschiedenen Künstlerkreise (Literatur, Theater, Film) stets gut informiert über das Geschehen im In- und Ausland, v. a. was die Situation der Emigranten betraf. (So hat er etwa spätestens im Januar 1941 vom Selbstmord W. Hasenclevers im französischen Internierungslager Les Milles im Juni 1940 erfahren.)

Ein wenig bekanntes Faktum ist die im Frühjahr 1940 von den Schauspielern Werner Krauß und Eugen Klöpfer gemeinsam geschriebene Komödie „Münchhausens Abenteuer“. „Das Werk“, so der Filmhistoriker Drewniak, „sollte mit den beiden Verfassern in den Hauptrollen auf einer Berliner Bühne zur Uraufführung kommen und wurde zugleich zur Verfilmung erworben.“<sup>24</sup> Krauß und Klöpfer gehörten mit zu den Hauptdarstellern des im September 1940 in Venedig uraufgeführten antisemitischen Hetzfilms „Jud Süß“. Die Komödie muss während der Dreharbeiten entstanden sein, die von März bis Juni 1940 stattfanden. Ob ein Zusammenhang mit dem Münchhausen-Film der UFA besteht, ist bislang nicht bekannt.

Mit der literarischen Vorlage von Gottfried August Bürger aus dem Jahre 1788 geht Kästner jedenfalls recht frei um, wenn er selektiv einzelne Episoden aus den „Wunderbaren Reisen“ herauslöst, neue hinzufügt und vor allem um diese Rückblenden in die Historie herum eine Rahmenhandlung konstruiert, die in der Gegenwart der Entstehung des Films angesiedelt ist. Hans Albers alias Baron von Münchhausen führt nämlich wie ein moderner Märchenerzähler durch den ganzen Film und die Zuhörer auf der Erzählebene verstehen nach und nach, dass ihr philosophierender Gastgeber eben jener historische Münchhausen ist, dem seinerzeit die ewige Jugend verliehen wurde.

### Der Graf Cagliostro: Geschichte und Mythos

Die auffälligste und dramaturgisch wichtigste Hinzufügung zu den Lügengeschichten des Freiherrn von Münchhausen stellt jedoch die Figur des Grafen Cagliostro dar, der als dämonisch-verführerischer Zauberer konturiert ist und mit seiner Fähigkeit, Münchhausen die „ewige Jugend“ verleihen zu können, die Gegenwartsrahmenhandlung des Films überhaupt erst motiviert. Indem Kästner die historisch verbürgte Figur des Sizilianers Giuseppe Balsamo (1743-1795), genannt Graf Cagliostro, in die Handlung einführt, eröffnet sich ein ganzer Kosmos von Bezügen und Deutungen um diesen berühmten Alchemisten, Wunderheiler, Freimaurer und größten Magier des 18. Jahrhunderts, was nicht folgenlos sein kann für das Verständnis des Films.

Im Zeitalter der Aufklärung und der Vernunft, das aber auch eines der Täuschung und des Aberglaubens war, gehörte Cagliostro, wie beispielsweise auch Casanova (der ja auch im Film seinen kurzen Auftritt hat), in dem Vierteljahrhundert vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zum Beginn der Französischen Revolution zu jenem Ensemble „von Glücksrittern, Mystagogen, Spielern und Scharlatanen, die fürstlichen Mäzenen tief in die Taschen griffen, Leute von Stand auf subtile Weise ausplünderten, manchem Edelfräulein mit Liebeselixieren beistanden und viele Gelehrten foppten“.<sup>25</sup>

Gleich nach Cagliostros Tod entstand die Legende einer freimaurerischen Verschwörung gegen die alte Ordnung in Europa, und wurde zu einem Topos, der sich in der ganzen westlichen Welt verbreitete. „Über zahllose Vermittler fand sie Eingang in Literatur und Kultur, und stets wurde auch die mythische Rolle Cagliostros kolportiert. Im Laufe der Jahrhunderte verfestigte sich damit im europäischen Bewußtsein die Theorie einer Weltverschwörung geheimer Gesellschaften, seien es die Templer oder die Illuminaten“.<sup>26</sup> Wie Iain McCalman in seiner Cagliostro-Biographie schreibt, hat der Gedanke einer freimaurerischen Verschwörung schreckliche Früchte getragen, „indem die Juden anstelle der Freimaurer zum Hauptangriffsziel wurden. Als in Wien ein junger Mann namens Adolf Hitler mit dieser Theorie bekannt wurde, hatte sie bereits eine neue und monströse Gestalt angenommen. Templer, Illuminaten und die ägyptische Freimaurerei waren zurückgetreten und hatten

den *Protokollen der Weisen von Zion* und der Theorie einer Verschwörung des Weltjudentums Platz gemacht.“<sup>27</sup>

Ein weiterer Mythos, mit dem Cagliostro sich selbst in Verbindung brachte bzw. gebracht wurde, war die Geschichte des unsterblichen „ewigen“ Juden aus der Ahasver-Legende; ein Weltreisender also, ein Zeuge der Geschichte und unsterblicher Alchemist. Wie Avram Andrei Baleanu schreibt, regte die Sage „des Ewigen Juden“ seit dem 17. Jahrhundert Hunderte literarischer Bearbeitungen an, die meisten in Deutschland verfasst. Nicht wenige dieser Autoren gaben ihr antisemitische Interpretationen, wobei die ursprüngliche Sage von Mal zu Mal wesentliche Entstellungen über sich ergehen lassen musste. „Was blieb ist ein Stereotyp, die fixe Idee, die primitive, automatische Reaktion: Ahasver, ein bizarrer, fremdartiger Name, der in der Vorstellung der Antisemiten die Hakennase zu suggerieren scheint, den Kaftan und die Schläfenlocken; ‚der ewige Jude‘, eine Formulierung, in der sich scheinbar alle ewigen Beschuldigungen gegen den Juden vereinen: der ewige Wucherer, der ewige Kosmopolit, der ewige elitäre Intellektuelle und dekadente Künstler, der ewige Störer der sozialen Ordnung. In diesem Sinne – und ohne Zusammenhang mit der Sage – benutzte auch Goebbels den Begriff ‚Der ewige Jude‘ als Titel seines Nazi-Propaganda-Filmes von 1940.“<sup>28</sup>

Wie man gesehen hat, faszinierte die Nachwelt weniger Cagliostro als historische Figur, sondern *das Bild* von ihm, das durch zahllose Erzählungen gewandert ist; darunter auch Johann Wolfgang von Goethes Lustspiel „Der Groß-Cophta“ (1791) und Friedrich Schillers Romanfragment „Der Geisterseher“ (1789). (Eine interessante Parallele übrigens zur Figur des Joseph Süß Oppenheimer, bei dem bis heute – siehe etwa die Ausstellung „Jud Süß – Propagandafilm im NS-Staat“ 2007/2008 im Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart – gleichfalls kaum die historische Person interessiert, sondern das Bild von ihm, das durch die Geschichte geistert mit dem leider immer noch vorläufigen filmischen Schlussstein „Jud Süß“ von Veit Harlan.)

Für Umberto Eco ist Cagliostro deshalb „eine der durchsichtigsten Figuren seiner Zeit. Daß er ein so großes Interesse geweckt hat, liegt vielleicht nur daran, dass er den Archetyp des ewigen Mannes ohne Eigen-

schaften, der sich von den Strömungen seiner Zeit durchdringen lässt, pittoresker und geräuschvoller als alle anderen verkörperte. [...] Gerade wegen seiner Vorhersehbarkeit und Durchsichtigkeit hat Cagliostro sich besser als andere dazu geeignet, einige historische Prozesse mythologisch zu interpretieren.“<sup>29</sup> Vielleicht liegt darin der eigentliche Grund für den Einbau der Cagliostro-Figur in den Münchhausen-Film, waren doch gerade die Nazis immer aufs Neue daran interessiert, reale Geschichte in mythische Geschichte bzw. in Natur zu verwandeln.

#### Hans Albers und Ferdinand Marian in den Doppelgängerrollen Münchhausen und Cagliostro

In Kästners „Münchhausen“-Drehbuch aus dem Jahre 1941 wird Cagliostro bei seinem ersten Auftritt vom Habitus her als „ein kleiner, dunkler Mann, goldstrotzend gekleidet“ eingeführt, mit einem „gierigen Mund und dämonischen Augen“; sein Blick ist herrisch, „hypnotisierend“ und „bohrend“, seine Gestik „machtbesessen“, sein Lachen „krächzend“. Noch bevor der Diener Kuchenreutter Cagliostro als „unheimlichen Gauner“ bezeichnet und Münchhausen selbst mit dem Etikett „Wucherzinsen“ das klassisch-antisemitische Vokabular vervollständigt, hat eine schwarze Katze fauchend und mit einem gekrümmten Buckel auf den eintretenden Gast reagiert.

Erst im Film jedoch wird die antisemitische Kodierung unmittelbar evident, wenn wir den Schauspieler Ferdinand Marian (1902-1946) in eben dieser Rolle des Grafen Cagliostro sehen; denn es ist, als wäre Marian, sogar ohne das Kostüm eines eleganten Edelmanns wechseln zu müssen, in seiner Rolle des Hofjuden Joseph Süß Oppenheimer aus dem Film „Jud Süß“ 1940 unmittelbar in den Film „Münchhausen“ gesprungen, um erneut die antisemitische Projektionsfigur abzugeben mit seinem politischen Machtwillen, seiner magischen Verführungs- und Zauberkraft und der Gier nach Gold, Geld und Frauen. Es scheint keine andere Schlussfolgerung möglich: Sowohl die Einführung der mythisch-verschwörerischen Cagliostro-Figur in das Drehbuchkonzept als auch die Besetzung der Rolle mit



BARON MÜNCHHAUSEN (HANS ALBERS, LINKS)  
MIT GRAF CAGLIOSTRO (FERDINAND MARIAN).



AUSHANGFOTO MIT FERDINAND MARIAN ALS JOSEPH SÜSS OPPENHEIMER  
IN VEIT HARLANS „JUD SÜSS“ (1940).

Ferdinand Marian resultieren aus einer klaren Linie der Besetzungspolitik, die darauf abzielt, dem von dem positiven Helden Hans Albers gespielten Baron Münchhausen eine negative diabolisch-böse Doppelgängerfigur an die Seite zu stellen, zum Zwecke der Entlastung durch Projektion.

Ich zitiere hierzu eine prägnante Einschätzung von Karsten Witte über den „Athleten in Halbseide“ Hans Albers und seinen Doppelgänger: „Noch einmal treten sich hier in den Figuren des Gauklers Cagliostro und des Barons Münchhausen die Prinzipien Geist und Macht gegenüber, und wer den kürzeren zieht, ist auch bei Kästner keine Frage. Der Abenteurer und der Intrigant führen einen Dialog, in dem Albers auf das Naturrecht des stärkeren Mannes pocht, um die Machtphantasien seiner Rolle zu legitimieren. Sein Vorwurf an den Gaukler – Ferdinand Marian, allen Zuschauern in der Rolle des Jud Süß ins Gedächtnis eingebrannt, spielt ihn – lautet: ‚Sie wollen herrschen; ich will leben. Abenteurer, Krieg, fremde Länder und Frauen – ich brauche das alles, Sie aber mißbrauchen es!‘ – Wie hatte das 1943 in deutschen Ohren – und erst vor dem Publikum in Paris – geklungen?“<sup>30</sup>

Es gibt nur zwei jeweils ca. vierminütige Szenen im Film, bei denen Münchhausen und Cagliostro überhaupt aufeinandertreffen: „Die Stube eines Landgasthofs“ in Kurland und „Cagliostros Zimmer im Hotel de l’Europe“ in Petersburg. In Bezug auf die szenenbildnerische Ausgestaltung sowie der dramatischen Licht- und Kameraführung sind es aber nicht zufällig die atmosphärisch dichtesten und geheimnisvollsten des gesamten Films.

Der Gasthof ist die Zwischenstation auf der Reise des Barons nach Russland, genauer nach Petersburg zur Zarin. Cagliostro ist Münchhausen nach Kurland gefolgt und weist auf die sich bietende Gelegenheit hin, durch Heirat Herzog von Kurland zu werden. Interessant ist zunächst die Veränderung, die sich zwischen Drehbuchdialog und Filmdialog ergibt, als Münchhausen Cagliostro fragt, warum er denn nicht selbst Herzog werden wolle. Während im Drehbuch Cagliostro in diesem Moment auf seine körperliche Hässlichkeit verweist („Mein Kopf sähe auf Goldstücken nicht besonders anziehend aus.“), heißt es im Film aus dem Munde Marians: „Mein Kopf ist in ganz Europa von Steckbriefen her so populär, daß sich kein Mensch trauen dürfte, ihn auf Geldstücke zu prägen. Ihr Profil eignet sich entschieden besser.“



Was sonst, wenn nicht die bewusste Anspielung auf die entsprechend inszenierte und ausgeleuchtete Physiognomie Marians mit den dämonischen Augen in Harlans „Jud Süß“ (1940) sollte hier die Wahrnehmung der Zuschauer hinlenken auf jenes Nazibild vom Juden, das sich für viele Millionen Zuschauer in den Kinos über die Darstellung in diesem Film vermittelte. Marian/Cagliostro ist damit von der Besetzungsidee, vom Dialogtext und von der Inszenierung seiner Physiognomie her in den Kontext einer antisemitischen Projektionsfigur gestellt. Die Verkleidung Marians/Cagliostros als eleganter Edelmann lässt zudem an die ähnliche Kostümierung in „Jud Süß“ denken, wo Marian am barocken Hofe Karl Alexanders in der Garderobe eines vornehmen Hofjuden die Rolle des assimilierten, „getarnten“ Juden abgibt. Den visuell-ähnlichen Rückbezug der Marian-Physiognomie aus „Jud Süß“ auf den Münchhausen-Film liefert dann jene kurze Einstellung, in der Marians Gesicht bzw. die Augen-Nase-Mund-Partie in einer überdeutlich akzentuierten Groß- bzw. Detailaufnahme zu sehen ist; und zwar in dem Augenblick montiert, als Cagliostro ein letztes Mal anhebt, um Münchhausen Appetit zu machen auf die zu erobernden Länder: „Mitau! Kurland! Polen!“

Die zweite Szenerie schließlich in Petersburg komplettiert die zuvor entfalteten Zuschreibungen politischer Machtusurpation, wucherischen Gewinnstrebens und geheimer Zauberkräfte um die Komponente männlicher Macht über den Frauenkörper, die Verfügungsmacht über Raum und Zeit und die Kraft des Rings zur Unsichtbarkeit. In Russland also treffen der Abenteurer und der Intrigant erneut aufeinander, nachdem Münchhausen auf Cagliostros Angebote zur Landnahme kopfschüttelnd mit seinem neuen Ziel Petersburg geantwortet hat. Dort ist Cagliostro offenbar nicht sehr wohl gelitten, wenn die Zarin Katharina II. (Brigitte Horney) während eines Empfangs vielsagend meint: „Dieser sogenannte Graf Cagliostro soll in meinem Reich nicht soviel Unruhe stiften wie in Kurland!“

Kurz danach sucht Münchhausen Cagliostro in dessen Zimmer im Hotel de l'Europe auf, um sich eine Kugel aus dem Arm operieren zu lassen, Folge eines Duells mit dem Fürsten Potemkin. Das düstere Zimmer ist mit allerlei Gerätschaften eines Alchemisten, Chemikers, Mathematikers und



DER AUFWÄNDIG PRODUZIERTE JUBILÄUMSFILM  
ZUM 25-JÄHRIGEN BESTEHEN DER UFA WIRD IM  
„UFA-PALAST AM ZOO“ IN BERLIN URAUFGEFÜHRT.

Mediziners ausstaffiert, wodurch Cagliostro noch stärker als zuvor in die Nähe eines unheimlichen Zauberers gerückt wird. Ohne Perücke wirkt sein Kopf jetzt beinahe kahlgeschoren wie bei einem Häftling. Eigentlich aber ist der Baron nur gekommen, um Cagliostro vor den Häschern der Zarin zu warnen, was dieser mit den zweideutigen Worten quittiert: „Sie wollen mich warnen, obwohl Sie mich verachten? Das ist mehr als eine Freundschaftstat.“

Münchhausens Blick fällt sodann auf ein Gemälde, das den Rückenakt einer ruhenden Frau zeigt. Ein Fingerzeig Cagliostros macht das Bild zum *tableau vivant* und lässt die Frau lebendig werden, indem sie sich verführerisch lächelnd umdreht. Münchhausen winkt dankend ab und durch die Zauberhand Cagliostros wird die Ausgangsposition wiederhergestellt. Seiner lüsternen Allmacht über die Frau steht die überraschend keusche Ohnmacht Münchhausens gegenüber, womit die antisemitische Doppelgängerfigur des Freimaurers Cagliostro vollständig umrissen ist. Der unsichtbar machende Ring, den er Münchhausen zum Dank schenkt, kann als finale Zauberkraft interpretiert werden, die den unheimlichen Grafen auch noch als mächtigen Herrscher über Raum und Zeit, über Leben und Tod erscheinen lässt. Cagliostro bietet schließlich Münchhausen auch noch das Geschenk ewiger Jugend an, das so lange gilt, wie er es selbst für notwendig erachtet. Münchhausen nimmt freudig an und Cagliostro entwischt schließlich den Soldaten der Zarin, indem er sich lachend auf Nimmerwiedersehen ins Unsichtbare verabschiedet.

Cagliostros Aufgabe als diabolisch-negativer, abzutrennender Part der „ungleichen Brüder“ scheint erfüllt, gleichsam wie in einem Reinigungsakt. Zurück bleibt der strahlende uneigennützigste, ja man kann sagen arische Held des Barons von Münchhausen, der nun an Stelle Cagliostros durch die Jahrhunderte wandern kann, gemäß seiner hemdsärmelig-vieldeutigen Devise: „Der Mensch mit der stärkeren Einbildungskraft erzwingt sich eine reichere Welt. Das ist kein Schwindel und keine Zauberei.“ Und so erklärt sich auch, warum eine gewisse Nausikaa Fischer in einer zeitgenössischen „Filmkunstbetrachtung“ in den „Nationalsozialistischen Monatsheften“ davon spricht, dass der Film „Münchhausen“ aus den tausendunddrei phantastischen Geschichten des Lügenbarons „das Bild des glückhaften Wan-

derers über die Welt“ gelöst habe, mit Hans Albers als dessen Verkörperung.<sup>31</sup> Der glücklose Wanderer, das ist eben die Rolle, die Ferdinand Marian zugedacht war als unheimlicher Zauberer Cagliostro.

Es stellt sich abschließend die Frage, ob Kästner die Rolle des Grafen Cagliostro Ferdinand Marian gewissermaßen auf den Leib geschrieben hat, oder nicht. Die Frage also, ob die Besetzung mit Marian bei der offiziellen Auftragserteilung für das Drehbuch im Juli 1941 oder auch während der späteren Arbeit bis zur Genehmigung durch Goebbels im November 1941 schon festgestanden hat, oder nicht? Aufgrund der bislang vorliegenden Informationen kann diese Frage nicht beantwortet werden. Sicher ist nur, dass Kästner und Marian gut befreundet waren und sie beispielsweise „nächtlige Touren“ (Das Blaue Buch, S. 256) unternahmen. Einem Eintrag Kästners aus dem Kriegstagebuch vom 27. Februar 1941 kann man aber entnehmen, dass beide – der Schauspieler und der Drehbuchautor – über das mörderische Tun ihrer nazistischen Auftraggeber genau Bescheid wussten.

„Als ich zu Marian kam, ging gerade ein Mann von der Waffen-SS weg, den er aus Litzmannstadt (vom Verbeugen bei *Jud Süß*) kennt. Der Besuch hatte eben viel von den ‚Fällen‘ erzählt, die er in Polen erledigen mußte. Das heißt von dem Ermorden von Polen, Juden usw., z. B. von Juden, die beim Schwarzschlachten ertappt wurden. Sie wurden daraufhin in ihrem Keller kalt gemacht. Von Marians Besuch persönlich. ‚Dieser Mann‘, sagte Marian, ‚ist dabei ein Mensch, dem ich, wenn ich ein Gut hätte, sofort den Verwalterposten antragen würde; so zuverlässig, ehrlich, bieder usw.‘ Und seine Frau gab ihm Recht.“ (Das Blaue Buch, S. 31) Zur Erläuterung: Nach der deutschen Besetzung Polens im Jahre 1939 wurde die zentralpolnische Stadt Lodz in Litzmannstadt umbenannt. Im Getto der Stadt starben ca. 200 000 Juden.

Es ist bekannt, dass Heinrich Himmler mit Erlass vom 30. September 1940 befohlen hatte, „daß die gesamte SS und Polizei im Laufe des Winters den Film *Jud Süß* zu sehen bekommt“. Bei der ersten Aufführung des Films in Litzmannstadt bzw. Lodz am 17. Januar 1941 war also auch Marian anwesend, wie der Hinweis auf die sogenannte „Verbeugungstour“ zeigt.

Als der Filmkritiker der „Süddeutschen Zeitung“ Gunter Groll im Jahre 1954 ein „Wiedersehen mit Münchhausen“ feierte und über „unser Natur-

wunder“ Hans Albers schrieb: „halb Märchenheld, halb Ahasver, geht er durch die Jahrhunderte“, dann war dies also ein enthüllender Lapsus.<sup>32</sup> Denn die Bezugnahme auf das ursprünglich christliche, dann klassisch-romantische und schließlich nazistisch in Anspruch genommene Bild vom stets ruhelosen, nie heimisch werdenden „Ewigen Juden“ Ahasver taugte kaum für die Kennzeichnung des bodenständigen, am Ende in der Heimat und durch den Verzicht auf die „ewige Jugend“ auch im Alter angekommenen Lügenbarons; wohl aber als Merkmal seines Doppelgängers, des Grafen Cagliostro. Indem Groll diesen Teil einseitig der Münchhausen-Rolle zuschrieb, war die Wahrheit über die antisemitische Doppelgängerkonstruktion halbiert: ausgesprochen und doch verleugnet.

- 37 Hier und im Folgenden direkt im Text zit. nach Hauff, Wilhelm, Werke, hrsg. von Bernhard Zeller, 2 Bände, Band 1, Frankfurt a.M. 1969, S. 494-560.
- 38 Vgl. zum Folgenden Grötzinger, Elvira, Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur, Berlin/ Wien 2003.
- 39 Vgl. ebd., S. 7.
- 40 Vgl. Knilli, Friedrich in seiner Einleitung zu ders., u.a. „Jud Süß“, S. 24f.
- 41 Zu den im „Jud Süß“-Film verarbeiteten Traditionslinien des bürgerlichen Trauerspiels vgl. genauer das entsprechende Kapitel in Schulte-Sasse, Linda, Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema, Durham/ London 1996, S. 47-91, bes. S. 52-62.
- 42 Vgl. Schulte-Sasse, Linda, „Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS-Spielfilm“, in: Segeberg, Harro, Mediale Mobilmachung I, S. 181-202.
- 43 Die dafür verantwortliche Deviation einer sich selbst überlassenen weiblichen ‚Herz-‘ und Sinnen- ‚Natur‘ kann in feministischer Lesart sowohl den Protest gegen wie auch das Einverständnis mit der ideologischen Disziplinierung einer ohne dies schutzlosen ‚arischen‘ Frau aufrufen – eine weitere Art von „double-bind“ im Film also. Zur Lesart 1 vgl. Friedman, Mihal, Männlicher Blick und weibliche Reaktion: Veit Harlans Jud Süß (1940), in: Frauen und Film, Heft 41 (1986), S. 50-64, S. 55ff. Zur Lesart 2 vgl. Klotz, Maria, Epistemological Ambiguity and the Fascist. Text: Jew Süß, Carl Peters und Ohm Krüger, in: New German Critique 74 (1998), S. 91-124, bes. S. 99ff.
- 44 Vgl. Knilli, Friedrich, Ich war Jud Süß: Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian, Berlin 2000, S. 157.
- 45 Vgl. Segeberg, Harro, Storm verfilmt. Veit Harlans Film ‚Unsterbliche Geliebte‘, in: Eversberg, Gerd u.a. (Hrsg.), Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage, Würzburg 2000, S. 363-386, hier S. 377.
- 46 Vgl. Kulka, Otto Dov/ Jäckel, Eberhard (Hrsg.), Die Juden in geheimen NS-Stimmungsberichten 1933-1945, Düsseldorf 2004, S. 434 (8.10.1940) und S. 437 (28.11.1940).
- 47 Knilli, Friedrich, Marian, S. 157.
- 48 Kulka, Otto Dov/ Jäckel, Eberhard, Juden, S. 471 (11.11.1941).
- 49 So, wie bekannt, Lessing im 75. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767-1769).
- 50 Kulka Otto Dov/ Jäckel, Eberhard, Juden, S. 471 (11.11.1941), S. 465 (11.10.1941), S. 477 (6.12.1941), S. 477 (12.12.1941), S. 471 (11.11.1941), S. 411 (3.10.1939), S. 465 (11.10.1941).
- 51 Storjohann, Uwe, Hauptsache: Überleben, S. 96f.
- 52 Killi, Friedrich, Marian, S. 141.
- 53 So, neben vielen anderen, ein H. Gauch in „Neue Grundlagen der Rassenforschung“ (1933), zit. im Artikel „Untermensch“, in Schmitz-Berning, Cornelia, Vokabular

des Nationalsozialismus, 2. Aufl., Berlin/ New York 2007 (zuerst 1997), S. 618-621, hier S. 620.

54 Storjohann, Uwe, Hauptsache, S. 97.

55 Ebd.

56 Feldmann, Rita (Alias), Interview. Werkstatt der Erinnerung in der Forschungsstelle für Zeitgeschichte, Hamburg.

### **Anmerkungen zu Alfons Maria Arns, Lügen für Deutschland – Antisemitismus und NS-Wirklichkeit in Erich Kästners und Josef von Bakys „Münchhausen“ (1943)**

- 1 Vgl. Lefèvre, Raymond, Les aventures du Baron Munchhausen, in: La revue du cinéma, Nr. 284, Mai 1974, S. 112-114 und in: La revue du cinéma, Nr. 288/289, Oktober 1974, S. 25f.
- 2 Vgl. Hollstein, Dorothea, „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt a.M./ Berlin/ Wien 1983.
- 3 Vgl. Kannapin, Detlef, Rezension (HistLit 2005-1-104) von „Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film“, hrsg. von Harro Segeberg, Paderborn 2004, in: H-Soz-u-Kult, 9.2.2005.
- 4 Vgl. C. T. (Charles Tesson), Les aventures fantastiques du baron de Munchhausen (Notes sur d'autres films), in: Cahiers du cinéma, Nr. 320, Februar 1981, S. 55 (Übers. vom Verf.).
- 5 Kästner, Erich, Das Blaue Buch, Kriegstagebuch und Roman – Notizen, hrsg. von Ulrich von Bülow und Silke Becker, Marbach 2006/2007 (Marbacher Magazin 111/112), S. 56.
- 6 Vgl. u.a. Rentschler, Eric, The Triumph of Male Will: Münchhausen (1943), in: Film Quarterly, Band 43, Nr. 3, Frühjahr 1990, S. 14-23; Christensen, Peter G., The Representation of the Late Eighteenth Century in the von Baky/Kästner Baron Münchhausen: The Old Regime and its Links to the Third Reich, in: German Life and Letters, Band 44, Nr. 1, Oktober 1990, S. 13-24; Arns, Alfons, Die halbe Wahrheit. Zum Umgang mit NS-Spielfilmen in Fernsehen und Kritik am Beispiel von Münchhausen, in: Medium, Nr. 4, 1991, S. 35-41; Dillmann, Claudia, Ewige Jugend – Der Jubiläumsfilm Münchhausen, in: Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik; die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Filmkonzern, hrsg. von Hans-Michael Bock und Michael Töteberg u.a., Frankfurt a.M. 1992, S. 434-437; Rentschler, Eric, The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife, Cambridge/ London 1996, S. 193-213; Schulte-Sasse, Linda, Entertaining



- the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema, Durham/ London 1996, S. 302-317; Anz, Thomas, Erich Kästner zwischen den Medien (Nachwort) und Kommentar zu Münchhausen (S. 792-812), in: Erich Kästner – Trojanische Esel. Theater, Hörspiel, Film, hrsg. von Thomas Anz, München 1998, S. 775-788; Tornow, Ingo, Erich Kästner und der Film, München 1998, S. 22-29; Hanuschek, Sven, Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners, München 1999, S. 294-304; Schulenburg, Silke, Von der (All-)Macht der Illusion und der Verführbarkeit der Ideologie. Zur Funktion selbstreflexiver Verweise im Film Münchhausen, in: Segeberg, Harro, Mediale Mobilmachung I, S. 293-320; Detering, Heinrich, Politisches Tabu und politische Camouflage in Erich Kästners Münchhausen-Drehbuch (1942), in: Tabu und Tabubruch in Literatur und Film, hrsg. von Michael Braun, Würzburg 2007, S. 55-68; Helmes, Günter, Erich Kästner als Medienautor. Die Drehbücher zu den Filmen Münchhausen (1942) und Dann schon lieber Lebertran (1931), in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Band 11, 2007, S. 167-181.
- 7 Vgl. Klapdor, Heike, Münchhausen und Stalingrad, in: Ufa-Magazin, Nr. 19, München, hrsg. von Rainer Rother, Berlin 1992, S. 2-7.
  - 8 Kreimeier, Klaus, Die Ufa-Story – Geschichte eines Filmkonzerns, München/ Wien 1992, S. 388f.
  - 9 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II, Band 7: Januar-März 1943, München u.a. 1993, S. 478.
  - 10 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Band 3: Januar-März 1942, München u.a. 1994, S. 525.
  - 11 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Band 2: Oktober-Dezember 1941, München u.a. 1996, S. 607.
  - 12 Sanders-Brahms, Helma, „Münchhausen“ oder Lügen haben lange Beine, in: epd Kirche und Film, Nr. 8, August 1978, S. 12.
  - 13 Vgl. Hippler, Fritz, Die Verstrickung, Düsseldorf 1981, S. 227.
  - 14 Vgl. Koshof, Gert, Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos, in: Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte, hrsg. von Joachim Polzer, 5. Ausgabe, Berlin 1999, S. 7-106.
  - 15 Vgl. Virilio, Paul, Krieg und Kino – Logistik der Wahrnehmung, München 1986, S. 14f.
  - 16 Vgl. Bazin, André, Le cinéma de l'occupation et de la résistance, Paris 1975, S. 98.
  - 17 Witte, Karsten, Das Braun von Agfacolor. Hans Albers als „Münchhausen“, in: Frankfurter Rundschau vom 4.7.1978.
  - 18 Vgl. Bürger, Gottfried August, Münchhausen, hrsg. von Irene Ruttman, Stuttgart 2004.
  - 19 Kästner, Erich, Das Blaue Buch, S. 5.
  - 20 Vgl. Barbian, Jan-Pieter, „... nur passiv geblieben“? Zur Rolle von Erich Kästner im „Dritten Reich“, in: „Die Zeit fährt Auto“ – Erich Kästner zum 100. Geburtstag, hrsg. von Manfred Wegner, Berlin 1999, S. 119-282, hier S. 122.
  - 21 Vgl. Kästner, Erich, Münchhausen – Ein Drehbuch, Frankfurt a.M. 1960; Kästner, Erich, Trojanische Esel. Theater, Hörspiel, Film, hrsg. von Thomas Anz u.a., München/ Wien 1998, S. 45-324.
  - 22 Vgl. Hasenclever, Walter, Münchhausen. Ein Schauspiel in fünf Akten (1934), in: ders., Sämtliche Werke, Band II.3, Stücke 1932-1938, hrsg. von Dieter Breuer und Bernd Witte, Mainz 1990, S. 197-285, S. 492f.
  - 23 Kasties, Bert, Walter Hasenclevers Drama Münchhausen – Requiem für ein idealisiertes Deutschland, in: Walter-Hasenclever-Gesellschaft. Jahrbuch 1998/99, Aachen 2000, S. 21-43, hier S. 23.
  - 24 Vgl. Drewniak, Boguslaw, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987, S. 672.
  - 25 Vgl. Günzel, Klaus, Ein Virtuose des Betrugs. Graf Cagliostro – der Glücksritter im Zeitalter der Aufklärung, in: Die Zeit, Nr. 30 vom 23.7.1993, S. 54.
  - 26 McCalman, Iain, Der letzte Alchemist. Die Geschichte des Grafen Cagliostro, Frankfurt a.M./ Leipzig 2004, S. 297.
  - 27 Ebd., S. 299.
  - 28 Baleanu, Avram Andrei, Bilder der Judenfeindschaft. Fünftes Bild: Der „ewige Jude“, in: Antisemitismus – Vorurteile und Mythen, hrsg. von Julius H. Schoeps und Joachim Schlör, Frankfurt a.M. 1995, S. 100.
  - 29 Eco, Umberto, Wanderungen Cagliostros (1991), in: ders., Lüge und Ironie. Vier Lesarten zwischen Klassik und Comic, München 2002, S. 52-73, hier S. 54f.
  - 30 Witte, Karsten, Hans Albers – Athlet in Halbseide, in: Die Unsterblichen des Kinos, Band 2: Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre, hrsg. von Adolf Heinzlmeier/ Berndt Schulz/ Karsten Witte, Frankfurt a.M. 1980, S. 38.
  - 31 Vgl. Fischer, Nausikaa, Münchhausen, in: Nationalsozialistische Monatshefte 14, H. 157, 2. Vj. 1943, S. 110.
  - 32 Groll, Gunter, Wiedersehen mit Münchhausen, in: Süddeutsche Zeitung vom 19.7.1954.

#### Anmerkungen zu Ingo Loose, Juden, Holocaust und Antisemitismus im bundesdeutschen Film nach 1945

- 1 Vgl. Rentschler, Eric, The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife, Cambridge/Mass./ London 1996; Rupnow, Dirk, Die nationalsozialistische Konservierung

## Die Autoren

**Arns, Alfons Maria:** Jg. 1954. Lebt als Literatur-, Musik- und Filmwissenschaftler in Frankfurt a.M. Arns publizierte eine Vielzahl an Studien zur Film- und Kinogeschichte, insbesondere auch für die Zeit des Nationalsozialismus.

**Fleischer, Simone:** Jg. 1979. Nach einem Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Psychologie wirkte sie 2006 bis 2009 als freie Mitarbeiterin am Dresdner Gerhard Richter Archiv, seit 2009 arbeitet Fleischer als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Galerie Neue Meister, Dresden. Gegenwärtig verfasst sie eine Dissertation zur Wirkungsweise und Funktion des deutschen Verleihplakats.

**Kreimeier, Klaus:** Dr., Jg. 1938. Zunächst Filmdramaturg, dann „Spiegel“-Redakteur und Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. 1997-2004 Professor für Medienwissenschaften an der Universität Siegen. Kreimeier veröffentlichte u.a. den vielfach übersetzten und ausgezeichneten Band „Die Ufa-Story“.

**Loose, Ingo:** Dr., Jg. 1971. 2000-2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Humboldt-Universität Berlin, seit 2010 am Institut für Zeitgeschichte München-Berlin. Loose wurde mit der Studie „Deutsche Kreditinstitute in Polen und die Ausraubung der polnischen und jüdischen Bevölkerung 1939-1945“ promoviert. Er setzte sich in zahlreichen Publikationen mit der deutschen Besatzungspolitik in Polen auseinander.

**Lorenz, Matthias N.:** Dr., Jg. 1973. Akademischer Rat a.Z. am Lehrstuhl für Germanistische Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik an der Universität Bielefeld. Er wurde mit einer Studie über Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser promoviert. Bis 2005 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Lüneburg.

**Schnabel, Thomas:** Dr., Jg. 1952. Leiter des Hauses der Geschichte Baden-Württemberg und Lehrbeauftragter am Historischen Seminar der Universität Heidelberg. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Themen der Landesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert.

**Segeberg, Harro:** Dr., Jg. 1942. Seit 1983 Professor für neuere deutsche Literatur und Medien an der Universität Hamburg. Gastprofessuren an den Universitäten Bordeaux III und Graz. Segeberg ist u.a. Herausgeber der Bände „Mediengeschichte des Films“.

**Seidl, Ernst:** Dr., Jg. 1961. Seit 2008 Leiter des Museums der Eberhard-Karls-Universität Tübingen (MUT). 2005-2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart. Privatdozent an der Universität Tübingen und Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten Heidelberg und Stuttgart.

**Stiasny, Philipp:** Dr., Jg. 1973. Freischaffender Filmhistoriker. Lehrbeauftragter an der Freien Universität Berlin. Er ist Mitarbeiter der Forschungsgruppe „CineGraph Babelsberg“, Redakteur der Zeitschrift „Filmblatt“ und Kurator von Filmreihen. Autor des Bandes „Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929“ (2009).