

Als der Film als neue technische Möglichkeit der Unterhaltung und Informationsvermittlung um die Jahrhundertwende entdeckt wurde, war der Prozess des *nation-buildings* bereits im Gange. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden Diskurse, welche die Vorstellung von einer gemeinsamen Herkunft, Kultur, Geschichte und Sprache als identitätsstiftende Merkmale einer Nation etablierten. Die Konstruktion des Eigenen verlangte auch die Abgrenzung gegenüber dem Anderen, das oft in Form von Feindbildern den kollektiven Zusammenhalt fördern sollte. Die Medien nahmen bei der Entstehung und Festigung dieser *imagined communities* eine Schlüsselrolle ein,¹ denn erst mit Hilfe von Kommunikationsmitteln konnte die Vorstellung von einer Nationalgemeinschaft generiert, sprachlich und symbolisch vermittelt und von all denjenigen wahr- und angenommen werden, die sich dem jeweiligen Kollektiv zurechneten. Nationen sind in diesem Sinne (auch) als medial repräsentierte Gefühlsgemeinschaften entstanden.²

Wie positionierte sich die Kinematografie, die sich auf den polnischen Gebieten mit dem Zentrum in Warschau entwickelte,³ in Beziehung zu den laufenden Kommunikationsprozessen der nationalen Selbstbestätigung? Zunächst muss man sich vergegenwärtigen, dass die aufwändige Filmproduktion eine Kooperation zwischen mehreren Menschen erforderte, die einen unterschiedlichen sozialen und kulturellen Hintergrund hatten und sich nach nationalen Kategorien nicht eindeutig zuordnen ließen. Der sich neu formierende Zweig der Unterhaltung, in dem es – im Gegensatz zu den traditionellen Berufen – noch keine Einschränkungen gab, stand allen offen, die Risikobereitschaft, Begeisterung für das neue Medium, technische Kenntnisse oder Talent mitbrachten. Diese Chance ergriffen in Warschau, ähnlich wie in Hollywood, vorwiegend die bislang gesellschaftlich ausgegrenzten Juden. Was jüdische Emigranten aus Ost- und Mitteleuropa wie u. a. die Warner Brüder oder Samuel Goldwyn in Hollywood geschaffen haben,⁴ haben in Warschau im kleineren Umfang Mordechaj Towbin,

Nationale Mythen Heimativstellungen der multikulturellen Warschauer Filmbranche

Karina Pryt

Aleksander Herz, Henryk Finkelstein, Leo Forbert, Dany Kaden, Maria Hirszbein, Saul Goskind und Marek Libkow geleitet. Als Betreiber der wichtigsten Produktionsstudios und Lichtspieltheater waren sie es, die die wirtschaftlichen, technischen und strukturellen Grundlagen der heimischen Kinematografie aufbauten.

Mit Recht konstatiert die Filmwissenschaftlerin Daria Mazur, dass die polnische Kinematografie im Grunde genommen durch die trilinguale Polykultur der polnischen Juden geprägt war.⁵ Die drei Millionen Juden, die polnische Gebiete bewohnten und einen Anteil von 10 % an der Gesamtbevölkerung ausmachten, bildeten keine kohärente Gruppe. Sie werden in der Forschung als ein – sich ethnisch und national definierendes – kulturelles System erfasst, das sich weiter nach der jiddischen, hebräischen und polnischen Sprache differenzieren lässt. Die sprachliche Zuordnung korrespondierte zum Teil mit der politischen Ausrichtung, aber keine dieser Subkulturen war in sich vollständig oder undurchlässig.

1 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983. Dt: *Die Erfindung der Nation: zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a. M. 1988.

2 Jürgen Joachimsthaler: Nation, Stil und Aufschub. Eine schmerzende Textur. In: Izabela Surynt, Marek Zybura (Hrsg.): *Narrative des Nationalen. Deutsche und polnische Nationaldiskurse im 19. und 20. Jahrhundert*. Osnabrück 2010, S. 47–73, hier S. 47–50.

3 Vgl. den Beitrag von Ewelina Nurczyńska-Fidelska in diesem Band.

4 Irene Stratenwerth, Hermann Simon (Hrsg.): *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Berlin 2004; Neal Gabler: *An Empire of their Own. How Jews invented Hollywood*. New York 1989; Ilan Avisar: *Die Mischpoke von Hollywood*. In: Andreas Nachame u. a.: *Jüdische Lebenswelten. Essays*. Frankfurt am Main 1991; vgl. auch den Dokumentarfilm von Simcha Jacobovici *HOLLYWOODISM: JEWS, MOVIES AND THE AMERICAN DREAM* (Kanada 1998), basierend auf dem Buch von Neal Gabler.

5 Daria Mazur: *Dybbuk*. Poznań 1997, S. 15. Siehe auch: Natan Gross: *Film żydowski w Polsce*. Kraków 2002.

1 BARTEK ZWYCIĘZCA
(BARTEK, DER SIEGER,
R: Edward Puchalski,
1923)



sig gegenüber den anderen beiden, vielmehr waren sie wechselseitig miteinander verbunden.⁶

Eng miteinander verflochten waren auch die jüdisch dominierten Filmmilieus, die verschiedene Akkulturationsgrade sowie eine Vielzahl von Identitätswürfen aufwiesen. Die sozial, kulturell und politisch äußerst differenzierte Filmindustrie bediente in erster Linie den Bedarf der polnischen nationalen Gefühlsgemeinschaft nach medialer Repräsentation mit dem Genre des patriotischen Films in polnischer Sprache. Im geringen Umfang wurden zudem Filme in jiddischer oder hebräischer Sprache gedreht, die sich vordergründig an die jüdische Bevölkerung in Polen und im Ausland richteten. Als Schauspieler wurden in der Regel Künstler aus den polnischen oder jüdischen Theatern eingesetzt, weswegen die Produktionen für die Zuschauer nach nationalen Kategorien wahrnehmbar waren.⁷

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass im polnischen patriotischen Film jene

Mythen und Geschichtsdeutungen unterrepräsentiert waren, welche von der antisemitisch und antideutsch eingestellten Nationaldemokratischen Partei, der «Endecja», favorisiert wurden. Es ist zum Beispiel kein Film über die Herrschaft der mittelalterlichen Piasten-Dynastie bekannt, die die nationalkonservativen Ideologen mit dem Konzept eines ethnisch-homogenen Polens verknüpft sahen. Die multikulturelle Filmbranche distanzierte sich von der Traditionsbildung jener Kräfte, welche Ausgrenzungspraktiken gegenüber dem Anderen, insbesondere gegenüber Juden, ins Zentrum ihrer kollektiven Identitätswürfe rückten und stets für antisemitische Stimmung im Land sorgten. In Warschau ist auch kein Film mit antisemitischem Inhalt entstanden.⁸ Von einigen wenigen antideutschen Produktionen abgesehen,⁹ fungierte meist das zaristische Russland als Gegner im filmischen Nationaldiskurs.¹⁰

Die Wahl dieses Feindbildes ergab sich mitunter aus der Unterstützung, die die Filmbranche Józef Piłsudski zukommen ließ. Noch im geteilten Polen war er als führendes Mitglied der Polnischen Sozialistischen Partei (PPS) dafür eingestanden, die Unabhängigkeit des Landes auf gewaltsamem Weg durch den Sturz des Zarenreiches wiederzuerlangen. Damit reihte er sich in die Tradition der polnischen Aufstände gegen die Teilungsmächte ein, die 1794 und 1830/31 zeitlich mit den revolutionären Ereignissen in Frankreich zusammenfielen. Das Ziel der Wiedererlangung der polnischen Unabhängigkeit wurde damals mit den Idealen der französischen Revolution und dem universellen freiheitlichen Aufbegehren gegen das «Ancien Régime» verknüpft. Mit diesem Polenbild, das unter der Parole «Für unsere und eure Freiheit» subsumiert werden kann, konnte sich die multikulturelle Filmindustrie identifizieren. Der Branche kam auch entgegen, dass Piłsudski selbst kein Antisemit war, mäßigend auf potenzielle Judenhasser in seinem Umfeld wirkte und einen integrierenden, staatsbürgerlichen Patriotismus und nicht ethnischen Nationalismus befürwortete.¹¹ Aufgrund dieser Übereinstimmung unterstützte die Filmindustrie

6 Chone Shmeruk: *Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture*. In: Yisrael Gutman, Esra Mendelsohn u. Chone Shmeruk: *The Jews of Poland between Two World Wars*. Hanover, London 1989, S. 304–309.

7 Judith N. Goldberg: *Laughter through tears. The Yiddish cinema*. London 1983; Eric A. Goldman: *Visions, images, and dreams. Yiddish film past and present*. Ann Arbor 1983; Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski: *Yiddish Cinema in Europe*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *The Oxford history of world cinema*. Oxford, New York 1995, S. 174–176; Jim Hoberman: *Bridge of light. Yiddish film between two worlds*. New York 1991.

8 Gross, S. 12.

9 Es waren DWIE URNY (ZWEI URNEN, R: Cezar Rino-Lupo, 1921), BARTEK DER SIEGER und WIATR OD MORZA (SEEWIND) von 1930.

10 *Kann die Lüge Wahrheit sein?*, hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek, Heft 87, Berlin 1995, S. 19.

11 Andrzej Chojnicki: *Piłsudzczy na władzę. Dzieje Bezpartyjnego Bloku Współpracy z rządem*. Warszawa u. a. 1986, S. 61f.; Yfaat Weiss: *Deutsche und polnische Juden vor dem Holocaust: jüdische Identität zwischen Staatsbürgerschaft und Ethnizität 1933–1940*. München 2000, S. 109–112.

auch die Kulturpolitik Piłsudskis, der 1926 in einem Staatsstreich die Macht übernommen hatte und bis zu seinem Tod 1935 die Geschicke des Landes autoritär bestimmte. Ergebnisse dieser Kooperation werden weiter unten am Beispiel von *MŁODY LAS* (JUNGER WALD, R: Józef Lejtes, 1934) besprochen.

Ferner kann festgehalten werden, dass die heterogenen Filmmilieus mit einigen Werken auch den Versuch unternahmen, Polen als eine gemeinsame Heimat der Polen und Juden darzustellen und aufklärend auf das von Unkenntnis und Vorurteilen beschwerte Verhältnis zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen zu wirken. Dafür ist es bezeichnend, dass als erstes polnisches literarisches Werk 1911 *Meir Ezofowicz* von Eliza Orzeszkowa verfilmt wurde, eine Erzählung, die die jüdische Emanzipation und Integration in die polnische Gesellschaft thematisierte (Abb. 2). Als weiteres Beispiel kann hier die Verfilmung des äußerst populären Buches von dem heute vergessenen Autor Henryk Nagiel genannt werden. *Tajemnice Nalewki* (Geheimnisse von Nalewki, R: Franciszek Zyndram-Mucha, 1921) behandelte das Alltagsleben in einer jüdischen Straße in Warschau.¹² Einen ähnlichen Zweck verfolgte auch *Śmierć za życie. Symfonia ludzkości* (Tod gegen Leben. Eine Symphonie der Menschheit, R: Jan Kucharski, 1924), der von einem freundschaftlichen Verhältnis zwischen einem polnischen Fürsten und dem Sohn eines jüdischen Schankbesitzers erzählt. Dieser erwirbt mit Hilfe des Fürsten höhere Bildung, wird Dichter und verfasst ein Drama mit dem aussagekräftigen Titel *Eine Symphonie der Menschheit*. Er wird von der christlichen Mehrheitsgesellschaft aufgenommen und verpflichtet sich seinerseits für die Idee von Verständigung und Brüderlichkeit zu werben.

Es lassen sich auch jiddische Filme finden, in denen Polen als eine gemeinsame Heimat für Polen und Juden portraitiert wird.¹³ Das sind *Lamedwownik* (Einer von 36, R: Henryk Szaro) von 1925 und *In di polnizse waldern* (In den polnischen Wäldern, R: Jonas Turkow) von 1928. Beide Filme rekurren auf die Vergangenheit und veranschaulichen die Schicksals-



2 MEIR EZOFOWICZ (1911)

gemeinschaft von Polen und Juden unter der zaristischen Herrschaft vor dem Hintergrund des Januaraufstandes von 1863. Dabei unterstreicht *IN DEN POLNISCHEN WÄLDERN*, getreu der literarischen Vorlage von Josef Opatoszu, die wiederum eine Antwort auf das Werk Orzeszkows ist, die jüdische Loyalitätsbekundung zum polnischen Befreiungskampf deutlicher als *EINER VON 36*. Im Laufe der Handlung wird auf Berek Joselewicz verwiesen, der im Kościuszko-Aufstand von 1794 an der Seite der Polen mit einer jüdischen Legion kämpfte. Mit dem Hinweis auf die beiden Aufstände werden zwei wichtige Gedächtnisorte aufgerufen, in denen sich der jüdische Anteil an der polnisch-freiheitlichen Tradition manifestiert.¹⁴ Schließlich bestärken der aussagekräftige Titel sowie das Schauspielerteam, das sich aus polnischen und jüdischen Künstlern zusammensetzte, die versöhnende Botschaft des Werkes.

Die jüdischstämmigen Filmemacher mussten dennoch mehrfach erfahren, dass ihnen trotz ihrer Leistungen für die polnische Kultur ihr Platz innerhalb der polnischen Nation strittig gemacht wurde. Zum Beispiel war der Regisseur Józef Lejtes dazu gezwungen, seinen Namen aus dem Vorspann zum *Pod Twoją obronę* (Unter deinem Schutz, 1933) zu entfernen. Kirchliche Autoritäten nahmen Anstoß daran, dass ein Jude einen patriotischen Film mit katholischen Motiven gedreht hatte.¹⁵

12 Nalewki hieß eine Straße im jüdischen Teil Warschaus.

13 Mehr zu diesem Diskurs in der polnisch-jüdischen Presse siehe: Katrin Steffen: *Jüdische Polonität: Ethnizität und Nation im Spiegel der polnischsprachigen jüdischen Presse 1918 – 1939*. Berlin 2002.

14 Gross, S. 43–46; Hoberman, S. 148.

15 Jacek Cybusz: *Józef Lejtes*. Warszawa 1983.



3 Kościuszko pod Racławicami (Kościuszko vor Racławice, R: Józef Lejtes, 1938)

Solche Ausgrenzungspraktiken, die sich seit Beginn der 1930er Jahre immer bemerkbarer machten, nahmen nach dem Tod Piłsudskis 1935 mit dem zeitgleichen innenpolitischen Machtzuwachs der Nationaldemokraten zu. Der Antisemitismus wurde zu einem das politische, ökonomische und kulturelle Leben bestimmenden Phänomen, zumal die Regierung ihrerseits begann, die einschlägigen Postulate der «Endecja» selbst zu propagieren. Sichtbar durch die antisemitische Politik des an sich gefürchteten nationalsozialistischen Nachbarn beeinflusst, gewannen generell Stimmen an Popularität, welche den Ausschluss der Juden aus der polnischen Gesellschaft forderten. Die Atmosphäre wurde immer feindseliger, nachdem einige Berufsverbände den sogenannten «Arierparagrafen» und manche Universitäten sogenannte «Ghettobänke» eingeführt hatten und die Regierung in der Öffentlichkeit immer lauter für die Emigration der jüdischen Bevölkerung warb.¹⁶

Solche antijüdischen Beschlüsse wurden in der multikulturellen Warschauer Filmbranche hingegen nie eingeführt.

Das Metier sah sich zwar ebenfalls gezwungen, gewisse Kompromisse an die sich immer nationalistischer und antisemitischer gebärende Umgebung zu machen. Nach *IN DEN POLNISCHEN WÄLDERN* wurde kein weiterer Versuch einer filmischen Synthese polnischer und jüdischer Geschichte unternommen. Außer *TOD GEGEN LEBEN* sei, den Kennern des jiddischen Films Natan Gross und Jim Hoberman zufolge, auch kein anderes Werk entstanden, das die erfolgreiche Integration einer jüdischen Hauptfigur in die christliche Mehrheitsgesellschaft behandelt.¹⁷ Es wurde allerdings mit Nebenfiguren weiterhin versucht, auf den jüdischen Anteil an der Geschichte Polens hinzuweisen, worauf weiter unten näher eingegangen wird.

MŁODY LAS (JUNGER WALD, 1934) von Józef Lejtes: «Für eure und unsere Freiheit»

Im Genre des sogenannten patriotischen Films spielte Józef Lejtes, der bis heute als der begabteste polnische Regisseur der Zwischenkriegszeit gilt, eine herausragende Rolle. Lejtes, 1901 in Warschau als Sohn litauischer Juden¹⁸ geboren, besuchte zunächst ein jüdisches und ab 1915 ein polnisches Gymnasium, studierte später Chemie und entdeckte schließlich seine Leidenschaft für die Filmkunst. Der polnische Befreiungskampf begeisterte ihn bereits in jungen Jahren, als er hin und wieder geheime Schriften fand, welche die politischen Gefangenen aus dem *Pawiak*-Gefängnis durch die Fenster auf die Straße warfen. Unter dem Eindruck dieser Post und der Lektüre polnischer Schriftsteller wie Stefan Żeromski entwickelte Lejtes ein enges Verhältnis zu dem Land, in dem seine Eltern Zuflucht vor antisemitischen Unruhen gefunden hatten, und bezeichnete sich als Pole mosaikischen Glaubens. Ob als Freiwilliger im polnisch-sowjetischen Krieg 1920 oder als Regisseur – immer war er bemüht, an den politischen und kulturellen Geschicken seiner Wahlheimat Anteil zu nehmen.¹⁹ Seine Erfahrungen sowie nationale Orientierung spiegeln sich

16 Jolanta Zydul, *Zajścia antyżydowskie w Polsce w latach 1935–1937*. Warszawa 1994.

17 Hoberman, S. 148.

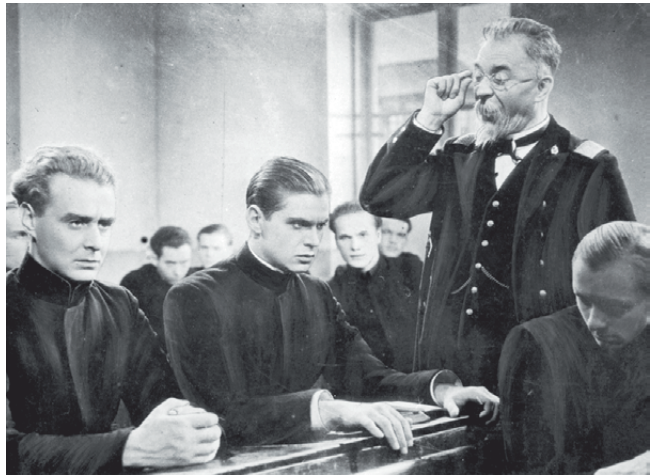
18 David Katz: *Lithuanian Jewish Culture*. Vilnius 2004; Masha Greenbaum: *The Jews of Lithuania. A history of a remarkable community, 1316–1945*. Jerusalem 1995.

19 Wspomnienia Józefa Lejtesa. In: *Tygiel Kultury* (5) 1997 und *Tygiel Kultury* (3) 1998.

anschaulich in JUNGER WALD von 1934 wider, einem Film, an dem weitere akkulturierte Juden wie der Produzent Marek Libkow sowie die Drehbuchautoren Jan Adolf Hertz und Anatol Stern maßgeblich beteiligt waren.

JUNGER WALD erfreute sich großer Popularität und war laut der Fachzeitschrift *Kino* der beste Film des Jahres 1934. Die Regierung spannte ihn in ihre offizielle auswärtige Kulturpolitik ein, um mit dem Vertrieb des Filmes im Ausland gegen antipolnische Vorbehalte anzukämpfen und ein vorteilhaftes Polenbild zu verankern.²⁰ Thematisch steht JUNGER WALD in der Reihe jener historisch-patriotischen Filme, die die Ereignisse von 1905 aus der Perspektive der Sanacja-Regierung aufgreifen.²¹ Während die Nationaldemokraten die polnische Beteiligung an der Revolution von 1905 ablehnten, betrachteten Piłsudski und seine Mitstreiter aus der PPS diese als eine Chance, die Unabhängigkeit wiederzuerlangen. Das nationale Anliegen wurde dabei mit der sozialen Frage verknüpft und der polnische Anteil an den revolutionären Unruhen in eine Reihe mit den vorausgegangenen Aufständen von 1794, 1830 und 1863 gestellt.

JUNGER WALD trug im Allgemeinen dieser staatlichen Geschichtsauffassung Rechnung, griff aber im Besonderen den Kampf gegen die russifizierende Rolle des Schulsystems auf, der 1905-07 geführt wurde. Der Schulstreik in Kongresspolen hatte seinen Vorläufer in der Ablehnung polnischer Schüler gegen den Religionsunterricht in deutscher Sprache, der den Kindern 1901 in dem von Preußen annektierten Teil Polens aufgezwungen worden war. Im Zarenreich war der Boykott der staatlichen Schulen jedoch einmalig. Während die Revolution das ganze russische Imperium erfasst hatte, wurde 1905-07 nur in den staatlichen Schulen im «Weichselland» gestreikt – so hieß das frühere Kongresspolen in der Sprache der russischen Behörden, die nach dem Januaraufstand von 1863 ihre repressive Politik gegenüber den Polen verschärft und mit einer neuen Kulturpolitik die Worte Polen und polnisch aus dem Gedächtnis der polnischen Unterta-



4 Aufkeimender Schülerprotest in JUNGER WALD (1934)

nen zu löschen versucht hatte.²² Gegen dieses Russifizierungsprogramm, das in den Schulen auch mit polizeilichen Mitteln durchgesetzt wurde, wehrten sich die Schüler (Abb. 4). Ihr Protest hatte jedoch vordergründig einen nationalen Charakter und wurde daher von der Jugendorganisation der «Endecja» unterstützt, die an sich Verwicklungen in den revolutionären Unruhen befürchtete. Schüler, die der PPS, der SDKPiL²³ oder dem jüdischen Bund²⁴ nahe waren, stellten außer nationalen Forderungen auch eine allgemeine Demokratisierung des Schulsystems ins Programm und verlangten die Gleichberechtigung der Nationen, Konfessionen und Geschlechter.²⁵

Die streikende Schüलगemeinschaft fühlte sich in ihrem Kampf alleingelassen, da ältere Teile der Bevölkerung, die meisten Eltern, die katholische Kirche sowie einige berühmte Historiker oder Schriftsteller wie Szymon Askenasy und

20 JUNGER WALD lief im September 1935 in einigen Kinos in Deutschland. Er war davor, wie die deutsche Presse informierte, zunächst von Hitler und Goebbels persönlich begutachtet und gewürdigt worden. Danach wurde die nationalsozialistische Führung auf die jüdische Herkunft des Regisseurs Józef Lejtes hingewiesen und verbot weitere Aufführungen des Films. Mehr dazu: Karina Pryt: *Befohlene Freundschaft. Deutsch-polnische Kulturbeziehungen*. Osnabrück 2010, S. 386.

21 Vgl. den Text von Ewelina Nurczyńska-Fidelska in diesem Band.

22 Mehr dazu: Sabina Lewin: *Żydowska młodzież w strajku szkolnym 1905 r.* Warszawa 1996; Michał Szulkin. *Strajk szkolny 1905 roku*. Wrocław 1959.

23 Sozialdemokratie des Königreichs Polen und Litauens (polnisch: Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy).

24 Der Allgemeine Jüdische Arbeiterbund von Litauen, Polen und Russland (jiddisch: Algemeyner Yidisher Arbeter Bund in Lite, Poyln un Rusland).

25 Lewin, S. 10.

Henryk Sienkiewicz, ihre Beweggründe nicht nachvollziehen wollten. Die genannten Gegner argumentierten, dass die Jugend durch das Verlassen der Schulen die öffentliche Ordnung störe und womöglich auch die Chance verpasse, eine höhere Bildung zu erlangen. Ein solcher Akt des Ungehorsams könne die Gesellschaft demoralisieren und deren zivilisatorische Entwicklung behindern.²⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich JUNGER WALD als nachträgliche Rechtfertigung der Handlungen der jungen Menschen verstehen. Jan Adolf Hertz, der 1915 zum zehnjährigen Jubiläum des Geschehens das Thema für die Bühne aufbereitet hatte, ermöglichte der vormals kritisierten und nun ins Erwachsenenalter gekommenen Schülergemeinschaft das Erlebte retrospektiv noch einmal zu verarbeiten und sich der Richtigkeit der damaligen Entscheidungen zu vergewissern. Für einen solchen Bedarf sprechen auch die Flut von Memoiren sowie wissenschaftlichen Abhandlungen, die in der Regel erst unter der «Sanacja»-Regierung auf den Buchmarkt kamen.²⁷ Diesem Bedürfnis kam schließlich auch der Film von Józef Lejtes nach, der den Schulstreik aus der Perspektive der Schüler beleuchtet und deren Erlebnisse in das historische Narrativ des polnischen Unabhängigkeitskampfes mit einfließen lässt.

JUNGER WALD führt die Zuschauer in das Warschau der Jahreswende 1904/05. Die erste Einblende zeigt kyrillische Schriftzüge an einem Gymnasium für Jungen und weist damit auf den oktroyierten Gebrauch der russischen Sprache und auf die russifizierende Rolle der Schule hin. Die Schule steht hier *pars pro toto* für die repressive Politik Moskaus auf der einen und für den Reifeprozess und die nationale Identitätsbildung der Polen auf der anderen Seite. Sie ist ein Mikrokosmos, an dem die Arbeitsmethoden des russischen Verfolgungsapparats sowie die Standpunkte der polnischen Gesellschaft anschaulich dargestellt wer-

den. Sie ist auch der Schauplatz, an dem der innerpolnische Konflikt zwischen der romantischen, aufständischen Tradition und der organischen Arbeit an der zivilisatorischen Entwicklung des geteilten Landes ausgetragen wird.

Die Protagonisten sind die Schüler einer Abiturklasse des bereits erwähnten staatlichen Gymnasiums sowie Schülerinnen einer privaten Mädchenschule. Die jungen Menschen stehen kurz vor ihrer Reifeprüfung, der man eine doppelte Bedeutung beimessen kann. Zum einen handelt es sich hier um die «Matura», die den Weg an die Universität sowie den Start in ein einträgliches Berufsleben eröffnen soll, deren Erwerb aber mit Zugeständnissen an die Teilungsmacht verbunden ist. Der Abschluss der Schule, Stipendien für ein Hochschulstudium und Aussichten auf Beförderung sind also Instrumente, mit deren Hilfe die russische Administration versucht, die polnischen Untertanen zur Loyalität zu bewegen. Im Laufe der Handlung werden auch mehrere Figuren mit Karriereaussichten, einem sicheren Einkommen oder mit deren Entzug erpresst. Zum anderen geht es hier um eine Reifeprüfung im übertragenen, nationalen Sinne.

Im Laufe der Handlung werden insgesamt drei Lehreinheiten dargestellt. Die Zuschauer werden Zeugen des Französisch- und Geschichtsunterrichts am staatlichen Gymnasium für Jungen, das mehrfach als Gefängnis apostrophiert wird, und bekommen Einblick in eine Geschichtsstunde an der privaten Mädchenschule. Die Wahl dieser beiden Fächer spiegelt deren Stellenwert im Diskurs um die polnische Nation wider.

Der Französischlehrer (Michał Znicz) wird humoristisch als ein älterer, etwas vergesslicher Muttersprachler gezeichnet, der vor dreißig Jahren in diesen Teil des russischen Imperiums kam, um kulturmissionarisch die Werke seiner großen Landsleute zu verbreiten. Seine Schüler, die ihn unter sich «ciapciuś» (Trotteln) nennen, spielen ihm einen bösen Streich. Sie sehen aber gleich ein, dass sie den doch eigentlich sympathischen Menschen tief gekränkt haben. Daraufhin entschuldigen sie sich bei dem Leh-

26 Lewin, S. 29 u. 88.

27 U. a. Józef Grabiec: *Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem*. Poznań 1925; Stanisław Koszutski: *Walka młodzieży polskiej o wielkie ideały*. Warszawa 1928; Bogdan Nawroczyński: *Nasza walka o szkołę polską*. Warszawa 1932–1934; *Walka o szkołę polską w 25-lecie strajku szkolnego*. Warszawa 1930; alle in: Lewin, S. 96f.

rer, bekunden ihm ihre Verbundenheit und gebrauchen willig seine geliebte Muttersprache.

Dieses ungezwungene, herzliche Verhältnis zwischen dem älteren Franzosen und den jungen Polen spiegelt zum einen die historische und kulturelle Verbundenheit der polnischen Nation mit Frankreich wider. Zum anderen bringt die Szene zum Ausdruck, dass die später streikenden Schüler keine respektlosen Rabauken waren. Ihr Protest war eine bewusste politische Handlung gegen die russifizierende Rolle der Schule, die insbesondere am Geschichtsunterricht in der «Gefängnis-schule» veranschaulicht wird.

Diesem Fach kam neben Geografie und dem aufgezwungenen Gebrauch der russischen Sprache eine Schlüsselrolle in der nationalen Umerziehung der jungen Menschen zu. Da Geografie und Geschichte primär geopolitische Vorstellungen prägen, wurden sie gleich nach dem Januaraufstand in das Russifizierungsprogramm einbezogen. Geografie und Geschichte wurden bereits seit 1868 mit neuen Lehrbüchern in russischer Sprache unterrichtet, was zum Ziel hatte, das polnische Staatsgebilde aus dem historischen Gedächtnis der Schüler zu entfernen.²⁸ Diese geografische Umorientierung symbolisieren in JUNGER WALD die Landkarten, welche in jedem Klassenzimmer hängen und Südasiens und Nordafrika abbilden. Die den Schülern vertrauten polnischen Gebiete bleiben außerhalb des Blickfeldes.

Ferner wird durch die Figur des Hausmeisters vermittelt, dass es für die Schüler notwendig war, Abstand zu dem in der russifizierten Schule unterrichteten Wissen zu nehmen. Der Hausmeister erzählt auf dreifache Weise die Geschichte, wie seine linke Hand gelähmt wurde. Mal war es der Krieg gegen die Türken, mal eine andere Schlacht und schließlich war es ein Bär, der den Mann während einer Jagd angegriffen hätte. Diese verwirrende Erzählung unterstreicht, wie wichtig es war, die «wahre» Geschichte an die nachfolgenden Generationen weiterzugeben.

Im Film werden zwei geheime Wege aufgezeigt, wie das kollektive Gedächtnis aufbewahrt und vermittelt wird. Zum

einen sind es die verbotenen polnischen Bücher, die im Gymnasium unter der Hand ausgetauscht werden. Diese von älteren Schülern mitgebrachte Literatur bekommen per Zufall auch die jüngeren Schüler zu sehen und werden somit, wie einst der Regisseur, in die nationale Sache eingeweiht. Zum anderen ist es die Geschichtsstunde an der privaten Schule für Mädchen. Die Zuschauer werden Zeugen, wie eine Polin, die an der Krakauer Universität, also im autonomen Galizien, die «wahre polnische Geschichte» studiert hat, ihr Wissen an die Schülerinnen weiter gibt. Dabei wird veranschaulicht, dass die Pflege des polnischen Nationalgedächtnisses in einem Polizeisystem, dem auch Privatschulen untergeordnet werden, den solidarischen Beistand aller Beteiligten verlangt. Vor dem Eingang der Schule halten zwei Mädchen Wache und können die Geschichtslehrerin rechtzeitig vor der überraschenden Visite eines Gendarmen warnen. Die Geschichtsstunde wird kurzerhand in einen Tanzunterricht umgewandelt und die Ordnungsmacht der Lächerlichkeit preisgegeben.

Am staatlichen Gymnasium versucht hingegen der Geschichtsdozent Pakotin (Kazimierz Junosza-Stępowski) seinen Schülern die offizielle russische Deutung der Vergangenheit einzutrichtern. In einer Schlüsselszene fragt er die Abiturklasse, wer der größte Feldherr an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gewesen sei. Der unfreundliche Lehrer erwartet den Namen des russischen Oberbefehlshabers Alexander Suworow (1729–1800) zu hören, der Russland unter Katharina II. bedeutende Siege über die Türken, Polen und Franzosen beschert hatte. Als nationale Ikone stand Suworow für den russischen Militarismus und Imperialismus, und der Personenkult um ihn befand sich am Vorabend der Schulstreiks auf dem Höhepunkt. 1904 stiftete Zar Nikolaus II. in St. Petersburg ein Museum, das den bedeutenden Strategen ehren und dessen Namen fest in das russische kollektive Gedächtnis einschreiben sollte.

Ein Teil der Schüler, die als Streber und verabscheuungswürdige Schmeich-

28 Lewin, S. 9.

ler porträtiert werden, gibt Pakotin die gewünschte Antwort. Einen russischen Nationalhelden anzuerkennen, dessen Ruhm sich größtenteils aus polnischen Niederlagen speiste, bedeutet aber für jene Schüler, die durch die Lektüre der verbotenen Bücher aufgeklärt worden waren, eine kaum zu verkraftende Selbstverleugnung. Der vom Lehrer aufgerufene Schüler Jan Walczak (Mieczysław Cybulski) erweist seinem von dem Verb «walczyć» (kämpfen) abgeleiteten Namen alle Ehre und kämpft gegen die oktroiierte russische Geschichtsdeutung. Auf die provokante Frage Pakotins antwortet der zum nationalen Helden stilisierte Walczak, dass ihm nur Napoleon Bonaparte einfallt. Mit dem französischen General und Kaiser, der ein Widersacher Suworows in den Koalitionskriegen war und später Russland einzunehmen versuchte, verbanden die Polen die Hoffnung auf die Wiedererlangung ihrer staatlichen Souveränität. Er ist auch die einzige ausländische Persönlichkeit, die im Lied der Polnischen Legionen in Italien von 1797 erwähnt wird, das in allen Teilungsgebieten insbesondere während der nationalen Erhebungen gesungen wurde und seit 1927 als polnische Nationalhymne fungiert.

Der strenge russische Lehrer in JUNGER WALD betrachtet die Antwort Walczaks als staatsfeindliches Handeln. Der polnische Schüler wird daher aufgefordert, seine Worte öffentlich zu widerrufen, sonst drohe ihm der Schulverweis. Um den Druck zu erhöhen, wird seine Mutter (Tekla Trapszo) einbestellt, die als Witwe mit nächtlichen Näharbeiten ihrem einzigen Sohn den Besuch der Schule ermöglicht. Sie ist nicht die «Mutter Polin»,²⁹ die bereit ist, ihre langjährige Mühe an das Vaterland zu opfern, sondern eine

einfache, politisch indifferente Frau, die sich ein besseres Leben für ihren Sohn wünscht. Jan Walczaks innerer Konflikt, der zwischen den Fürbitten der Mutter und seinen eigenen Überzeugungen hin und her gerissen ist, bringt das Befinden der streikenden Schülergemeinschaft von 1905 zum Ausdruck, die damals ebenfalls gegen den Willen ihrer Eltern den Schulbesuch verweigert hatte. An der Figur Walczaks wird veranschaulicht, dass der Protest der Schüler sich nicht gegen die elterliche Autorität, sondern gegen die Russifizierungspraktiken und die Geschichtsverdrehungen der Bildungsanstalt richtete. Daher beschließt der «gute» Sohn der Mutter zuliebe, seine Aussagen vor der gesamten Schule doch zu widerrufen, wird aber von der Situation überwältigt und fällt in Ohnmacht, bevor die entscheidenden Worte ausgesprochen werden können. Er hat seine Ideale also nicht verraten und die Reifeprüfung im nationalen Sinne bestanden.

Diese besteht auch der zweite Protagonist Stefan Karski (Adam Brodzisz), der als Sohn eines russifizierten Polen und Schullehrers zunächst eine opportunistische Stellung bezog und dafür von den patriotischen Aktivisten verachtet wurde. Stefan muss also eine in der polnischen Literatur wiederholte thematisierte Wandlung durchlaufen und sich von einer indifferenteren bzw. opportunistischen Haltung auf die patriotische Seite schlagen.³⁰ Die Gelegenheit dazu erhält er, als er erfährt, dass die Lehrerschaft vorhat, mit Hilfe von Gendarmen ein geheimes Schülertreffen aufzudecken und mit Freiheitsentzug bestrafen zu lassen. Der isolierte junge Mann kann dem zuvorkommen, warnt die Mitschüler, wird dabei noch in eine Schießerei verwickelt und tötet einen Polizisten.

Danach wird Stefan in die Schülergemeinschaft aufgenommen und gewinnt die Liebe der von ihm lange angebeteten Schülerin Wanda. Ihr Vorname ruft einen der Gründungsmythen der polnischen Nation in Erinnerung: Diesem zufolge habe die sagenumwobene Tochter des Königs Krak, Wanda, anstatt einen deutschen Fürsten zu heiraten lieber den Freitod gewählt. Die Legende der Wanda,

29 Diesen Mythos von der Matka Polka, der Mutter Polin, schuf Adam Mickiewicz Anfang des 19. Jahrhunderts mit seinem Gedicht *An die Mutter Polin*, in dem er den polnischen Frauen als Hauptaufgabe die Erziehung der Kinder zu Patrioten und künftigen Kämpfern um die Unabhängigkeit des Landes auferlegte. Opferbereitschaft und Verzicht auf eigene Bedürfnisse zugunsten höherer Güter war in diesem konservativen Frauenbild inbegriffen, das sich unter den Teilungen durch die polnischen Befreiungskriege verfestigte. Mehr dazu: Joanna Szewcowska, *The Myth of the Polish Mother*. In: Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska (Hrsg.): *Women in Polish Cinema*. New York, Oxford 2006, S. 15–33.

30 z. B. Marcin Borowicz in *Szybyfowe prace (Sisyphusarbeit)* von Stefan Żeromski oder Kmicic in *Potop (Die Sintflut)* von Henryk Sienkiewicz.

die in der Weichsel erkrank, gewann zur Zeit der Teilungen besondere Popularität und erfuhr eine breite literarische Berücksichtigung.³² Ihre Figur vermittelte ein erwünschtes Verhaltensmuster, das keine Kompromisse mit den Teilungsmächten zuließ. Die filmische Wanda folgt diesem Modell insofern, als sie den korruptierten Stefan zurück wies, solange dieser sich nicht von seinem Vater und der russischen Obrigkeit distanzierte.

Die Zusammenführung von Wanda und Stefan unterstreicht die glückliche Atmosphäre der Schlusszene, in der die Schüler während einer Versammlung beschließen, den Schulboykott auszurufen und sich den streikenden Massen auf den Straßen anzuschließen. Der innerpolnische Konflikt zwischen der pragmatischen und der romantischen, aufständischen Tradition wird also zugunsten der letzteren entschieden. Die Anführer rechtfertigen in den gehaltenen Reden erneut ihre Beschlüsse und stilisieren die streikende Schülergemeinschaft, den im Titel genannten «Jungen Wald», zum wichtigen Träger des polnischen Nationalbewusstseins und Vorkämpfer des polnischen Nationalstaates.

Der Schulboykott wird insgesamt in die freiheitlich republikanische Tradition der vorausgegangenen polnischen Aufstände gestellt. Als nachahmenswerte Verhaltensmuster werden neben der Solidarität vor allem die durch die Namensgebung der Hauptfigur sowie in der Handlung wiederholt apostrophierte kämpferische Grundeinstellung der Jugend präsentiert. Mut und Draufgängertum, die sich in den Raufereien unter den jüngeren Schülern und in Stefans Vergeltungsaktion widerspiegeln, werden als notwendig dargestellt, um der zaristischen Russifizierungspolitik zu trotzen. Dabei wird nachdrücklich betont, dass dieser Kampf sich gegen die Politik der russischen Teilungsmacht, nicht aber gegen die Russen als Menschen richtete. Hierfür wird in der Schlusszene die Figur des russischen Mitschülers Dobroljubow eingeführt. Sein Nachname transportiert durch die Zusammensetzung der Adjektive «gut» und «lieb» eine doppelt positive Bedeutung und erinnert an den

russischen demokratischen Publizisten Nikolaj Alexandrowitsch Dobroljubow (1836–1861), der zu seinen Lebzeiten ins Polnische übersetzt wurde. Der in mehrfacher Hinsicht sympathisch gezeichnete junge Mann erhält die Möglichkeit, auf der Schülerversammlung die Solidarität der russischen fortschrittlichen Bewegung mit dem nationalen Anliegen der polnischen Schüler zu bekunden. Seine Worte in der Schlusszene beschwören einen «Völkerfrühling», indem sie den Mythos einer historischen Mission Polens aufrufen, welche darin bestünde, nicht nur Polen selbst, sondern die ganze Welt von Unterdrückung und Unrecht zu befreien.

Der Film sollte das polnische Nationalstreben mit fortschrittlichen, universalen Werten im Kollektivgedächtnis der Polen verfestigen und das Bild einer Nation entwerfen, in dem es auch Raum für Angehörige anderer Nationalitäten gibt. Diesen Platz markierte die Figur eines Schülers, dessen Nachname Neufeld auf eine jüdische Herkunft schließen lässt. Neufeld gehört zu den wichtigsten und eifrigsten Anführern der geheimen Verschwörung und unterstützt Walczak während der beschriebenen folgenreichen Auseinandersetzung mit dem Geschichtslehrer Pakotin. In einem Wortgefecht mit dem Vertreter des russisch kontrollierten Schulsystems drückt Neufeld seine Loyalität und Verbundenheit mit der Geschichte des polnischen Volkes aus, wie folgender Dialog verdeutlicht: Pakotin wendet sich an Neufeld mit seiner provokativen Frage nach einem Nationalhelden, auf die Walczak den Namen Napoleons nennt.

«Neufeld: *Ich bin derselben Meinung wie meine Mitschüler.*

Pakotin: *Ja dann haben sie eine schöne Meinung von unserer Geschichte. Na sagen Sie, was ist Ihre Heimatgeschichte?*

Neufeld: *Die Geschichte Polens!*

Pakotin: *Was für ein Patriot!!!»*

Von der Figur Neufelds abgesehen, enthält der Film keine weiteren Anspie-

31 Andrzej Biernacki: Wanda. In Julian Krzyżanowski (Hrsg.): *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965.

lungen auf den jüdischen Anteil an der polnischen Geschichte. Unter den Namen der Nationalhelden, die im Laufe der Filmhandlung mehrfach genannt werden, fehlt zum Beispiel der jüdische Anführer im Kościuszko-Aufstand, Berek Joselewicz. Dieser Verzicht ist umso auffälliger, als 1934 der 125. Todestag von Joselewicz war und in der polnisch-jüdischen Presse sowie von polnisch-jüdischen Veteranenverbänden feierlich begangen wurde. Dabei wurde allen Juden gehuldigt, die für Polen gefallen waren.³² Dass diese Nationalikone, in der sich die jüdische Verbundenheit mit der polnischen freiheitlichen Tradition verdichtete, in JUNGER WALD übergegangen wird, weist auf die Grenzen des Sagbaren im polnischen patriotischen Film der 1930er Jahre hin.

Im Rahmen dieser Grenzen versuchten einige jüdischstämmige Filmemacher weiterhin für das Konzept eines nicht ethnisch, sondern staatsbürgerlich begründeten Konzepts der polnischen Nation zu werben. Dafür ist auch der Historienfilm BARBARA RADZIWIŁŁÓWNA von 1936 bezeichnend. In der Zeit des steigenden Antisemitismus griffen der Produzent Marek Libkow und der Regisseur Józef Lejtes damit ein Thema auf, das das 16. Jahrhundert, also die «goldene Epoche» der polnischen Geschichte, in Erinnerung rief, für die Offenheit und religiöse Toleranz charakteristisch waren. Dieser Rekurs auf die polnische freiheitliche Tradition stand im Kontrast zu den immer lauter vorgebrachten Stimmen der rechten Presseorgane, die ein «Polen für die Polen» forderten und zunehmend an Popularität gewannen.

DER DIBUK (DER DYBBUK, 1937) von Michał Waszyński: Rückkehr zu den Wurzeln

Während Marek Libkow und Józef Lejtes mit ihren Filmen am polnischen Nationaldiskurs teilzunehmen versuchten, sahen sich viele ihrer Glaubensgenossen in der Atmosphäre des zunehmenden Antisemitismus veranlasst, zu den «Wurzeln» zurückzukehren. Die mangelnde Akzeptanz seitens der christlichen Mehrheitsgesellschaft war für sie ein Grund, den Weg der Akkulturation bzw. Assimilation wieder zu verlassen. Die Fremdwahrnehmung beeinflusste in dem unfreundlichen Klima die Selbstwahrnehmung, so dass viele Juden, die sich nicht mehr als Juden betrachtet hatten, dies unter dem Einfluss der Verdrängungspraktiken wieder taten.³³

Einen weiteren starken Impuls zu den Ursprüngen zurückzukehren gab die Einführung der antisemitischen Gesetzgebung im Dritten Reich. Diese nun rechtlich verbriefte Diskriminierung wirkte über die Grenzen Deutschlands hinaus und löste eine kulturpolitische Gegenströmung aus, die jüdische Kulturrenaissance.³⁴ Einige Filmemacher engagierten sich darin, um der erfolgten oder im Gang begriffenen Anpassung an die christliche Mehrheitsgesellschaft entgegenzuwirken.³⁵

Suchten diese Menschen ihre geistige, «genuin jüdische» Heimat, so standen ihnen zwei Möglichkeiten zur Auswahl. Zum einen konnten sie den von Zionisten erstrebten Aufbau eines jüdischen Staates in Palästina als visionäres Vaterland auf die Leinwand projizieren, das sie aber niemals persönlich gesehen hatten. Durch die räumliche Distanz ist es zu erklären, dass diese unter polnischen Juden dominierende politische Richtung nur einen geringen filmischen Niederschlag fand. Dessen prominentestes Beispiel war der Film SABRA von Aleksander Ford, der bereits 1933 fertig gestellt wurde.³⁶

Einen weit bedeutenderen kinematografischen Ertrag brachte – zum anderen – die *Yiddishkeit*. Diese traditionelle

32 Steffen, S. 105. S. auch Annette Werberger. *Dibbuks und Dämonen – Geister der Moderne. Kulturalisierungsprozesse in den Jüdischen Literaturen Ostmitteleuropas (1890–1939)*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift Tübingen 2011,

33 Steffen, siehe auch Werberger.

34 Hoberman, S. 224.

35 U. a. Anatol Stern, Albert Wywerka, Henryk Wars, Leon Trystan.

36 Für weitere Beispiele siehe Gross.

Kultur der Aschenasim der mittel- und osteuropäischen Juden sah die Diaspora als ihre angestammte Heimat an. Politisch wurde diese zunächst von Simon Dubnow, dem Protagonisten eines nicht-zionistischen jüdischen Nationalismus, vertreten und durch die Arbeiterpartei Bund repräsentiert. Filmisch wurde die *Yiddishkeit* durch das Aufgreifen des Shtetl-Topos, Schilderungen religiöser und folkloristischer Elemente und den Gebrauch der jiddischen Sprache umgesetzt. All diese Merkmale finden sich zum Beispiel bei Joseph Green wieder, der aus Amerika nach Polen zurückkehrte, um vor dem Hintergrund authentischer Kulissen vier populäre Filme, darunter *A BRIVEL DER MAMEN* (EIN BRIEF AN DIE MUTTER, 1938) und *YIDL MIT'N FIDL* (EIN JUDE SPIELT GEIGE, 1936), herzustellen. Hierfür nutzte Green die Steuererleichterung, welche die polnische Regierung 1936 eingeführt hatte, um die heimische Filmindustrie anzukurbeln. Dank dieser Voraussetzung konnte die 1928 eingestellte, wenig rentable Produktion von jiddischen Filmen in Polen wieder aufgenommen werden und erlebte ihre Blütezeit in der polnischen Vorkriegskinetografie.

Unter den Filmen der goldenen Ära nimmt *DER DYBBUK* in der Regie Michał Waszyński von 1937 eine herausragende Stellung ein. Diese Verfilmung des Dramas von Szymon An-ski (Salomon Zejnwil Rapoport) avancierte nicht nur zum bedeutendsten jiddischen Klassiker, sondern wird als das wichtigste Werk der polnischen Kinematografie der Vorkriegszeit und ein Meisterstück des europäischen Films angesehen. Von dem nicht verhallenden Interesse an dem Drama sowie dessen Verfilmung zeugen die Vielzahl der wissenschaftlichen Abhandlungen sowie der breite öffentliche Widerhall, der seine späteren Vorführungen begleitet. In Deutschland wurde der Film u. a. 1992 in der Retrospektive der Freunde der Deutschen Kinemathek «Jüdische Lebenswelten im Film» gezeigt.³⁷ Das Drama, An-skis *Dibbuk*, brachten hingegen Janusz Wiśniewski am Schauspielhaus in Düsseldorf (1996) und Krzysztof Warlikowski am Bremer Theater am Goetheplatz (2005) auf die Bühne.³⁸ Rachel



5 EIN JUDE SPIELT GEIGE (1936)

Michali verarbeitete ferner 2005 das Werk zu der Oper *The Dibbuk* und Brüder Coen bauten eine Szene aus Waszyński *DER DYBBUK* in ihrem Film *A SERIOUS MAN* von 2009 ein.

Das Drama wurde 1915, also zwei Jahrzehnte vor der beschriebenen jüdischen Kulturrenaissance der 1930er Jahre, verfasst. Seine Entstehungsgeschichte und die Motivation des russisch-jüdischen Verfassers weisen mehrere Parallelen mit der späteren Erneuerungsbewegung auf. Als Mitglied der sozialrevolutionären *Narodniki* glaubte Szymon An-ski zunächst daran, dass Juden gleichberechtigte Bürger einer modernen liberalen Gesellschaft werden könnten. Enttäuschung löste bei ihm die ungerechtfertigte Verurteilung des jüdischen Offiziers Alfred Dreyfus in Frankreich (1894) aus, die

37 Erika Gregor, Ulrich Gregor, Helene Schleif (Hrsg.): *Jüdische Lebenswelten im Film – eine Retrospektive*, Berlin 1992.

38 Zum Drama wie zu dessen Verfilmung von 1937 liegen auch eine Vielzahl von Rezensionen und wissenschaftlichen Abhandlungen vor. In diesem Artikel wird *DER DYBBUK* daher etwas kürzer als *JUNGER WALD* behandelt, der in Deutschland seit 1935 wahrscheinlich nicht mehr öffentlich gezeigt wurde und bislang kein signifikantes Interesse in der Forschung fand. Für *DER DYBBUK* siehe insbesondere: Werberger, Stefanie Knauß. *Der Dibbuk – Eine Auseinandersetzung des Chassidismus mit der Moderne?* In: Joachim Valentin, Matthias Müller (Hrsg.) *Weltreligionen im Film – Christentum, Islam, Judentum, Hinduismus, Buddhismus*. Marburg 2002, S. 135–51; Ira Königsberg. *The only ♪ in the world: Religion, Psychoanalysis, and The Dybbuk*. In: Sylvia Paskin (Hrsg.) *When Joseph Met Molly – A Reader on Yiddish Film*, London 1999, S. 169–99.

einen offensichtlichen Antisemitismus in dem Land der Menschenrechte offenbarte und über die Staatsgrenzen hinaus für Aufsehen sorgte.³⁹ An-skij, ähnlich wie der «Vater» des Zionismus, Theodor Herzl, sah in der sogenannten Dreyfus-Affäre einen Beweis dafür, dass jegliche Bemühungen um Akkulturation und Assimilation angesichts der grundsätzlich ablehnenden, feindseligen Haltung der Mehrheitsgesellschaften zum Scheitern verurteilt waren. Während Herzl daraufhin die politische Idee eines jüdischen Nationalstaats in Palästina entwickelte, konstruierte An-skij den nichtzionistischen jüdischen Nationalismus als Schriftsteller und Ethnograf mit. Auf der Suche nach der *Yiddishkeit* unternahm er 1912 und 1913 zusammen mit Musikwissenschaftlern und Folkoreforschern die erste ethnografische Expedition in den jüdischen Ansiedlungsrayon in Wolynien und Podolien. Auf der Grundlage des gesammelten Materials verfasste er sein Drama zunächst auf Russisch und wenige Jahre später auf Jiddisch. Diese Reihenfolge steht paradigmatisch für das rückwärtsgewandte Streben nach einer «genuin jüdischen Identität». Das Werk war von Anfang an als eine Antwort auf die konstatierte Krise des europäischen Judentums und als eine rettende Ethnografie konzipiert.⁴⁰ Seit 1920 folgten in Vilnius und in Warschau Inszenierungen auf Jiddisch durch die Vilaner Gruppe oder auf Hebräisch durch das Habima-Theater, die eine regelrechte «Dibbukomanie» auslösten.⁴¹ Auf dieser Welle wurde der Stummfilm *TKIES KAF* (1920) in Anlehnung an das Werk An-skij's herge-

stellt, der 1937 noch mal in Tonfassung in die Kinos kam.⁴²

Der Verfilmung von *DER DYBBUK* nahm sich schließlich die Warschauer Produktionsfirma «Feniks» von Izydor und Felicja Fenigstein an, die sich eigentlich auf die Herstellung polnischsprachiger Filme spezialisierten. *DER DYBBUK* blieb ihr einziges jiddisches Werk. Allen Beteiligten, dem technischen Personal wie auch den Schauspielern der satirischen Bühne «Di Jidische Bande», war bewusst, dass sie mit dieser Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Erneuerung der jüdischen Kultur leisteten. Im Studio sowie während der Aufnahmen in Kazimierz nad Wisłą soll, den Erzählungen der Beteiligten zufolge, eine außergewöhnliche Atmosphäre geherrscht haben. Jede Person, die mit der Produktion zu tun hatte, fühlte sich privilegiert. Selbst die Statisten hatten das Gefühl, an einem wichtigen Unternehmen teilzuhaben.⁴³

Von dieser Stimmung sei auch der Regisseur Michał Waszyński erfasst gewesen, der 1904 als Mosze Waksberg in das Leben des orthodoxen Judentums Wolhyniens hineingeboren wurde.⁴⁴ Als aufgeweckter Junge fiel er jedoch bereits 1918 in der Jeschiwa, einer Talmudhochschule, mit blasphemischen Fragen auf und zerstritt sich mit seinem Lehrer über die Bedeutung von Dämonen. Anschließend entschied er sich für die säkulare, kosmopolitische Welt. Als Michał Waszyński wurde er neben Józef Lejtes zum bedeutendsten polnischen Regisseur der 1930er Jahre. Sein Metier waren populäre Komödien und Melodramen. In seinem Berufsleben interessierte sich Waszyński meist für Obdachlose, Prostituierte und verzweifelte Menschen in Grenzsituationen,⁴⁵ während er Reminiszenzen an seine Herkunft und die damit verbundenen Wertvorstellungen bewusst ausblendete. In der Branche wurde er vorwiegend für seine schnelle und effiziente Arbeitsweise bekannt und geschätzt. Dies war auch der Grund, warum die Produktionsfirma ausgerechnet ihn, den vollkommen assimilierten Juden und Dandy, damit beauftragte, den Zuschauern die mystischen Grundlagen des Chassidismus und das religiöse Leben

39 George Whyte: *Die Dreyfus-Affäre. Die Macht des Vorurteils*. Frankfurt am Main 2010.

40 Salcia Landmann (Hrsg.): *Der Dibbuk: dramatische Legende in vier Bildern; mit Materialien zum Exorzismus-Thema und zur Aufführungsgeschichte / An-Ski*. München 1976.

41 Es folgten schnell Übersetzungen in andere Sprachen und Inszenierungen auf ausländischen Bühnen. Mehr dazu s. Werberger.

42 Natan Gross, S. 90f.

43 Hobermann, S. 282, Anm. 62.

44 In diesem Abschnitt beziehe ich mich auf Mazur und Blumenfeld. Siehe Anm. 5 u. Samuel Blumenfeld: *Człowiek, który chciał być księciem*. Warszawa 2008.

45 Als Beispiele hierfür können seine Filme wie *KULT CIAŁA* (KÖRPERKULT, 1930), *UWIEDZIONA* (DIE VERFÜHRTE, 1931), *KOBIETY NAD PRZEPASĆMI* (FRAUEN AM ABGRUND, 1938), *ZNACHOR* (QUACKSALBER, 1937), *PROFESOR WILCZUR* (PROFESSOR WILCZUR, 1938) genannt werden.

der mittelosteuropäischen Diaspora näher zu bringen. Im Zuge der Arbeit an *DER DYBBUK* soll Waszyński – seinem Biografen Blumenfeld zufolge – eine Wandlung durchlebt und später auch an anderen jiddischen Produktionen mitgewirkt haben.⁴⁶ Beides ist jedoch schwer nachweisbar. Waszyński blieb grundsätzlich seinem kosmopolitischen Lebensstil treu und tat weiterhin so, als sei er der jiddischen Sprache unkundig. Selbst während der Verfilmung des Dramas von An-skij weigerte er sich konsequent die Sprache seiner Vorfahren zu verwenden, die Kernpunkt der jiddischen Kulturrenaissance war, an der Waszyński mit seiner *DYBBUK*-Verfilmung einen wichtigen Anteil hatte.

DER DYBBUK erfüllt in mehrfacher Hinsicht den missionarischen Auftrag der jüdischen Kulturrenaissance. Zu den eigenen kulturellen und geistigen Wurzeln zurückzukehren bedeutete die Abkehr von der sprachlichen Assimilierung und der fortschreitenden Säkularisierung, welche auch die mehrheitlich traditionell lebenden polnischen Juden im bedeutenden Maße ergriffen hatte. Die sprachliche Polonisierung, die in Zahlen schwer zu vermitteln ist, war in den 1930er Jahren jedenfalls wahrnehmbar und wurde von vielen Juden als Bedrohung und Verlust empfunden.⁴⁷ Die Verwendung des Jiddischen in Theater und Film sollte daher dem Verfall der Sprache entgegenwirken, mit welchem ursächlich ein Niedergang der jüdischen Lebensweise verknüpft wurde. Damit wurde auch der dichterische Wert der «Mame-Loschen»⁴⁸ vermittelt, die oft als Jargon abgewertet und als Ausdruck einer niederen Kultur betrachtet wurde.

Das Drama wie auch dessen Verfilmung stellen insofern das Jiddische in den Rang anderer moderner Sprachen, entwerfen aber zugleich ein Bild der Wirklichkeit, das die historische Realität fantastisch umformt. Während die erzählte Geschichte in *JUNGER WALD* den Anspruch auf Authentizität erhebt, verzichtet *DER DYBBUK* bewusst auf die mimetische Wiedergabe der Wirklichkeit. Die Abkehr vom modernen Leben vollzieht sich durch die Rückkehr zur chassidischen Mystik und zu archaischen

Erzählungen. Chassidismus, der von dem hebräischen *Chassidim*, «die Frommen», kommt, bezeichnet an sich verschiedene voneinander unabhängige Bewegungen des orthodoxen Judentums. Das Stück rekurrierte auf den Chassidismus, der sich im 18. Jahrhundert in Osteuropa auf der Grundlage der talmudischen Tradition und der Kabbala als eine Strömung des Judentums entwickelte und die Wertvorstellungen sowie Alltagspraktiken der Menschen bestimmte.⁴⁹ Es ging nicht darum, ein realistisches Bild dieser Strömung des orthodoxen Judentums zu entwerfen. Der nationale Diskurs wird vielmehr auf jüdischen Volkslegenden und dem Glauben aufgebaut, dass übersinnliche Mächte in das Leben der Menschen eingreifen und deren Schicksal bestimmen können. Diese Überzeugung war bei vielen osteuropäischen Juden tief verwurzelt und prägte insbesondere die Alltagsatmosphäre des Shtetl. So wollte man zum Beispiel die Kinder mit Amuletten, farbigen Bändchen und Abwehrformeln vor dem «bösen Blick» schützen.⁵⁰

Ausgangspunkt der Handlung ist eine Vision der Realität, in der sich ein gegenseitiges Durchdringen der geistigen und materiellen Sphäre vollzieht. Darauf verweist der Untertitel: «Tsvishen tsvey weltn» (Zwischen zwei Welten) sowie der Raum des Shtetls. In dem jüdischen Topos eines geschlossenen Raumes und des Horts der Tradition liegen sakrale und weltliche Elemente nahe beieinander. So ist der Marktplatz ein Raum des Handels und gesellschaftlicher Treffen, der von den ärmlichen Häusern der Anwohner umrandet wird. Einen Schritt weiter ist das Gotteshaus und nicht viel weiter befindet sich der Friedhof, von dem man die Verstorbenen rufen kann. Auf der Mitte des Marktplatzes befindet sich das Grab zweier Liebenden, die während ihrer Hochzeit unter der Chupe (dem Hochzeitsbaldachim) von Bogdan

46 Samuel Blumenfeld. *Człowiek, który chciał być księciem*. Warszawa 2008.

47 Steffen, S. 54.

48 Jiddisch für Muttersprache.

49 Heiko Hausmann. *Geschichte der Ostjuden*. 4. Aufl. München 1998.

50 Vgl. Desanka Schwarc: «Ojfn weg schtejt a bojm». *Jüdische Kindheit und Jugend in Galizien, Kongresspolen, Litauen und Russland 1881–1939*. Köln 1999, S. 425.



6 DER DYBBUK (1937) Chmielnickis Kosakentruppen 1648 niedergemetzelt worden waren. Die zentrale Lage des Grabs weist auf den Stellenwert dieses Ereignisses im kollektiven Gedächtnis der Glaubengemeinschaft hin. Die Vernichtung von jüdischen Gemeinden durch die gegen die polnische Krone kämpfenden ukrainischen Truppen war der unmittelbare Anlass, weswegen sich später die chassidische Strömung des orthodoxen osteuropäischen Judentums herausbildete.⁵¹ Das Grab steht somit zum einen für den Ursprung des geschilderten geschlossenen Milieus, für dessen Mitglieder die Welt aus der chassidischen Glaubengemeinschaft besteht. Zum anderen deutet es auf die Bedrohung der jüdischen Welt hin, die zur Entstehungszeit des Originalstücks wie dessen Verfilmung als akut empfunden wurde.

Als weitere Quelle der Identität fungiert das aufgeschlagene Buch, über dem Kerzen leuchten und mit dem die filmische Erzählung beginnt und endet. Das Buch steht für die jüdische Traditionsbildung, die auf der Kultur des Wortes beruht, und symbolisiert das Recht, dessen Achtung oder Verletzung Einfluss auf den Lauf der Ereignisse nimmt. Damit wird auch auf das Ineinandergreifen zwischen Diesseits und Jenseits verwiesen.

Das Überlappen der beiden Sphären wird auch über das zentrale Motiv des

«Dibbuchs» (hebr. Anhaftung) vermittelt. In der Vorstellung des osteuropäischen Judentums ist er der Geist eines Toten, der in den Leib eines Menschen eindringt, um sich selbst von Schuld zu reinigen. Der vom Dibbuk heimgesuchte Mensch erscheint als besessen und begeht schwer erklärbare Handlungen. Manchmal wird der Dibbuk generell als böser Geist bezeichnet.

Im Film wie im Drama ist der Dibbuk kein böser Geist, sondern zunächst der arme Talmudschüler Chonen (Leon Liebgold), der sich in Lea (Lili Liana), die tugendhafte Tochter eines vermögenden Juden, unglücklich verliebt. Die beiden waren für einander bestimmt, weil ihre Väter (Nissan und Sender) vor der Geburt der Kinder einen Schwur geleistet hatten. Als Freunde beschlossen sie in der Synagoge während eines Gebets für eine gute Ernte im Falle der Geburt von Kindern verschiedenen Geschlechts diese miteinander zu vermählen. Der sakrale Ort und der Zeitpunkt der Ernte haben hier einen symbolischen Charakter und verstärken die Wirkungskraft der ausgesprochenen Worte, die den Wunsch vermitteln, mit Gottes Hilfe auch Enkelkinder zu haben und somit für den Fortbestand des jüdischen Lebens sorgen zu können. Chonens Vater stirbt jedoch unter unglücklichen Umständen, während Leas Vater Sender (Mojżesz Lipman) sich von einem gottesfürchtigen zu einem geldgierigen Menschen wandelt. Vom Wunsch nach Wohlstandsvermehrung verblendet, vergisst Sender seinen früheren Freund und den auch vor Gott geleisteten Schwur. Er gibt seine Tochter einem anderen reichen Mann zur Frau und bricht dadurch den Schwur, was eine Reihe von dramatischen Ereignissen hervorruft.

Der 18-jährige Chonen begeht infolgedessen ebenfalls eine Sünde, da er versucht, durch Magie Gold herzustellen, um seine geliebte Lea doch zur Frau nehmen zu dürfen. Dass er sich dabei von Gott abwendet und Satan zur Hilfe ruft, wird schnell bestraft. Chonan stirbt eines plötzlichen Todes und erscheint als Dibbuk auf Leas Hochzeit, um deren Leib anzuhafte. Ein Zaddik, ein jüdischer Geistlicher, versucht der besessenen Braut

51 Hausmann schätzt die Opferzahl auf 100.000 bis 125.000. Siehe ders., S. 40.

mit Exorzismus zu helfen, hat aber nur scheinbar Erfolg. Der Geist des jungen Mannes verlässt den Körper Leas, die jedoch gleich danach stirbt, um sich – wie vorherbestimmt – mit ihrem Geliebten zu vereinigen.

Das Todesmotiv zieht sich durch die ganze Handlung und bestimmt die Atmosphäre des Films. Im Laufe der Handlung sterben zudem vier Protagonisten: Nissan, Leas Mutter, während der Geburt Leas, Chonen und schließlich Lea. Ikonografisch ist der Tod zudem durch das Grab des ermordeten Brautpaares in der zentralen Lage auf dem Marktplatz und durch den nah gelegenen Friedhof verzeichnet. Besonders einprägsam ist in diesem Zusammenhang die Szene auf dem Friedhof, in der Lea am Grab der Mutter die eigenen ungeborenen Kinder beweint. Das Leitmotiv des Todes erlaubt das Werk als ein Gleichnis zu lesen. *DER DYBBUK* erzählt von der ewigen Präsenz des Todes im Dasein der Menschen und von dem gegenseitigen Durchdringen der Welten der Toten und der Lebenden im Allgemeinen. Im Besonderen spiegelt der Film die Situation der jüdischen Gemeinschaft wieder, die noch mehr als andere bedroht oder gar dem Untergang geweiht ist. Die zunächst von beiden Vätern gewünschte Verbindung ihrer Kinder war ja dazu gedacht, Nachkommen zu zeugen und für den Fortbestand der jüdischen Linie zu sorgen. Dass eine Gefahr von der antisemitischen Umgebung ausgeht, wird lediglich durch das anfangs erwähnte Grab des Brautpaares angedeutet. Die Schuld an der Gefährdung des jüdischen Lebens tragen jedoch in *DER DYBBUK* die Juden selbst, die mit ihrer Abkehr von einem gottesfürchtigen Leben die gegebene Weltordnung aus dem Gleichgewicht bringen. Sender trägt mit seinem gebrochenen Schwur die Verantwortung dafür, dass die Verbindung Leas und Chonens lediglich im Jenseits möglich ist. Das Paar wird im Diesseits keine Kinder und die jüdische Gemeinde keine Zukunft haben.

Mit dieser Grundaussage rief das Werk das jüdische Publikum dazu auf, sich auf die Lebensweise der Vorfahren zu besinnen. Auch die Vision der Vorherbestim-

mung konnte die Zuschauer in ihrer eskapistischen Reaktion auf die steigenden Anfeindungen und eine fortschreitende Dehumanisierung der politisch-gesellschaftlichen Atmosphäre bestärken. Die Überlegenheit des Geistes über die Materie erlaubte es, negative Erfahrungen abzuwehren und den Sinn der eigenen Weltansicht zu legitimieren. Durch *DER DYBBUK* dürften sich diese Menschen in ihrem Interesse für mystische Strömungen im Zeitalter der Verfolgung bestätigt gefühlt haben.⁵²

Fazit

Die kulturell und politisch heterogene Warschauer Filmindustrie gehörte zu den meinungsbildenden Institutionen, die vehement und am längsten der in den 1930er Jahren zunehmenden xenophoben Stimmung im Land standhalten konnte. Die Branche, in der nie ein «Arierparagraf» eingeführt wurde, hielt an dem Bild eines offenen und toleranten Polen fest. Die polnische *imagined community* wurde auf der Leinwand vordergründig in Anlehnung an die freiheitliche, republikanische Tradition der polnischen Aufstände konstruiert. So erscheint die polnische Nation in *JUNGER WALD* nicht als eine ethnisch begründete und geschlossene Einheit; das Wir-Gefühl entsteht nicht in Abgrenzung zur Angehörigen anderer Nationen. Das Feindbild ist das autokratische System des Zarenreiches, das nicht gegen andere Völker, sondern mit deren Unterstützung bekämpft wird. Die Polen, die sich die Ideale der französischen Revolution auf die Fahnen schreiben, werden somit als eine von Freunden umgebene, vitale Nation vorgeführt, die aus der ruhmreichen Vergangenheit Vorbilder und Zuversicht für die Zukunft schöpfen kann. Es ist auch eine durch die Verbindung Stefans und Wandas mit sich selbst versöhnte Gemeinschaft, für die die Möglichkeit besteht, Nachkommen zu haben.

Im Kontrast dazu präsentiert sich das Bild der geschlossenen und schwachen Gemeinschaft der Chassiden in *DER DYBBUK*. Sie ist nicht in einer histo-

⁵² Mazur, S.75.

rischen Wirklichkeit, sondern in einem Raum zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Leben und Tod verortet. Das Leitmotiv des Todes unterstreicht die pessimistische Sicht der Glaubensgemeinschaft, die einer permanenten Bedrohung ausgesetzt ist, aber kein klares äußeres Feindbild aufzuweisen hat. Die Gefahr, die von der Umgebung ausgeht, kann nicht bekämpft werden. Sie ist dem jüdischen Leben immanent und wird durch den Verstoß gegen die göttliche Bestimmung heraufbeschworen. Der einzige Ausweg führt über die Rückkehr zu

einem gottesfürchtigen Leben, in dem alles nach talmudischen Gesetzen geordnet und geregelt ist.

Es wurde der Vorschlag gemacht, den ДУВБУК als «Kaddisch», als Totengebete für die vernichtete Lebenswelt der Shtetl zu lesen.⁵³ Diese Metapher kann man auch auf das Warschauer Filmmilieu beziehen, welches ebenfalls fast vollständig zerstört wurde. Die beiden erwähnten Regisseure Lejtes und Waszyński konnten zwar durch die Flucht ins Ausland dem sicheren Tod entkommen. Ihre Familien sowie die meisten ihrer jüdischen und viele nicht-jüdische Mitstreiter aus dem Filmgeschäft wurden hingegen im Laufe der Kriegsjahre von den Nationalsozialisten ermordet.⁵⁴ Das 1937 in DER ДУВБУК gezeichnete Bild einer Heimat ohne Zukunft hat sich in wenigen Jahren bewahrheitet.

53 Ira Konigsberg, *The Only I In the Word: Religion, Psychoanalysis, and The Dybuk*. In: *Cinema Journal* 36, 1997, Nr. 4, S. 22–42, hier. S. 25; Mazur, S. 81.

54 Von den Filmschaffenden, die an JUNGER WALD mitgewirkt haben, starben im Laufe des Krieges Witold Zacharewicz in Auschwitz und Michał Znicz 1943 unter nicht geklärten Umständen, z. B. der Bühnenbilder Jacek Rotmil, der Historiker Mاجر Balaban sowie die Drehbuchautoren Alter Kacyne und Andrzej Marek wurden Opfer der Shoah. Weitere Angaben in: Mazur, S. 82–93.