

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf  
Abteilung II: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft  
Hauptseminar: *Feindbilder*  
Wintersemester 2006/07  
Leitung: Prof. Dr. Peter Tepe, Tanja Semlow

**Das ‚Feindbild Jude‘**  
**in den nationalsozialistischen Propagandafilmen**  
***Jud Süß* und *Der ewige Jude***

**von**  
**Gianna Jansen**

## Inhaltsverzeichnis:

<b>1. Einleitung</b>	3
<b>2. Entstehungsgeschichte</b>	5
<i>2.1. Jud Süß</i>	6
<i>2.2. Der Ewige Jude</i>	7
<b>3. Handlungschronologische Analyse</b>	9
<i>3.1. Jud Süß</i>	9
<i>3.2. Der Ewige Jude</i>	16
<b>4. Definition ‚Feindbild‘</b>	24
<b>5. Konzeption und Wirkung des ‚Feindbildes‘</b>	28
5.1. Konzeption <i>Jud Süß</i>	28
5.2. Konzeption <i>Der Ewige Jude</i>	31
5.3. Wirkung	35
<b>6. Vergleich</b>	36
<b>7. Fazit</b>	38
<b>8. Literaturverzeichnis</b>	41

## 1. Einleitung

„Fremdheitswahrnehmung und Fremdheitserfahrung werden von Situationen bestimmt, sind subjektiv und relativ, und es ist bezeichnend, dass sich sowohl in gegenwärtiger als auch in geschichtlicher Perspektive nur schwer eine verbindliche Theorie für das Fremde formulieren lässt.“<sup>1</sup>

Die menschliche Angst vor dem Fremden ist ein besonderes Phänomen, dem man sich durch Reflektion nur schwer entziehen kann. Zwar führte die Wahrnehmung von als *fremd* empfundenen Dingen nicht immer zwangsläufig zu abwehrenden Reaktionen, sie bietet jedoch emotionale Argumentationsmuster, um sich dem Unbekannten zu verschließen.<sup>2</sup>

Die Instrumentalisierung der Fremdheitserfahrung bildet den Kern dieser Untersuchung. Sie offenbart sich in den nationalsozialistischen Propagandafilmen *Jud Süß* und *Der ewige Jude*, die seit ihrer Aufführung als Höhepunkt der antisemitischen Filmproduktion im Dritten Reich gewertet werden.<sup>3</sup> Bis heute findet die Diskussion um die propagandistischen Machwerke kein Ende. Ihre Aufführung ist nur unter strengen Bedingungen erlaubt, besonders *Der ewige Jude* gilt dennoch in rechtsradikalen Kreisen als Kultfilm und wird weiterhin vertrieben.<sup>4</sup>

Dabei relativiert die neuere Forschung zumeist die tatsächliche Wirkung der Filme. Anke-Marie Lohmeier behauptet demnach, *Jud Süß* habe nur Menschen, die bereits vor einem Kinobesuch antisemitisches Gedankengut bejahten, von seiner Botschaft überzeugen können. Gegenteilig pralle die Wirkung an liberal gesinnten Menschen ab.<sup>5</sup> Lohmeier spricht in diesem Kontext von einer „ambivalenten Perspektivenstruktur“<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>Johannes Heil, *Fremde, Fremdsein – von der Normalität eines scheinbaren Problemzustandes*, in: *Vorurteile – Stereotype – Feindbilder. Informationen zur politischen Bildung 271*, München 2001, S. 10.

<sup>2</sup>Vgl. ebd.

<sup>3</sup>Vgl. Stefan Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. Jud Süß und Der ewige Jude*, Köln 1999, S. 7.

<sup>4</sup>Vgl. <http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/teaching-material.shtml> vom 12. 12. 2006 und <http://www.hagalil.com/archiv/2001/09/harlan.htm> vom 07. 05. 2006

<sup>5</sup>Vgl. Lohmeier, Anke-Marie, *Propaganda als Alibi: Rezeptionsgeschichtliche Thesen zu Veit Harlans Film Jud Süß (1940)*, in: Przyrembel, Alexandra, Jörg Schönert (Hrsg.), „Jud Süß“. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt/New York 2006, S. 203.

<sup>6</sup>Ebd., S. 219.

Diese These kann in dieser Arbeit nur zum Teil entkräftet werden. Hauptsächlich wird hier ein anderes Ziel verfolgt: Gemäß dem Seminarkontext soll die genaue Beschaffenheit des ‚Feindbildes Jude‘ in den vorliegenden Filmen analysiert und eingegrenzt werden. Dies kann weiterführend auch Aufschluss über mögliche Wirkungsmechanismen geben. Dabei wird besonderer Wert darauf gelegt, den Begriff ‚Feindbild‘ zu bestimmen und mit dieser Definition zu arbeiten. Schließlich fällt mit Blick auf die Forschungsliteratur ein inflationärer Gebrauch des Begriffes ‚Feindbild‘ auf.<sup>7</sup> So konnte man dort bisher nicht zu vergleichbaren und greifbaren Folgerungen gelangen.

Außerdem ist diese Bestimmung zur Eingrenzung der Arbeit wichtig: Beide Propagandafilme wurden in den letzten Jahrzehnten in der Forschung mit zahlreichen Arbeiten bedacht. Entstehungsgeschichte und Wirkungsmuster wurden genauestens erarbeitet. Derartiges kann diese Arbeit nicht leisten, allein der Umfang ist nicht gegeben. Daher verweist die Autorin an dieser Stelle auf die im Literaturverzeichnis aufgeführte Sekundärliteratur.

Auf Grund der großen Fülle an Literatur zu dem Thema kann nur die neuere Forschungsliteratur berücksichtigt werden. Dieser Eingrenzung entzieht sich die Arbeit von Dorothea Hollstein, da ihre Untersuchung zu den frühesten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Filmen gezählt werden kann und Hollstein demgemäß als Vorreiterin ihrer zahlreichen Nachfolger gesehen werden kann, die sich fast alle auf sie beziehen.

Vorerst wird die Entstehungsgeschichte der Werke erläutert, die Aufschluss darüber gibt, warum die Filme innerhalb eines derart kurzen Zeitraums veröffentlicht wurden. Nach einer genauen handlungschronologischen Analyse wird anschließend der Begriff ‚Feindbild‘ eingegrenzt. Daraus ergibt sich ein Fragenkatalog, der zur Darstellung der Konzeption des ‚Feindbildes‘ der Filme maßgeblich ist. Das ‚Feindbild Jude‘ wird demnach im fünften Kapitel aus den Ergebnissen der Analyse zusammengesetzt. Rezeption und Wirkungsmechanismen werden hier auf bestimmte Sachverhalte eingegrenzt

---

<sup>7</sup>Vgl. z. B. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm, S. 12f. und Dorothea Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt/M. 1983, S. 207.

und vertieft. Anschließend folgt der Vergleich der beiden Filme, in denen keine umfassende Gegenüberstellung, sondern die Unterschiedlichkeit der Propagandamethoden definiert werden soll. Das Fazit soll die in den Kapiteln erarbeiteten Ergebnisse zusammenfassen und sich von dem in der Forschung bisher vertretenen Wirkungsmuster abgrenzen.

## 2. Entstehungsgeschichte

Die neuere Forschung zieht eine Verbindung zwischen Goebbels Karriere-tiefpunkt nach der Reichspogromnacht im November 1938 und seiner Idee für die beiden Propagandafilme *Jud Süß* und *Der ewige Jude*. Er habe Hitlers Gunst zurückgewinnen und daher Hitlers schon in *Mein Kampf* vertretene Ansichten über das Judentum in einem filmischen Monument für alle Ewigkeit archivieren wollen.<sup>8</sup> Tatsächlich lässt sich in dieser Zeit eine Verschärfung der Judenpolitik im Deutschen Reich feststellen. Goebbels spricht in seinen Tagebüchern außerdem über die politische Notwendigkeit, die er in seinem Vorhaben sah, da längst nicht alle Schichten der Bevölkerung von bereits getroffenen antijüdischen Maßnahmen überzeugt seien und schon gar nicht neue befürworteten. So spricht er vom Bürgertum als „Schicht wehleidiger Spießer“, die sich für die „armen Juden“ einsetzen.<sup>9</sup>

Die Filme sollten die Goebbels'schen Propagandamaximen in einer vorher nie da gewesenen Intensität widerspiegeln, nämlich „Vereinfachung, Wiederholung, Emotionalisierung, Scheinobjektivität, Verschweigen ‚unangenehmer Tatsachen‘ und Lüge in stetiger Wiederholung“<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm, S. 21ff.

<sup>9</sup> Karl-Heinz Reuband, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich. Entstehungsbedingungen, Zuschauerstrukturen und Wirkungspotential, in: Anděl, Michael, Brandes, Detlef, Labisch, Alfons, Jiří Pešek, Ruzicka, Thomas (Hrsg.), *Propaganda, (Selbst-)Zensur, Sensation. Grenzen von Presse- und Wissenschaftsfreiheit in Deutschland und Tschechien seit 1871, Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa*, Band 27, Essen 2005, S. 113.

<sup>10</sup> Hornshøj-Møller, Stig, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995, S. 10.

Sie sind in ihrer Konzeption aufeinander abgestimmt<sup>11</sup> und als ‚Propagandapaket‘ im Gesamtkontext der antijüdischen Propaganda anzusehen.<sup>12</sup> In diesen Kontext ist auch die Wirkungskraft der Filme einzuordnen.

## 2.1. *Jud Süß*

*Jud Süß* sollte „am Beispiel einer historischen Persönlichkeit im Rahmen eines Spielfilmes“<sup>13</sup> die Gefährlichkeit der Juden vor Augen führen. Diese Aufgabe vertraute Goebbels 1939 dem Starregisseur Veit Harlan an. Auch um die Vergabe der Titelrolle kümmerte er sich höchstpersönlich. Der Österreicher Ferdinand Marian, unlängst als Frauenschwarm bekannt, sollte als Publikumsmagnet die Rolle des Süß Oppenheimer übernehmen.<sup>14</sup> Das gesamte Schauspielensemble bestand aus hochkarätigen Darstellern, die sich teils freiwillig, teils unter massivem Druck seitens Goebbels ihren Rollenangeboten fügten.<sup>15</sup> Goebbels leitete die Produktion und behielt so in jedem Stadium des Films die Fäden in der Hand. Zahlreiche Korrekturen am Drehbuch und Schnittänderungen am Filmmaterial gehen auf ihn zurück.<sup>16</sup> Die insgesamt 120 Drehtage verursachten Kosten von ungefähr 2,1 Millionen Reichsmark.<sup>17</sup> Im Herbst 1940 war der Film schließlich fertiggestellt und wurde von der Zensur als „politisch und künstlerisch besonders wertvoll“ sowie „jugendwert“ eingestuft.<sup>18</sup> Die Uraufführung fand anlässlich der ‚Deutsch-Italienischen Filmwoche‘ in Venedig am 5. September 1940 statt,

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 90.

<sup>12</sup> Hans-Ulrich Thamer, *Ausbau des Führerstaates*, in: *Nationalsozialismus II. Führerstaat und Vernichtungskrieg*, Informationen zur politischen Bildung 266, München 2002, S. 19. „Propaganda war für das politische Selbstverständnis und die Herrschaftstechnik der Nationalsozialisten ein zentraler Begriff. [...] Doch beruhte die Wirkung der Propaganda nicht auf deren vermeintlicher Originalität oder Raffinesse, sondern auf deren Intensität und Konsequenz im Einsatz aller technischen und inszenatorischen Instrumente, die sich den nationalsozialistischen Propagandisten anboten.“

<sup>13</sup> Reuband, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich, S. 91.

<sup>14</sup> Vgl. Armin Nolzen, „Hier sieht man den Juden, wie er wirklich ist ...“: Die Rezeption des Filmes *Jud Süß* in der deutschen Bevölkerung, in: Przyrembel, Alexandra, Jörg Schönert (Hrsg.), „Jud Süß“. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt/New York 2006, S. 247.

<sup>15</sup> Vgl. Reuband, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich, S. 110.

<sup>16</sup> Vgl. Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm*, S. 31.

<sup>17</sup> Vgl. Knut Hickethier, *Veit Harlans Film Jud Süß* und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus, in: Przyrembel, Alexandra, Jörg Schönert (Hrsg.), „Jud Süß“. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt/New York 2006, S. 225.

<sup>18</sup> Zit. nach Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm*, S. 32.

die deutsche Erstaufführung folgte am 24. September in Berlin. Der Film wurde mit Einnahmen von 6,2 Millionen Reichsmark zum Kassenschlager und einem der erfolgreichsten Filme des Jahres 1940; insgesamt 20 Millionen Menschen sollen den Film allein in Deutschland gesehen haben.<sup>19</sup> Für die SS, Polizisten und KZ-Aufseher gehörte er zum Pflichtprogramm. Es lässt sich außerdem nachweisen, dass der Film in den Ostgebieten immer dann, wenn Liquidationen bevorstanden, der einheimischen Bevölkerung gezeigt wurde.<sup>20</sup> Laut dem Propagandaminister Joseph Goebbels war *Jud Süß* mehr als ein bloßer propagandistischer Spielfilm, er sah ihn als „den <ersten> wirklich antisemitischen Film“<sup>21</sup>.

## 2.2 . *Der ewige Jude*

Im Rahmen der Arbeitsteilung der beiden Filme war *Der ewige Jude* dazu konzipiert, die pseudo-wissenschaftlichen Beweise für die Falschheit des Judentums darzulegen.<sup>22</sup> Obwohl Joseph Goebbels im Vorspann an keiner Stelle namentlich erwähnt wird, ist die Forschung heute dennoch sicher, diesen Propagandafilm als sein persönliches Werk anzusehen. Er wollte ein „propagandistisches Meisterstück“ schaffen und arbeitete von Oktober 1939 bis Januar 1940 äußerst verbissen an der Fertigstellung des ‚Dokumentarfilms‘.<sup>23</sup>

Das Filmmaterial ist als sehr heterogen zu bewerten und setzt sich aus folgenden Quellengruppen zusammen:<sup>24</sup>

1. NS-Filmmaterial aus Polen
2. Prozionistisches Filmmaterial aus Palästina
3. Spielfilme (Deutschland, Polen, USA)

<sup>19</sup> Vgl. Reuband, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich, S. 121.

<sup>20</sup> Vgl. Rolf Giesen, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß* und *Kolberg*, Berlin 2005, S. 256f.

<sup>21</sup> Zit. nach Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm*, S. 30.

<sup>22</sup> Vgl. Reuband, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich, S. 91.

<sup>23</sup> Vgl. Ahren, Yizhak, Hornshøj-Møller, Stig, Melchers, Christoph B., *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte: Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm, Aachen 1990, S. 19ff.

<sup>24</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 24.

4. *Stock-shots* (Kulissenbilder) aus dem Reichsfilmarchiv
5. NS-Trickaufnahmen
6. NS-Studioaufnahmen
7. Photographien

Es existieren mehrere Fassungen des *Ewigen Juden*, wobei in dieser Arbeit die ungekürzte ‚Erwachsenenfassung‘ herangezogen wurde. Diese beinhaltet die Schächtungsszene, die in der ‚Jugendfassung‘ fehlt. Zudem wurde in der internationalen Version auf die Sequenzen über die Weimarer Republik und einen Teil der Hitler-Rede verzichtet sowie die Bezeichnung ‚deutsch‘ durch ‚arisch‘ ersetzt.<sup>25</sup>

Die Umarbeitung des ungleichen Filmmaterials zu einem stimmigen Gesamtwerk stellte sich als äußerst kompliziert heraus. So wurde der Film mehrfach umgeschnitten. Daran hatte Goebbels maßgeblichen Anteil. Doch auch Hitler spielte eine wichtige Rolle in der Entstehungsgeschichte von *Der ewige Jude*. So wurde ihm beispielsweise fertiggestelltes Material vorgeführt, wonach er seine Änderungswünsche bekannt gab. Daher kann davon ausgegangen werden, dass besonders Hitler in diesem Film seine Vorstellungen verwirklichen konnte.<sup>26</sup> Der Film wurde schließlich von der Zensur als „staatspolitisch wertvoll“, „künstlerisch wertvoll“ und zudem als „Lehrfilm“ und „jugendwert“ eingestuft.<sup>27</sup>

Die Herausgabe des Filmes verzögerte sich außerdem, da Goebbels die Uraufführung von *Jud Süß* abwarten wollte, um dann mit der Aufführung von *Der ewige Jude* sein antisemitisches ‚Medienpaket‘ zum Einsatz bringen zu können.<sup>28</sup> Schließlich wurde der Film am 28. November 1940, zwei Monate nach der Uraufführung von *Jud Süß*, unter Teilnahme zahlreicher Vertreter aus Staat, Wehrmacht, Partei, Kunst und Wissenschaft, in Berlin uraufgeführt. Obwohl Goebbels umfassend für den Film geworben hatte, glänzte er

---

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 5.

<sup>26</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 19.

<sup>27</sup> Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm, S. 58f.

<sup>28</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 22.

durch Abwesenheit.<sup>29</sup> Hornshøj-Møller vermutet, er habe nicht „als Urheber einer Vernichtungsbotschaft identifiziert werden“<sup>30</sup> wollen.

*Der ewige Jude* wurde kein Kassenschlager, nur ungefähr zwei Millionen Menschen haben den Film während des Zweiten Weltkrieges im Kino gesehen.<sup>31</sup> Tatsächlich wurde der Film vor allem von denjenigen besucht, die vom Geheimdienst als „politisch <aktiverer> Teil der Bevölkerung“<sup>32</sup> eingeschätzt wurden. Wie *Jud Süß* wurde *Der ewige Jude* auch dort gezeigt, wo Deportationen bevorstanden, wurde zum Pflichtprogramm bei der Hitler-Jugend und den Mitgliedern der Einsatzgruppen und der Polizei vorgeführt.<sup>33</sup>

### 3. Handlungschronologische Analyse

Im Folgenden können nur diejenigen Szenen und Personen analysiert werden, die für die Themenstellung erforderlich sind. So werden einige Geschehnisse ausgespart.

#### 3.1. *Jud Süß*

Der Film *Jud Süß* beginnt mit der Einblendung: „Die im Film geschilderten Ereignisse beruhen auf geschichtlichen Tatsachen.“<sup>34</sup> Somit geben die Macher vor, dass die im Folgenden gezeigte Handlung authentische Bilder von jüdischen und nicht-jüdischen Menschen liefert. Die Musik des Vorspanns setzt sich aus dem Gesang eines Sabbatsängers und dem deutschen Volkslied ‚All mein Gedanken, die ich hab‘ [...]‘ zusammen, beide Komponenten

---

<sup>29</sup> Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm, S. 62.

<sup>30</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 11.

<sup>31</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 29.

<sup>32</sup> Zit. nach <http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/teaching-material.shtml> vom 12. 12. 2006

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

<sup>34</sup> Die Zitate aus *Jud Süß* sind Dorothea Hollsteins Protokoll des Films entnommen. Im Folgenden wird zitiert aus: Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 270.

werden dissonant zusammengespielt.<sup>35</sup> Das Volkslied wird fortan als Dorotheas Motiv eingesetzt und immer dann verwendet, wenn es im Kontrast zu jüdischer Musik und jüdischen Personen stehen soll. Diese Gegenüberstellung kündigt die Grundkonzeption der Handlung an, in der als jüdisch deklarierte Verhaltensweisen und äußerliche Gebärden, Kleidung sowie Sprachgebrauch den als rein ‚arisch‘ und ‚urdeutsch‘ bestimmten Personen gegenübergestellt werden.

Als der Herzog nach seiner Vereidigung durch die von begeistert jubelnden Bürgern gesäumten Straßen Stuttgarts fährt, zerreißen zwei Soldaten, die die Menschenansammlung zurückhalten, einer Frau die Kleidung über der Brust. Der Herzog amüsiert sich prächtig über die erschrockene Frau und findet sichtlich Gefallen an ihrer ungewollten Entblößung. So erfährt der Zuschauer, dass der Herzog nicht als moralisch integerer Mensch anzusehen ist, vielmehr erscheint er als lüsterner Lebemann.

Nachdem der junge Mann Faber, seine Verlobte Dorothea und deren Vater Sturm in das Geschehen eingeführt wurden, folgt eine musikalische wie optische Überblendung: Das Wappen des Herzogs zeigt nun Süß Oppenheimers Türschild, das hebräische Schriftzeichen zieren. Dazu ertönt das jüdische Motiv aus dem Vorspann.<sup>36</sup> Der Kurier des Herzogs von Württemberg fährt in die Frankfurter Judengasse, der Zuschauer soll den Eindruck erhalten, er bekäme an dieser Stelle Einblick in das typisch jüdische Alltagsleben.<sup>37</sup> Oppenheimers Sekretär Levy bittet den Gast hinein. Ihn prägt sein fremdländisches Aussehen mit Bart, Schläfenlocken und Kaftan. Er ist nicht assimiliert, sondern steht für den Juden im ‚Urzustand‘.<sup>38</sup> Wenn sich Oppenheimer später ‚als Deutscher tarnt‘, stellt Levy stets sein verzerrtes Spiegelbild dar und macht so die andere Seite des Judentums sichtbar.<sup>39</sup> Vor Oppenheimers Haus unterhalten sich ein Schächter, der das blutige Messer an seiner Schürze abwischt, und ein Greis, der sich mit einer halbnackten Frau aus einem Fenster lehnt. Hier erfährt der Zuschauer, dass Oppenheimer seine Kunden betrügt. Die Geldgier des Juden wird erstmals angedeutet.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 82.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 272.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>38</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 38.

<sup>39</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 93.

<sup>40</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 35.

Die Beziehung des Alten zu der jungen Frau an seiner Seite wird nicht geklärt, somit liegt die Assoziation eines unziemlichen Verhältnisses zwischen den beiden nicht fern. Süß zeigt dem Gesandten wie dem erstaunten Zuschauer, dass er hinter der ärmlichen Fassade der Judengasse fürstlich haust: Er offenbart hinter einer gemeinen Schranktür kostbarsten Schmuck. Vor seiner Reise nach Stuttgart vertraut er sich seinem Sekretär Levy an:

„Du Chamer! Ich mach' die Tür auf für euch alle! In Samt und Seide werdet ihr gehen, es kann sein morgen, es kann sein übermorgen, aber sein wird es!“<sup>41</sup>

Süß meint seine Religionsgenossen, die Juden. Er handelt also nicht aus Eigennutz, sondern bezieht alle anderen Juden in seine finsternen Pläne ein.

In der folgenden Szene verblüfft den Zuschauer Oppenheimers Assimilationsfähigkeit.<sup>42</sup> Während er in der Judengasse durch Bart und Kaf-tan das Antlitz eines typischen Juden verkörperte, hat Süß nun alle diese Äußerlichkeiten abgelegt. Er trägt höfische Kleidung und reist wie ein wohlhabender Kaufmann. Süß wird von Dorothea aufgelesen, die ihn nach einem Sturz mitnimmt.

Derweil beraten die Landstände über die ausschweifenden finanziellen Wünsche des Herzogs. Neben seiner sexuellen Unmoral erkennt der Zuschauer nun außerdem einen Hang zu einem dekadenten Lebensstil, der zu dem gemäßigten Leben der braven Stuttgarter Bürger im Kontrast steht.

Weiterhin verrät Süß Dorothea, dass er keine Heimat habe, sondern sich auf der ganzen Welt zu Hause fühle. Somit wird sein „wurzelloser Internationalismus“<sup>43</sup> angedeutet. Damit fehlt Süß eine von vielen Menschen als grundlegend empfundene menschliche Eigenschaft: die Sehnsucht nach einer Heimat.

Als Dorothea ihn in Stuttgart mit ihrem Vater bekannt macht, kommt ihr Verlobter Faber hinzu und erkennt in Süß instinktiv einen Juden. Daraufhin behandelt er ihn verächtlich und höhnisch. Somit verhält Faber sich wie ein vorbildlicher Nationalsozialist.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 274

<sup>42</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 36.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Im Folgenden verspricht Süß dem Herzog die Erfüllung der Wünsche, die die Landstände ihm verweigert haben. Mit seinem Geld kauft er ihm ein Ballett. Der Zuschauer erkennt, dass der Herzog, anders als Faber, käuflich ist und sich so gerne durch die Schmeicheleien Oppenheimers zufrieden stellen lässt. Durch seine unmoralischen Eigenschaften ist er verführbar, Süß wird zum Motor des Geschehens.<sup>45</sup>

Auf dem Maskenball, den ‚der Hofjude‘ eigens als Schäferstündchen für den Herzog mit den gerade heiratsfähigen Töchtern der Stuttgarter Gesellschaft veranlasst hat, frönt der Herzog später erneut sittenwidrigem Verhalten. Er lässt sich mit wollüstigem Blick die jungen Frauen vorführen. Süß versucht indes, Dorothea zu verführen, die jedoch in letzter Minute fliehen kann. Langsam erahnt der Zuschauer, dass es die sexuelle wie die finanzielle Komponente ist, die den Juden, der bisher nur schlechte Eigenschaften gezeigt hat, mit dem im Grunde gutherzigen Herzog verbindet. Denn der strebt maßlos nach sexuellen wie materiellen Vergnügungen und ist damit ein charakterschwacher und moralisch nicht integrierender Mann. Dies macht ihn von Süß abhängig. Faber sucht Süß nun am Kartenspieltisch auf und fordert, er solle das Volk nicht länger ausbeuten. Faber ist aufgebracht und hitzig, Süß dagegen seltsam gelassen und ruhig. Doch diese Gelassenheit soll nicht als Überlegenheit, sondern als Versuch der Tarnung gesehen werden. So klagt Faber: „Maskenfreiheit – Hebräer!“<sup>46</sup>

Um diesen Eindruck zu verstärken, zeigt der Film das württembergische Volk bei der von Süß unrechtmäßig veranlassten Hinrichtung des Schmieds in Aufruhr. Es lässt sich nicht alles von Süß Oppenheimer gefallen. Es soll nicht der Eindruck entstehen, dass der ‚Arier‘ dem Juden wehrlos ausgeliefert sei.<sup>47</sup> Dennoch bleibt die Masse in geordneter Position, ganz anders als der nun gezeigte Einzug der Juden in Stuttgart, den Oppenheimer dem Herzog abgerungen hatte. Dissonante Musik erinnert an das schon negativ akzentuierte Anfangsmotiv des Vorspanns und gibt den ärmlich gekleideten Gestalten, die mühsam über die Erde schlurften, einen düsteren Beigeschmack. So kommt niemals Mitleid auf, vielmehr muss der Zuschauer innerlich zurückweichen, wie vor Dreck und Ungeziefer.

---

<sup>45</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 80.

<sup>46</sup> Ebd., S. 285.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 87.

Tatsächlich spricht Sturm dies schon in der nächsten Szene aus. Die Landstände beraten sich erneut, Sturm bezeichnet die Juden als „Heuschrecken“, die über Stuttgart hereinfallen und das „Blut [...] <ihrer> Kinder und Kindeskinder“ verunreinigen werden.<sup>48</sup> Somit bedient er sich eines Insekten- bzw. Parasitenbildes, um die Juden zu charakterisieren. Außerdem kommt die ‚rassische Bedrohung‘ zum Ausdruck.<sup>49</sup>

Im Folgenden belauschen Süß und Levy den Herzog im Gespräch mit Röder, einem Vertreter der Landstände, der ihn bittet, Oppenheimer fort zu schicken. Hierzu bohren sie ein Loch durch die Decke, gerade durch das Maul einer auf den Stuck gemalten Teufelsfratze.<sup>50</sup> Dies führt zu einer direkten Assoziation, die beiden miteinander im Pakt stehenden Juden als teufelsgleich anzusehen.<sup>51</sup> Später will Süß einen sternkundigen Rabbiner namens Loew dazu bewegen, dem Herzog die für Oppenheimers Machenschaften passende Zukunft vorauszusagen. Loews Hinweis, man solle im Verborgenen über die Völker der Erde herrschen, erinnert an die Idee einer jüdischen Weltverschwörung, zeigt jedoch außerdem, dass auch der Rabbiner nach Macht strebt. Damit zeigt der Film wiederum, dass diese Eigenschaft nicht Oppenheimer allein zuzuschreiben ist, also keine individuelle Eigenart seines Charakters, sondern Eigenart seiner ‚Rasse‘ ist.<sup>52</sup>

Als Süß Sturm um Dorotheas Hand bittet, weist der ihn brüsk zurück, seine Tochter werde „keine Judenkinder“<sup>53</sup> in die Welt setzen. Danach werden Faber und Dorothea zum Schutz vor Oppenheimer sofort verheiratet.

Am folgenden Tag begegnen die beiden sich in Dorotheas Zimmer wie schüchterne Halbwüchsige. Faber traut sich beinahe nicht, in das Zimmer einzutreten, da dies ihrem Vater nicht recht sein könnte, obgleich sie nun schließlich Mann und Frau sind. Der Zuschauer sieht, dass die beiden eine höhere, seelische Liebe und Zusammengehörigkeit vereint. Hier zeigt sich die nationalsozialistische Prüderie. Sie wirken rein und unschuldig wie Kinder, ihr Verhältnis ist nicht von Sexualität geprägt. Außerdem ruft die Szene dem Zuschauer ins Bewusstsein, dass Dorothea noch Jungfrau ist. Das

---

<sup>48</sup> Ebd., S. 287.

<sup>49</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 40.

<sup>50</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 288.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>52</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 41f.

<sup>53</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 293.

macht die spätere Vergewaltigung durch den Juden Oppenheimer zu einem noch schmäheren Verbrechen.<sup>54</sup>

Der Herzog zeigt sich indes auch in den folgenden Szenen, wenn Röder und andere ihn vor Süß Oppenheimer warnen, hochmütig und unbelehrbar. Dennoch sieht der Zuschauer, dass auch der Herzog, als vollblütiger ‚Arier‘, dem Juden aus Instinkt eine gewisse Abneigung entgegenbringt. Er verdächtigt Süß, eine Affäre mit der Herzogin zu haben. Das führt ihn zu dem Schluss, dass Süß nur Profit und seine eigenen Interessen von Wert seien.<sup>55</sup> Daher ahnt er, dass Ergebenheit und Treue bei Oppenheimer nicht zu finden sind. Er weiß nun bestimmt: „Ja, ich mißtraue dir!“<sup>56</sup> Dennoch ist er nicht fähig, sich aus der selbstgewählten Abhängigkeit zu befreien, dazu ist er zu schwach.<sup>57</sup> Der Film will an dieser Stelle vermitteln, dass es kein Entkommen gibt, hat man sich erst einmal mit Juden eingelassen.

Süß will später Geld für den Soldatenkauf des Herzogs bei seinen Religionsgenossen erbitten. Zuvor wurde das in Aufruhr versetzte, jedoch immer wohlgeordnete ‚arische‘ Volk gezeigt. In einer Überblendung sieht man nun eine Sabbatfeier, in der fremdartige Menschen in der Synagoge „singend und betend durcheinander wogen“<sup>58</sup>. Oppenheimer stört sich nicht an der heiligen Handlung, sondern feilscht mit Rabbi Loew um das Geld der Juden. Dafür verspricht er allen Juden Schutz. Die Szene hat durch die orientalischen Gesänge einen okkulten Charakter. Die Fremdartigkeit genügt, einen negativen Eindruck der jüdischen Religion zu vermitteln. Außerdem wird eine Verbindung zwischen religiösem Ritus und Geldgeschäften gezogen.<sup>59</sup>

Nachdem Faber beim Versuch, die anderen Landstände über den geplanten Staatsstreich zu unterrichten, festgenommen wurde, befiehlt Süß, ihn zu foltern, bis er die Pläne der Landstände preisgibt. Dorothea sucht Oppenheimer auf, um die Freilassung ihres Mannes zu erbitten. Süß versucht jedoch Dorothea zu küssen und nähert sich ihr unsittlich. Dorotheas Notlage wird mit Sequenzen der Folterung Fabers durchmischt. Der Zuschauer erahnt, dass

---

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 87.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 299.

<sup>56</sup> Ebd., S. 300.

<sup>57</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S.43f.

<sup>58</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 300.

<sup>59</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 44.

Süß sich an Dorothea sexuell vergreifen wird. Dieses Gefühl wird mit den Schmerzensschreien Fabers, der mit Daumenschrauben gefoltert wird, in Verbindung gebracht. Laut Hollstein werden so die sadistischen Neigungen des Publikums mit der sexuellen Ebene verknüpft: „Der Zuschauer darf genießen, weil er sich zugleich entrüftet.“<sup>60</sup> Als Dorothea zu Gott betet, erklärt Süß ihr schließlich, dass seine Motivation für seine frevelhaften Taten religiös bedingt sei<sup>61</sup>: „Wir Juden haben auch einen, den Gott der Rache. Auge um Auge, Zahn um Zahn!“<sup>62</sup> Er wirft Dorothea auf sein Bett, die Szene endet abrupt. Was nun geschieht, wird der Fantasie der Zuschauer überlassen. Die Szene ist als dramaturgischer Höhepunkt des Filmes zu bewerten.<sup>63</sup>

In Ludwigsburg fordert nun sogar der Herzog Süß auf, seine Maske abzunehmen.<sup>64</sup> Selbst der Herzog verweist damit auf die Tarnung des Juden, dessen wahres Wesen hinter seinem höflichen und scheinbar demütigen Verhalten lauert.

Nach dem tödlichen Schlaganfall des Herzogs wird Süß von den Landständen festgenommen, er findet sich vor Gericht wieder. Hier meint nun der Zuschauer, endlich das ‚wahre‘ Gesicht des Juden zu sehen. Endlich passen seine schändlichen Taten zu seinem Äußeren. Seine höfischen Gebärden waren tatsächlich nur als Tarnung seiner Umwelt gedacht. Der besiegte Jude zeigt nun auch sein wirkliches Gesicht. Seine Haltung ist nicht mehr vornehm und würdevoll, sein Blick ist nun panisch und ängstlich, seine Haltung kleinlaut, das Gesicht unrasiert, die Kleidung schmutzig. Er spricht nun wieder mit jiddischem Akzent. Er verkörpert den ‚Urjuden‘ in seinem unverfälschtem Zustand.<sup>65</sup> Vieles wird ihm vor Gericht zur Last gelegt (z. B. Betrug und Wucher), verurteilt wird er jedoch, da er sich mit einer Christin „fleischlich vermengt“<sup>66</sup> hat, was laut einem alten Reichskriminalgesetz mit dem Tod zu bestrafen ist.

Oppenheimer ist nicht fähig, für höhere Ideale zu sterben und so bettelt er schließlich würdelos und elendig um sein Leben, wird aber dennoch ohne

---

<sup>60</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 88.

<sup>61</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 45.

<sup>62</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 308.

<sup>63</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 46.

<sup>64</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 311.

<sup>65</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 47.

<sup>66</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 313.

Gnade gehängt.<sup>67</sup> Die Landstände verlesen nun, dass die Juden Stuttgart wieder verlassen müssen, der Judenbann gilt wieder. Zudem mahnt Sturm:

„Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten,  
auf daß ihnen viel Leid erspart bleibe an ihrem Gut und Leben  
und an dem Blut ihrer Kindeskinde.“<sup>68</sup>

Die wichtigste Botschaft des Filmes ist somit die ‚Reinhaltung der Rasse‘. Diese überwiegt die Warnung vor den Betrügereien und der Ausbeutung durch die Juden.

So lernt der Zuschauer, dass er sich nur vor Juden schützen kann, indem er sich erst gar nicht mit ihnen einlässt. Alle nach nationalsozialistischer Weltanschauung, aber auch nach althergebrachten Sichtweisen moralisch integren Filmfiguren, mit denen man sich gerne identifizieren will, haben sich von Anfang an von Juden ferngehalten, sie sogar instinktiv als ‚jüdisch‘ und schlecht erkannt. So konnten sie überleben. Dorothea hat diesen Abstand nicht eingehalten, der Herzog erst recht nicht. Wenn der Zuschauer jedoch nach nationalsozialistischer Weltanschauung lebt, bannt er damit die Gefahr durch die Juden.<sup>69</sup>

### 3.2. *Der ewige Jude*

*Der ewige Jude* beginnt mit der Einblendung eines Davidsterns. Unheilvolle, bedrohlich klingende Musik verheißt eine Gefahr, die mit dem Symbol für das Judentum verbunden wird. Die folgenden Einblendungen sollen erklären, dass es sich um einen dokumentarischen Film handelt.<sup>70</sup> Somit erhebt der Film Anspruch auf Authentizität.<sup>71</sup> Ein Text besagt nun, dass die deutschen Juden „nur ein unvollkommenes Bild ihrer rassistischen Eigenart“<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>68</sup> Ebd., S. 314.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 210.

<sup>70</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 42f.

<sup>71</sup> Vgl. Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm*, S. 63.

<sup>72</sup> Die Zitate aus *Der ewige Jude* sind Stig Hornshøj-Møllers Protokoll des Films entnommen. Im Folgenden wird zitiert aus: Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 43.

geben. Aufnahmen aus den polnischen Ghettos leiten zur Hauptintention des Filmes über. Sie sollen zeigen, wie Juden tatsächlich aussehen, „bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken“<sup>73</sup>. Die gefilmten jüdischen Menschen ‚glotzen‘ auf unangenehme, fremde Art in die Kamera. Der Sprecher, Wochenschaukommentator Harry Giese<sup>74</sup>, erklärt nun, dass es sich hier um die „Niststätte“<sup>75</sup> der Juden handle. Hier wird erstmals der Vergleich Jude-Insekt gezogen. Andere altbekannte Vorurteile werden genannt: Sie hätten nicht unter dem Ersten Weltkrieg leiden müssen. Unter ihnen gäbe es keine Bauern, sie hätten sich von den Kriegswirren nicht stören lassen, ihren Geschäften nachzugehen. Der Kommentar übernimmt die Einordnung des Gezeigten für den Zuschauer. Es handle sich bei diesem Volk um einen „Pestherd [...], der die Gesundheit der arischen Völker bedroht“<sup>76</sup>. Die ärmlichen Behausungen der gefilmten Juden zeigen außerdem, dass es ihnen an „selbstschöpferischer Zivilisationsfähigkeit“<sup>77</sup> mangle. Der Kommentar unterstellt nun, dass die Juden nicht aus Armut derart leben müssen, sondern sich trotz großen Wohlstandes an ein solches Leben gewöhnt hätten. Außerdem scheuten Juden körperliche Arbeit, sondern schachtelten und handelten, dann „sind sie in ihrem Element“<sup>78</sup>. Die historische Tatsache, dass den Juden andere Berufe versperrt wurden, sei außerdem eine Lüge. Das Handeln entspreche „ihrem Charakter und ihrer natürlichen Veranlagung“<sup>79</sup>. Hier erhält der Zuschauer die Information, dass Juden demnach keine individuell zu betrachtenden Menschen seien, sondern von Geburt an bestimmte charakterliche Eigenschaften hätten, die zu dieser Lebensweise führten. Dazu werden Bilder von Juden beim Handeln gezeigt. Bedrohliche Musik lässt nur eine mögliche Interpretation der Bilder zu: Hier geschieht etwas Heimliches, Verbotenes. Der Handel der Juden erscheint als zwielichtiges Geschäft. Auch jüdische Kinder werden beim Handeln gezeigt. Unter ihnen existiere kein Gemeinschaftsgefühl. Somit stünde „die jüdische Rassenmoral in krassem Widerspruch zum arischen Sittlichkeitsbegriff“<sup>80</sup>. Die

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 44.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 32.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd., S. 45.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd., S. 55.

<sup>79</sup> Ebd., S. 57.

<sup>80</sup> Ebd., S. 63.

jüdische Religion sei der Ursprung der jüdischen Verbrechermanier, Betrug und Wucher seien in der Heiligen Schrift vorgeschrieben. Dazu rezitiert der Sprecher falsch aus dem 5. Buch Mose.<sup>81</sup>

Im Kontrast dazu stehen die nun gezeigten Bilder von Deutschen, die körperliche Arbeit verrichten. Diese Menschen arbeiten gemeinsam. So sieht der Zuschauer, dass sie durch das gemeinsame Funktionieren etwas Größeres schaffen, was der Einzelne nicht erreichen könne. Sie arbeiten in einer Reihe und stehen so im Kontrast zu den durcheinanderlaufenden Juden, die einzeln ihren Geschäften nachgehen und ungehemmt in die Kameras schauen. Die Bilder der deutschen Arbeiter sind von heroischer Musik unterlegt. Dies wirkt mitreißend, man möchte Teil dieser Gemeinschaft sein. Der Sprecher kommentiert dazu, der ‚arische‘ Mensch wolle „Werte schaffen“, wogegen der einzige Wert des Juden das Geld sei.<sup>82</sup> So kontrastiert er das Bild einer funktionierenden, produzierenden Gesellschaft, der der Zuschauer gerne angehören möchte, mit einer Gesellschaft, die nicht als Organismus funktioniert, sondern mit dem Abstraktum Geld handelt und keine neuen Güter oder Werte hervorbringt. Die Juden bedienen sich vielmehr an der Ware, die Arbeiter und Bauern produzieren, „bei denen er [der Jude] sich zu Gast geladen hat“<sup>83</sup>. Daher seien die Juden „ein Volk von Parasiten“<sup>84</sup>. Wiederum bedient sich der Film eines Insekten- bzw. Parasitenbildes. Damit assoziiert der Zuschauer meist Krankheiten und verbindet diese mit den im Bild gezeigten Juden. So kann schnell Ekel entstehen. Die dunkle, bedrohliche Musik verstärkt diesen Effekt erneut.<sup>85</sup> Der Vergleich der Juden in Polen mit jenen in Palästina soll beweisen, dass die Juden alle gleich seien, „obwohl Erdteile sie trennen“<sup>86</sup>. Damit wird erneut betont, dass Juden charakterliche Eigenschaften hätten, die jedem Juden angeboren seien.

---

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 64f. „Den Fremden magst Du um Wucher leihen, den Fremden magst du übervorteilen, Deinen Bruder aber nicht, auf daß dich Jahve, Dein Gott, segne in allem Deinen Tun.“ Dieses Zitat beruht jedoch auf einer falschen Übersetzung: Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 79. „Die Intention der Bibelstelle, Zinsgeschäfte im innerjüdischen Bereich zu verbieten und solche Kreditgeschäfte mit Nicht-Juden zu erlauben, geht verloren.“

<sup>82</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 66ff.

<sup>83</sup> Ebd., S. 73.

<sup>84</sup> Ebd., S. 74.

<sup>85</sup> Vgl. ebd.

<sup>86</sup> Ebd., S. 77.

Mit einem Hinweis auf die Heimatlosigkeit der Juden, die „selbst gewählt“<sup>87</sup> sei, beginnt der Kommentar mit der Schilderung der 3000jährigen Geschichte des Judentums. Dafür wird ein Trickfilm eingeblendet: Ein krakenartiges Gebilde schildert die Ausbreitung der Juden über Europa und die ganze Welt. Wie ein Pilz oder eine Krankheit durchziehen die Fäden unaufhaltsam die Länder. Darauf folgt eine Rattenanalogie, die die Ausbreitung der Ratten über die Welt mit der Wanderung der Juden vergleicht. Der Zuschauer kann hier seine Ekelgefühle wieder mit den Juden verbinden.<sup>88</sup>

Diese Gefühle nutzt der Film nun geschickt für die nächste Szene: Er leitet zu Statistiken über, die die jüdische Übermacht im internationalen Verbrechen dokumentieren sollen. Im Mädchenhandel mache der Anteil an jüdischen Verbrechern gar 98 Prozent aus.<sup>89</sup> Den Juden wird so ein unnatürlicher sexueller Drang zugeschrieben. Dies widerlege „schlagend die liberalistische Theorie von der Gleichheit alles dessen, was Menschenantlitz trägt“<sup>90</sup>.

Charaktermerkmal der Juden sei außerdem das immerwährende Streben, ihre Abstammung zu verbergen, wenn „er [der Jude] sich unter Nichtjuden bewegt“<sup>91</sup>. Dies soll durch Aufnahmen von im Film als ‚Ostjuden‘ bezeichnete Menschen belegt werden, in denen ihre Erscheinung als ‚typisch jüdisches Aussehen‘ deklariert wird. Selbst wenn die Juden sich in späteren Generationen in der westlichen Zivilisation äußerlich angepasst hätten, „bleiben <sie> immer Fremdkörper im Organismus ihres Gastvolkes, so sehr sie ihm äußerlich ähnlich sehen mögen“<sup>92</sup>. Ließen sich die Gastvölker täuschen, bedeute dies für sie eine ungeheure Gefahr. Als Beispiel für die Gefahr der jüdischen Assimilation, die immer als Tarnung in böser Absicht vor ihrem Gastvolk verstanden wird, werden Ausschnitte aus einer amerikanischen Komödie über die Familie Rothschild gezeigt. Die Familie steht stellvertretend für die Gesamtheit der Juden.<sup>93</sup> Die Söhne der Familie Rothschild werden von ihrem Vater in die Welt gesandt. Erneut wird ein Trickfilm einge-

---

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 80.

<sup>88</sup> Vgl. Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm*, S. 68.

<sup>89</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 89.

<sup>90</sup> Ebd., S. 90.

<sup>91</sup> Ebd., S. 93.

<sup>92</sup> Ebd., S. 95.

<sup>93</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 112.

blendet, der diese Auswanderung der Söhne darstellt und stark an die vorherige Rattensequenz erinnert. Der Sprecher verdeutlicht, dass die Söhne, obgleich der eine nach Österreich, ein anderer nach Frankreich usw. reist, doch immer Juden blieben und durch die im jeweiligen Land erlangte rechtmäßige Staatsbürgerschaft „doppelberechtigt“<sup>94</sup> seien. Dies drückt die übernationale Verbundenheit der Juden aus, die sich laut Sprechertext nie wirklich in ihr Gastland integrieren, sondern sich und andere Juden bevorzugen.<sup>95</sup>

Damit leitet der Film zu der angeblichen Übermacht der Juden in der Welt- und Geldwirtschaft über. Als „Zentrum der jüdischen Macht“<sup>96</sup> wird New York angeführt. Zahlreiche Personen aus der Hochfinanz sollen diese Verschwörungstheorie belegen. Unter ihnen Bernard Baruch, Otto Kahn und viele andere. Der Text macht den Zuschauer darauf aufmerksam, dass die Macht der Juden nur solange existiere, „wie irreführte Völker bereit sind, sie auf ihrem Rücken zu tragen“<sup>97</sup>. Dieser Hinweis soll mit einer Sequenz zur Weimarer Republik belegt werden. In dieser Zeit, als „Deutschland wehrlos am Boden lag“<sup>98</sup>, sollen wiederum zahlreiche jüdische Politiker, Journalisten und Verleger „den Kampf gegen jede staatliche Ordnung“<sup>99</sup> proklamiert haben. Bestandteil der Hetze sei der Klassenkampf gewesen, jene „Irrlehre“<sup>100</sup>, die jüdischen Ursprungs und von jüdischen Menschen begründet worden sei. Hier werden u.a. Karl Marx, Ferdinand Lassalle und Rosa Luxemburg genannt. Wiederum kommt die Rassenlehre zum Ausdruck, denn Karl Marx wird als Jude gesehen, obgleich seine Familie zum Christentum konvertiert war.<sup>101</sup>

Die Arbeitslosigkeit und soziale Not der Zeit sei allein auf die Juden zurückzuführen, die durch Betrug und Wucher Reichtümer anhäuferten und die Deutschen so ausbeuteten.<sup>102</sup>

Im Folgenden werden ‚nordische‘ und ‚entartete‘ Kunst gegenübergestellt. Es soll ausgedrückt werden, dass die Einmischung der Juden in die Kultur

---

<sup>94</sup> Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 105.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 106f.

<sup>96</sup> Ebd., S. 108.

<sup>97</sup> Ebd., S. 112.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Ebd., S. 117.

<sup>100</sup> Ebd., S. 119.

<sup>101</sup> Vgl. Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm*, S. 72.

<sup>102</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 123f.

ihres Gastvolkes bald die Domination ihres „widernatürlich, grotesk, pervers oder pathologisch“<sup>103</sup> fundierten Kunstverständnisses mit sich bringe. So werden Marienbilder moderner Kunst entgegengesetzt, verzerrte Jazzmusik verstärkt den unbehaglichen Charakter der Montageszenen. Der Zuschauer kann dem Geschehen nur schwer folgen, viel zu schnell werden Gemälde, abstrakte Kunst und entsprechende jüdische Intellektuelle und Künstler als Beispiele aus der Weimarer Republik angeführt. Hier wird auch der „Relativitätsjude Einstein“ genannt, „der seinen Deutschenhaß hinter einer obskuren Pseudowissenschaft“<sup>104</sup> verstecke. Neben den im Film gezeigten Juden, die durch den Kommentar und die Kameraperspektive sowie die oft gewollt schlechte Beleuchtung in einem bestimmten stereotypisierten Licht erscheinen, wird auch sprachlich ein stereotypes Bild der jüdischen Menschen erzeugt.

Nun erklärt der Film, warum so viele Deutsche diesen angeblich augenscheinlichen Charakter der Juden nicht erkannt hätten. Die Erklärung folgt sofort: „Ein verschwommenes Dogma von Menschengleichheit hatte den gesunden Instinkt des Volkes getrübt.“<sup>105</sup> Der deutsche Zuschauer lernt somit wiederum, dass Menschen ausdrücklich **nicht** gleich sind und auch in ihm der Instinkt, einen Juden als solchen zu erkennen, ruht. Als Schuldiger, der den Instinkt des Volkes getrübt habe, wird das Christentum diffamiert.<sup>106</sup>

Schließlich wird die jüdische Religion als Leitlinie für die kriminellen Machenschaften der Juden dargestellt. So werde „der Jude vom Rabbiner in der Talmudschule im uralten Gesetz seiner Rasse erzogen“<sup>107</sup>. Dies sei kein Religionsunterricht, sondern politische Erziehung.<sup>108</sup> Beweisen sollen dies aus dem Zusammenhang gerissene Talmudzitate.<sup>109</sup> Nun werden betende Juden in der Synagoge gezeigt. Die Männer beten im Halbdunkel, dann sieht man wieder helle Gesichter in Großaufnahme, die einen befremdlichen

---

<sup>103</sup> Ebd., S. 128.

<sup>104</sup> Ebd., S. 447f.

<sup>105</sup> Ebd., S. 151.

<sup>106</sup> Vgl. ebd.

<sup>107</sup> Ebd., S. 157.

<sup>108</sup> Vgl. ebd.

<sup>109</sup> Ebd., S. 158f. z. B. „Fünf Dinge hat Kanaan seinen Söhnen empfohlen: Liebet einander, liebet den Raub, liebet die Ausschweifung, hasset eure Herrn und redet nie die Wahrheit.“ (Pessachim 113b).

Eindruck hinterlassen.<sup>110</sup> Dann werden Männer gezeigt, die während der heiligen Handlung Geschäfte machen. Laut Kommentar widerspricht dies nicht den jüdischen Gesetzen, wiederum werden Talmudzitate angeführt. So gelangt der Sprecher zu der Einsicht, dies sei „kein Gottesdienst mehr, das ist eine Verschwörung gegen alles Nichtjüdische“<sup>111</sup>. Die fremden Bräuche und Sitten der Juden, die vielen Zuschauern unheimlich vorkommen mögen, dienen so als Hinweis auf eine Verschwörung. Die Bilder sind ganz darauf ausgerichtet, heimliche und verborgene Machenschaften, einem Nicht-Juden unverständlich, vorzutäuschen.

Damit gelangt der Film zu seinem dramaturgischen Höhepunkt.<sup>112</sup> Hier wird gänzlich auf im Sinne der Nationalsozialisten ‚rationale‘ Argumente verzichtet, vielmehr soll der Zuschauer nun von seinen Gefühlen geleitet werden. Die vorherigen Anschuldigungen gegenüber den Juden erhalten eine emotionale Stütze und Bestätigung. Schon der Vorspann der Sequenz, in dem ein Text den Zuschauer vor den nun gezeigten Szenen warnt, baut große Spannung und eine bestimmte Erwartungshaltung auf. Der Zuschauer weiß, dass ihn grausame Szenen über das Schächten erwarten, die rituelle Schlachtmethode der Juden. Die folgenden Szenen zeigen, wie eine Kuh und Schafe geschächtet werden. Die Kamera weidet sich an dem Schmerz der Tiere, das Hinschauen wirkt wie eine Qual, der man sich nicht entziehen kann. Während das Blut aus dem aufgeschnittenen Hals eines zuckenden Kalbes sprudelt, erklärt der Sprecher die Nationalsozialisten als Tierfreunde und Kämpfer gegen das Schächten von ihren Anfängen an.<sup>113</sup> Nach ihrer Machtergreifung sei das Schächten verboten worden. Als logische Anknüpfung zitiert der Bildtext aus den Nürnberger Gesetzen, die damit ihre nachträgliche Legitimation erhalten sollen<sup>114</sup>: Juden und Nicht-Juden dürfen demnach nicht heiraten, auch außerehelicher Verkehr ist untersagt. Wie der Sprecher zusammenfasst, soll dadurch „jüdischer Geist und jüdisches Blut [...] niemals mehr das deutsche Volk verseuchen“<sup>115</sup>.

---

<sup>110</sup> Vgl. ebd., S. 161f.

<sup>111</sup> Ebd., 167.

<sup>112</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 78.

<sup>113</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 171.

<sup>114</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 79.

<sup>115</sup> Ebd., S. 178.

Die nun eingeblendete Rede Hitlers<sup>116</sup> kann der Zuschauer nach den zuvor gezeigten anstrengenden, blutigen und brutalen Bildern nur noch wohlwollend und erleichtert aufnehmen. In seiner Rede unterstellt Hitler dem „Finanzjudentum“<sup>117</sup>, die Welt in einen Krieg stürzen zu wollen. So wird erneut ein aktueller politischer Zustand Deutschlands im Nachhinein gerechtfertigt, die Kriegsschuldfrage geklärt. Schließlich ist 1940 der Zweite Weltkrieg längst ausgebrochen. Die Konsequenz hieraus könne nur „die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa“<sup>118</sup> sein, schlussfolgert Hitler. So stellt er sich tatsächlich als Erlöser von einer zuvor als Verbrecher diffamierten ‚Rasse‘ dar.

Das Ende des Filmes bietet einen Zukunftsausblick in ein nahes Zeitalter, in dem Nationalsozialisten unter Reinhaltung ihrer Rasse ohne jüdische Menschen leben. Wiederum kann sich der Zuschauer glücklich schätzen, Teil dieser funktionierenden und in Reih‘ und Glied marschierenden Menschen aus SA, SS und Wehrmacht zu sein. Diese sind vorwiegend jung und marschieren im Gleichschritt. Ihre Gesichter sind makellos und glänzen durch die hellen Aufnahmen. Im Gegensatz zu den im Film gezeigten Juden glotzen sie nicht in die Kamera, ihr Blick ist auf einen gemeinsamen Focus in der Ferne ausgerichtet.

Damit will der Zuschauer sich identifizieren, auch um sich von den vorher gezeigten Juden abzugrenzen. Wieder werden die Szenen von heroischer Musik begleitet. Zu guter Letzt gibt der Sprecher noch eine Verhaltensmaxime mit auf den Weg:

„Das ewige Gesetz der Natur, die Rasse rein zu halten, ist für alle Zeiten das Vermächtnis der nationalsozialistischen Bewegung an das deutsche Volk. In diesem Geiste marschiert die Gemeinschaft des deutschen Volkes in die Zukunft.“<sup>119</sup>

Der Film will demnach zeigen, dass Juden alle die gleichen rassistisch bedingten Charaktereigenschaften haben, die sie zu verbrecherischen Machenschaften drängen. Der ‚ewige‘ Jude kann sich auf Grund seiner rassistischen

---

<sup>116</sup> Im *Ewigen Juden* ist nur die verkürzte Rede zu hören. Sie setzt sich aus verschiedenen Teilen der Rede Hitlers im Reichstag vom 30. Januar 1939 zusammen. Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 57/ 99f.

<sup>117</sup> Hitler, Rede vom 30. Januar 1939, zit. nach: Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, S. 181.

<sup>118</sup> Hitler, Rede vom 30. Januar 1939, zit. nach: Ebd., S. 181.

<sup>119</sup> Hitler, Rede vom 30. Januar 1939, zit. nach: Ebd., S. 184f.

Gegebenheiten nicht ändern.<sup>120</sup> Die Gefahr liegt in seiner Assimilationsfähigkeit, durch die er in intakte Völkergemeinschaften eindringt, um sie auszuhöhlen und zu vergiften. Der Zuschauer kann nur noch Ekel für die hier nun nicht mehr menschenähnlich gezeigten Juden empfinden. So möchte er den Deutschen, den ‚Ariern‘ angehören, die sich nun gegen die Juden wehren und denen somit zu einer glücklichen Zukunft nichts mehr im Weg steht. Zudem soll erreicht werden, dass die Zuschauer den für die Judenpolitik Verantwortlichen vertrauen.<sup>121</sup> Der Zuschauer kann die Argumente des Filmes wegen Zeitmangels und der schnellen Abfolge keiner kritischen Überprüfung unterziehen, die Zustimmung erfolgt über die Gefühlsebene.<sup>122</sup>

#### 4. Definition ‚Feindbild‘

Maßgeblich zur Definition des Begriffs ‚Feindbild‘ ist dem Seminarkontext entsprechend Christoph Wellers Aufsatz ‚Warum gibt es Feindbilder‘. Peter Tepes Untersuchung ‚Grundsätzliches über Feindbilder‘ wird ergänzend herangezogen.

Weller verdeutlicht mit dem Aspekt der *Kategorisierung* das Phänomen, dass Menschen ähnliche Dinge oder Personen in eine Kategorie einordnen.<sup>123</sup> Dies wertet er nicht negativ, da die Kategorisierung Menschen zwar Informationen vorenthält, andererseits Orientierung in einer Welt der Reizüberflutung schafft.<sup>124</sup> Weiterhin resultiert aus der Kategorisierung auch die Neigung der Abgrenzung von anderen Gruppen und Nationen, da wir aus der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die, da wir ihr selber angehören, natürlich positiv konnotiert ist, eine positive soziale Identität erhalten.<sup>125</sup> Bei dieser Abgrenzung entwickelt sich ein Bild der anderen Gruppe, die wegen Übertreibungen oder Ignoranz im Extremfall zu einem Freund-Feind-

---

<sup>120</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 109.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 115.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., S. 112.

<sup>123</sup> Vgl. Christoph Weller, Warum gibt es Feindbilder? In: Hippler, Jochen/Lueg, Andrea (Hrsg.), Feindbild Islam oder Dialog der Kulturen, Hamburg 2002, S. 50.

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 49ff.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 53.

Schema führt, demnach ein zweigeteiltes Wahrnehmungsmuster (z. B. gut-böse) erzeugt.<sup>126</sup> Weller formuliert weiterhin:

„Wird in einer Gesellschaft oder einem Teil von ihr ein dichotomisches Wahrnehmungsmuster propagiert bzw. sozial vermittelt, das nur noch negative Einstellungen gegenüber einer anderen Gruppe akzeptabel erscheinen läßt, kann man von einem ‚Feindbild‘ sprechen.“<sup>127</sup>

Befinden sich die Mitglieder einer Gruppe in einer Konfliktsituation gegenüber anderen Gruppen, neigen sie zu übereinstimmenden Kategorisierungen.<sup>128</sup> Richten sich diese bei allen Wahrnehmungen an den Unterschieden zwischen den Gruppen aus, entsteht ein extremes ‚Feindbild‘, das zur „Eskalation des Konflikts <führen> und [...] die Bereitschaft zur Befürwortung von Gewalt und Krieg“<sup>129</sup> erzeugen kann.

Peter Tepe definiert ‚Feindbilder‘ mit einer besonderen Abstufung, die bei Weller fehlt: Die Existenz von realen Feinden setzt er als gegeben voraus. Ein zutreffendes Bild eines realen Feindes nennt er ‚Feindbild (+)‘, ein unzutreffendes Negativbild, basierend also auf Vorurteilen, benennt er ‚Feindbild (-)‘.<sup>130</sup> *Grundsätzliche Gegnerschaft* existiert zwischen Gruppen absolut unvereinbarer Überzeugungssysteme, solche ‚Feindbilder (+)‘ dienen so dazu, die eigene Weltanschauung gegenüber anderen zu verteidigen. In der Situation der grundsätzlichen Gegnerschaft besteht jedoch die Gefahr, dass ein Gesamtbild der grundsätzlichen Gegner entsteht, dass nicht absolut zutreffend ist. Elemente eines ‚Feindbildes (-)‘ erhalten Zugang, häufig die Dämonisierung des grundsätzlichen Gegners.<sup>131</sup> Erst diese ‚Feindbilder (-)‘ wirken auf viele mitreißend und aktivieren bestimmte Gefühlskomplexe, zumeist solche, die das Gemeinschaftsgefühl stärken.<sup>132</sup> Außerdem kann sich dieser Wandel zu einem ‚Feindbild (-)‘ durch das *Wesens-Denken*<sup>133</sup>, dem Glauben an ein unveränderliches Wesen des Anderen, vollziehen. Da-

<sup>126</sup> Vgl. ebd.

<sup>127</sup> Ebd., S. 49.

<sup>128</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>129</sup> Ebd., S. 57.

<sup>130</sup> Peter Tepe, Grundsätzliches über Feindbilder, in: *Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie* 2, Nürnberg 2002, S. 53.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 55f.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 59.

durch kann ein ‚Feindbild‘ nicht mehr korrigiert werden, da alle (positiven) Aktivitäten dieser Menschen negativ ausgelegt werden und sogar „als Tarnung ihrer ‚wesensmäßigen‘ Aggressionen“<sup>134</sup> gewertet werden können.

Dann wird Tepe noch präziser:

„Besonders ‚starke‘ Feindbilder (-) sind im Rahmen von sozialen Bewegungen und Denkströmungen entstanden, die ich als absolutistisch bezeichne.“<sup>135</sup>

Der Absolutismus setzt die eigene Weltauffassung absolut, enthält Dogmen und fordert kompromisslose Bereitschaft, für sie einzustehen. Handelt es sich um *politischen Absolutismus*, „tritt noch ein umfassender politischer Gestaltungswille hinzu“<sup>136</sup>. Oft wird hier an eine Verschwörungsmacht geglaubt, mit der missliebige Personen und Gruppen in Verbindung stehen. Der grundsätzliche Gegner wird dämonisiert, die eigene Gruppe als grundsätzlich überlegen angesehen.<sup>137</sup>

Ein Punkt muss an dieser Stelle vorweggenommen werden: Das ‚Feindbild Jude‘ der Nationalsozialisten, das in den Filmen aufgebaut wurde, ist ein unzutreffendes Negativbild. In dieser Arbeit kann keine historisch-kritische Analyse der Filme geleistet werden, die diese Vorausannahme bestätigen würde. Wiederum wird auf die Sekundärliteratur verwiesen, besonders auf *‚Der ewige Jude oder wie Goebbels hetzte: Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm‘*<sup>138</sup>, in der alle Lügen und Verzerrungen der Filme aufgedeckt werden. Die Nationalsozialisten nutzten die vollkommen unterschiedlichen Weltanschauungen, also die grundsätzliche Gegnerschaft, ursprünglich basierend auf religiösen Differenzen, die schon weit vor 1933 zu Dämonisierungen der Juden geführt hatten, um **einen gemeinsamen Feind der Deutschen** zu schaffen. Dieses ‚Feindbild (-)‘ sollte die Deutschen wiederum zu *einfachen Gegnern* wandeln und Einheit in einem von verschiedenen Überzeugungssystemen zersplitterten Land schaffen.

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 59.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Ebd., S. 60.

<sup>137</sup> Vgl. ebd.

<sup>138</sup> Vollständige Angabe: Ahren, Yizhak, Hornshøj-Møller, Stig, Melchers, Christoph B., *Der ewige Jude oder wie Goebbels hetzte: Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Aachen 1990

Ausgehend von diesem Wissen sprechen wir demnach von einem ‚Feindbild (-)‘. Im Text wird weiterführend jedoch von einem ‚Feindbild‘ gesprochen, gemeint ist jedoch ‚Feindbild (-)‘.

Demnach ergibt sich folgender Kriterienkatalog für die Benennung eines ‚Feindbildes‘: Während der erste Fragenkomplex Aufschluss darüber gibt, ob es sich um ein ‚Feindbild‘ handelt, grenzt der zweite die individuelle Beschaffenheit des ‚Feindbildes‘ ein. Hierbei müssen nicht alle Kriterien zutreffen.

#### I. Handelt es sich um ein ‚Feindbild‘?

- (1) Werden Menschen anhand weniger übereinstimmender Kriterien in eine Kategorie eingeordnet?
- (2) Soll die Eigengruppe den Mitgliedern eine positive soziale Identität vermitteln?
- (3) Besteht eine strikte Abgrenzung der Eigen- von der Fremdgruppe, die zu einem zweigeteilten Wahrnehmungsmuster führt (Freund-Feind-Schema)? Betonen im Extremfall alle der Fremdgruppe zugeordneten Eigenschaften die Unterschiedlichkeit der Gruppen und sind durchweg negativ?

#### II. Ausformung

- (1) Wirkt die Betonung des Gefälles zwischen Eigen- und Fremdgruppe gefühlsgeladen, werden gemeinschaftliche Aspekte betont?
- (2) Wird von einem unveränderlichen Wesen der Fremdgruppe ausgegangen, was diese zur Tarnung vor ihrer Umwelt motiviert? Werden demnach unveränderliche Charakteristika der Fremdgruppe angegeben? Spielt der Glaube an eine Verschwörungsmacht eine Rolle?
- (3) Wird die Fremdgruppe dämonisiert und die eigene Überlegenheit betont, was zu der Forderung des kompromisslosen Einstehens für

die eigene Weltauffassung führt? Ergibt sich daraus die Konsequenz einer umfassenden politischen Gestaltung nach der eigenen Weltauffassung?

## 5. Konzeption und Wirkung des ‚Feindbildes‘

Das folgende Kapitel ist der Feindbildbestimmung nach dem zuvor erstellten Kriterienkatalog gewidmet. Anschließend folgt der Versuch, das ‚Feindbild‘ in Beziehung zu der Wirkung des jeweiligen Filmes zu setzen. Da die Filme als ‚Propagandapaket‘ gedacht waren, erschließt sich ihre Wirkung auch gemeinsam.

### 5.1. Konzeption *Jud Süß*

I. Handelt es sich um ein ‚Feindbild‘?

(1) In *Jud Süß* werden keine individuellen Persönlichkeiten gezeigt. Jede einzelne Person stellt bereits eine Kategorie ‚Mensch/Unmensch‘ dar.

Dorothea Hollstein formuliert diesen Gedanken besonders treffend, weshalb sich viele später erschienene Werke auf sie beziehen. Oppenheimer verkörpert hier den „jüdische<n> Rassecharakter“<sup>139</sup>, der den Errungenschaften der ‚arischen Rasse‘ nachstellt, wie der ‚arischen Frau‘ und der Ehre des ‚arischen Mannes‘. Er scheitert an dem Punkt, an dem Geld ihm nicht helfen kann. Da er keinen höheren Idealen nach-eifert, kann er im Gegensatz zum ‚Arier‘, der wegen der Einhaltung bestimmter gesellschaftlicher Normen oft gehemmt ist, all seine skrupellosen Unternehmungen in die Tat umsetzen. Untereinander pflegen die Juden eine Komplizenschaft von Einzelgängern, dennoch funktionieren sie nie als Ganzes.<sup>140</sup> Sturm und Faber verkörpern den „arische<n>

<sup>139</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 188

<sup>140</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 190.

Führertypus“<sup>141</sup>, den Typus des vorbildlichen Nationalsozialisten. Dorothea verkörpert als „Kämpferin und Gefährtin“<sup>142</sup> die Idealvorstellung der ‚arischen‘ Frau an der Seite des Führertypus. Außerdem ist sie die „Erhalterin der arischen Rasse“<sup>143</sup>. Der Herzog verkörpert hingegen den „minderwertigen Arier“<sup>144</sup>, der sich auf Grund charakterlicher Defekte mit ‚dem Juden‘ einlässt. Diese Reduktion erfährt in *Jud Süß* die reinste Ausprägung, da alle jüdischen Nebendarsteller von *einem* Schauspieler dargestellt werden.<sup>145</sup>

- (2) Die Gruppe der ‚Arier‘, mit der sich der Zuschauer identifizieren soll, ist mit durchweg positiven Eigenschaften ausgestattet.<sup>146</sup> Die Juden werden hingegen von der ersten Szene an als minderwertig beschrieben. Durch die Abgrenzung erhält der Zuschauer eine positive soziale Identität. Ferner wird er die Handlungen der Eigengruppe in *Jud Süß* übernehmen und akzeptieren können, wenn er sich bereits zu Beginn des Filmes auf ihre Seite gestellt hat. Anne-Marie Lohmeiers Behauptung, die Identifikation würde misslingen, da auch die ‚Arier‘ unsympathisch dargestellt würden, ist unzutreffend.<sup>147</sup> Faber handelt gefühlsgeladen, aber konsequent. Der Zuschauer weiß durch die Szenen in der Judengasse, dass Oppenheimer und alle seine ‚Rassengenossen‘ nur Schlechtes im Schilde führen. Daher versteht er Fabers Verhalten. Außerdem bietet sich in Fabers Emotionen ein Ventil für die Emotionen des Zuschauers. Oppenheimer hingegen erscheint immer kühl und gelassen. Das erscheint unmenschlich und unheimlich.
- (3) Von Beginn des Filmes an sind die ‚Arier‘ gut<sup>148</sup>, die Juden schlecht. Es gibt keine differenzierten Sichtweisen, was zu einem unüberbrückbaren Gefälle zwischen Eigen- und Fremdgruppe führt. Die Betonung der Un-

<sup>141</sup> Ebd., S. 194.

<sup>142</sup> Ebd., S. 196.

<sup>143</sup> Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 46.

<sup>144</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 200.

<sup>145</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 88.

<sup>146</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 208.

<sup>147</sup> Vgl. Lohmeier, Propaganda als Alibi: Rezeptionsgeschichtliche Thesen zu Veit Harlans Film *Jud Süß* (1940), S. 209f. Lohmeier erklärt hier, auf pro-jüdisch eingestellte Zuschauer müsse z. B. Fabers Verhalten abstoßend wirken, da er Süß gegenüber roh, unmanierlich und beleidigend auftrete.

<sup>148</sup> Der Herzog ist auf Grund seines minderwertigen ‚Rassecharakters‘ nicht in diese generelle Gegenüberstellung mit einzubeziehen.

terschiedlichkeit ruft dem Zuschauer die Existenz von Eigen- und Fremdgruppe erst ins Bewusstsein.<sup>149</sup> Daraus resultieren Verhaltensnormen für den ‚Arier‘, die er einhalten muss, um sich von den Juden nicht ins Verderben stürzen zu lassen. Als Beispiel für das Freund-Feind-Schema ist in *Jud Süß* die Beziehung zwischen Mann und Frau zu sehen. Zwischen ‚Ariern‘ bestimmt allein die Liebe den Umgang miteinander, die Juden agieren als rein sexuelle Wesen.<sup>150</sup>

Es handelt sich demnach bei *Jud Süß* um ein ‚Feindbild‘ in jeglicher Hinsicht. Im Folgenden erhält das ‚Feindbild Jude‘ einen genaueren Charakter.

## II. Ausformung

(1) Das Beispiel der Beziehung zwischen Mann und Frau lässt sich in diesem Punkt weiterführen. Der Film bietet hier ein Ventil für angestaute aggressive Gefühle.<sup>151</sup> Da Oppenheimer Dorothea vergewaltigt und sie so nach nationalsozialistischer Weltauffassung für alle Zeit schändet, da sie den höheren Zweck ihrer Existenz, die Erhaltung der ‚Rasse‘, nicht erfüllen kann, wächst die Empörung im Laufe der Handlung und die Hinrichtung des Verbrechers bietet keine ausreichende Genugtuung.<sup>152</sup> Das ‚arische‘ Volk sucht in *Jud Süß* daraufhin aufgebracht Oppenheimers Residenz auf, um gemeinsam gegen dieses Unrecht vorzugehen.

(2) Keine der Figuren im Film erlebt eine Wandlung. Vielmehr ist

„jede [...] statisch angelegt. [...] Die Menschen im Film *Jud Süß* gleichen Maschinen, die, einmal in Gang gesetzt, automatisch ablaufen, so wie es ihrer Programmierung entspricht.“<sup>153</sup>

Da die Juden unveränderlich schlecht sind, entsprechen sie alle in ihrer demaskierten Form dem ‚Urjuden‘, der sich jedoch vor seiner Umwelt tarnen kann. Diese Tarnung ist jedoch rückgängig zu machen, wenn ‚der Jude‘ scheitert. Dieser Sachverhalt wird als ‚rassische Gegeben-

<sup>149</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 208.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., S. 211f.

<sup>153</sup> Ebd., S. 103.

heit‘ dargestellt, die daher unwiderruflich ist. Das Thema der Weltverschwörung wird einige Male angedeutet. Rabbi Loew weist Oppenheimer beispielsweise darauf hin, das jüdische Volk solle im Verborgenen herrschen, dies sei Gottes Wille.<sup>154</sup>

- (3) Die Dämonisierung ist in *Jud Süß* verhältnismäßig schwach ausgeprägt, aber dennoch vorhanden. Als Oppenheimer und Levy die Landstände belauschen, blicken sie durch das Bildnis einer Teufelsfratze. Ihre Augen leuchten diabolisch. Dies führt zu der direkten Assoziation mit dem Teufel.<sup>155</sup> Die Nutzung eines Parasiten- und Insektenbildes zur Charakterisierung der Juden führt dazu, dass dieses Volk nicht mehr als ‚menschlich‘ angesehen wird.<sup>156</sup> Die Ausstattung mit ausschließlich negativen Eigenschaften trägt außerdem zur Dämonisierung bei. Aus dieser Dämonisierung ergibt sich die Hauptaussage des Filmes: Juden müssen geächtet und verfolgt werden. Sie zu meiden wäre zwecklos, da sie ihrer angeborenen Neigung nach andere Völker zersetzen. Die ‚Reinhaltung der Rasse‘, der Schutz vor dem ‚jüdischen Blut‘, soll daher als oberste Verhaltensnorm angenommen werden. Dies ist zugleich Kernpunkt der nationalsozialistischen Weltauffassung.<sup>157</sup>

## 5.2. Konzeption *Der ewige Jude*

### I. Handelt es sich um ein ‚Feindbild‘?

- (1) Anders als in *Jud Süß* werden in *Der ewige Jude* keine Menschen als Repräsentanten ihrer Kategorie eingesetzt. Vielmehr werden hier wenige Kriterien herangezogen, die dann die jeweilige Gruppe kennzeichnen und voneinander abgrenzen sollen. Juden sind beispielsweise die ‚Parasiten‘ ohne Werte und Kultur, die ‚Arier‘ hingegen sind ‚werteschaf-

<sup>154</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 89f.

<sup>155</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 94.

<sup>156</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 95.

<sup>157</sup> Vgl. ebd., S. 94.

fend“<sup>158</sup> und damit Mitglieder einer vollkommen anderen Gruppe. *Der ewige Jude* verstärkt diese Grundhaltung, indem vorgetäuscht wird, dass es tatsächlich keine größeren Differenzen zwischen den Angehörigen der jeweiligen Gruppe gebe. So sind die im Film gezeigten ‚Arier‘ durchweg mit einem gesunden, glücklichen und vor Energie strotzenden Äußeren bedacht. Fast alle sind blond, ausnahmslos aber sind sie hübsch und jung. Alle im Film gezeigten Juden sind unattraktiv, kränklich, oft abgemagert und wirken unbeholfen. Haben Juden ein zu dieser Kategorisierung inadäquates äußeres Erscheinungsbild, wird dies in den Zusammenhang der ‚Maskierung‘ vor ihrer Umwelt gesetzt.

- (2) Die Szenen des *Ewigen Juden*, in denen deutsche ‚Arier‘ gezeigt werden, zählen zu den größten Stärken des Filmes. Selbst wenn der Zuschauer die Argumentation bezüglich der ‚jüdischen Rasse‘ nicht nachvollziehen kann, beschwören die Szenen doch eine idealisierte Gemeinschaft, die anziehend wirken kann. Schließlich sind die Szenen durchweg positiv konnotiert und stärken das Selbstwertgefühl und die Selbstzufriedenheit.<sup>159</sup> ‚Arier‘ ziehen hier an einem gemeinsamen Strang, ‚erschaffen‘ gemeinsam eine neue und bessere Welt, blicken besonders in der Schlusszene auf einen gemeinsamen Focus. Sie werden als funktionierender Organismus dargestellt. Es gibt keinen Menschen dieser ‚Rasse‘ im Film, der in dieser Gemeinschaft außen vor steht. Die Arbeitsszene sowie die Schlusszene sind hell beleuchtet, die Menschen schön, die Musik mitreißend. So zeichnet der Film ein ebenso starkes Bild der Eigen- wie der Fremdgruppe, um dem Zuschauer genügend Identifikationsfläche zu bieten. Dies schafft er anhand weniger Szenen für die Eigengruppe, wobei die Darstellung der Fremdgruppe die übrige Spieldauer benötigt.
- (3) Die Abgrenzung der Eigen- von der Fremdgruppe geschieht in *Der ewige Jude* durch alle filmischen Komponenten. Bild, Ton, Kameraperspektive, Schnittrythmus und Beleuchtung betonen das Gefälle zwischen Juden und ‚Ariern‘. Während die Musik einen fremdartigen Eindruck

<sup>158</sup> Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 112.

<sup>159</sup> Vgl. ebd., S. 115.

macht, wenn das Bild jüdische Menschen zeigt, wird die ‚arische Welt‘ mit heroisierender Musik untermalt.<sup>160</sup> In der Sequenz zur Kunst setzt beispielsweise nach einem scharfen Schnitt verzerrte Jazzmusik ein, so wird nicht nur bildlich der Kontrast zwischen jüdischer und ‚arischer‘ Kunst verdeutlicht, sondern auch auf akustischer Ebene.<sup>161</sup> Die Schächtszene zum Ende des Filmes zeigt in düsteren Bildern, wie ein jüdischer Schächter lächelnd das Messer wetzt, um dann Tiere ausbluten zu lassen. Die nach Hitlers Rede gezeigten Deutschen marschieren triumphal in die Zukunft. Größer könnte die Darstellung des Gefälles zwischen Juden und ‚Ariern‘ kaum sein, denn der Film betont, dass es sich hierbei um ‚rassische Gegebenheiten‘ handelt: Ihre äußere Erscheinungsform, ihre Charaktereigenschaften, ihre Werte und Ideale widersprechen einander diametral. ‚Arier‘ sind durchweg gut, Juden können nur schlecht sein. Somit betonen alle der Fremdgruppe zugeordneten Eigenschaften die Unterschiedlichkeit der Gruppen.

Auch *Der ewige Jude* bietet dem Zuschauer demnach ein ‚Feindbild‘ reiner Ausprägung.

## II. Ausformung

- (1) Wiederum lässt sich hier die Gegenüberstellung des Filmes von jüdischem Handel und deutscher werteschaftender Arbeit heranziehen. Vaterlandsliebe und Nationalstolz wirken als positive mobilisierende Komponenten, die der Zuschauer als Anhänger der Eigengruppe erfährt. Besonders kommt auch die von den Nationalsozialisten proklamierte ‚Volksgemeinschaft‘ zum Tragen. Die Parasitenvergleiche mit den Juden wirken hingegen abschreckend<sup>162</sup>, wie auch die Schilderung des angeblich unverhältnismäßigen Reichtums der Juden. So arbeitet der Film vor allem mit negativen Gefühlen wie Neid und Missgunst.

---

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 116

<sup>161</sup> Vgl. ebd.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 112.

- (2) *Der ewige Jude* betont den Rassecharakter der Menschen. Diese werden nicht individuell gesehen, sondern als unveränderlich, da rassistisch bedingt, betrachtet. Die Aufdeckung der angeblichen Tarnung der Juden als ‚zivilisierte Menschen‘ bildet eine Hauptintention des Films und findet sich in nahezu jeder Szene.<sup>163</sup> Die Gefahren der Assimilation kommen in vielen Szenen zum Ausdruck. Der Glaube an eine jüdische Weltverschwörung kommt in der Darstellung der Geschichte der Juden, indem die Wanderung und Ausbreitung der Juden als ein Spinnennetz dargestellt wird, dass sich über die Weltkarte zieht, wie am Beispiel des Filmes über die Familie Rothschild, aber auch in den Statistiken über die angebliche Übermacht der Juden in der internationalen Kriminalität, akademischen Berufen sowie im Wirtschaftsbereich zum Tragen. Die Sequenz über die Weimarer Republik will den Anschein erwecken, Judentum, Sozialismus, Kommunismus und Bolschewismus arbeiteten zusammen.<sup>164</sup> Besonders die jüdische Religion wird als Ursprung des Verschwörungswillens der Juden gesehen. Talmudzitate sollen die angeblichen religiös bedingten Ansprüche ihrer Religion auf die Vernichtung anderer Völker beweisen. Hinter der Fassade des ‚europäischen Juden‘ stecke der ‚orientalische Jude‘, der Völker politisch, kulturell und wirtschaftlich ausbeuten wolle.<sup>165</sup>
- (3) Juden erscheinen in *Der ewige Jude* nicht nur als ein kulturloses, sondern besonders als ein zersetzendes Volk, dem Widerstand geboten werden muss. Andersfalls, so macht besonders die Sequenz über die Weimarer Republik deutlich, herrschten Anarchie, Gewalt und Terror.<sup>166</sup> Die Rattenanalogie verstärkt zudem den Eindruck, Juden wären nicht menschlich und trägt somit zur Dämonisierung bei.<sup>167</sup> Wie in *Jud Süß* erscheinen die Deutschen jedoch nicht wehrlos. Rassistisch bedingt seien sie dem Judentum überlegen. Dies macht sich in ihrer äußeren Erscheinungsform, aber auch der Schilderung des Gefalles zwischen ‚arischer‘ und ‚jüdischer Kunst‘, ‚werteschaffender‘ und zersetzender Arbeit, be-

---

<sup>163</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 64.

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 71.

<sup>165</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 68.

merkbar. Am Ende des Filmes proklamiert Hitler die Vernichtung der jüdischen Rasse und gibt ihr die Schuld am Zweiten Weltkrieg. Der Zuschauer soll begreifen, dass durch die Nationalsozialisten das Treiben der Juden nun sein Ende hat und dass Maßnahmen wie die ‚Nürnberger Gesetze‘ ihre Berechtigung haben.<sup>168</sup> Deren Notwendigkeit kam im Film vielfach zur Sprache. Die Zukunftsvision, die Schlusszene des *Ewigen Juden*, bietet eine Darstellung der Welt, wie sie nach dem Sieg über das Judentum sein könnte.<sup>169</sup> Damit dies funktioniert, müssen alle an einem Strang ziehen und den Verantwortlichen der Politik vertrauen<sup>170</sup>, so die Botschaft des Filmes.

### 5.3. Wirkung

Bis heute konnte die Wirkung der Filme nicht hinreichend erschlossen werden. Ein Zusammenhang zwischen den Zuschauern und ihren Taten nach dem Kinobesuch lässt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen.<sup>171</sup> Dennoch bleibt anzumerken, dass die Filme *Jud Süß* und *Der ewige Jude* anders als heute rezipiert wurden. Heutzutage kann kaum nachvollzogen werden, wie die gesamte Propagandamaschinerie die Rezeption der Filme vorgab. Nur durch sie erschließt sich in Bruchstücken die eigentliche Wirkung der Filme.<sup>172</sup> In Deutschland gab es keine Filmkritiken im heutigen Sinne, vielmehr wurden ‚Kunstabhandlungen‘ angestellt. Ihr Charakter war die unreflektierte Übernahme einer vorgegebenen Interpretation: „Eine absolute Wertebestimmung kann allein der Staat oder die Partei geben.“<sup>173</sup> So die geheime Tagesparole des Propagandaministeriums im November 1936.<sup>174</sup> Daraus schließt Hornshøj-Møller: „Man kann die in Deutschland gedruckten Rezensionen als eine Amplifikation der beabsichtigten Rezeption ansehen.“<sup>175</sup> Somit ging der Zuschauer von vornherein mit einer bestimmten

---

<sup>168</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 82.

<sup>170</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 115.

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>172</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 115.

<sup>173</sup> Zit. nach Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 224.

<sup>174</sup> Vgl. ebd., S. 224.

<sup>175</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, Stig, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 24.

Erwartungshaltung in die Filmvorstellung, was die individuelle Wirkung beeinflusst haben könnte. Noch wichtiger wiegt jedoch die Tatsache, dass Schüler in Sondervorführungen, Angehörige der Hitler-Jugend in sogenannten ‚Filmfeierstunden‘, Millionen Kinder der Kinderlandverschickung und junge Soldaten der Wehrmacht die Filme als Pflichtprogramm gezielt zu sehen bekamen. Diese Menschen sind nicht in den Kinobesucherzahlen enthalten.<sup>176</sup> Damit sahen weitaus mehr Deutsche die Filme, besonders den *Ewigen Juden*, als in der Forschung weithin angenommen wird. Laut Reuband waren in diese ‚Jugendfilmstunden‘ meist „emotional aufgeladene Rituale und <ideologische> Indoktrination eingebunden.“<sup>177</sup> Hier erlebte die Jugend den Film als Gemeinschaftserlebnis, die Interpretation des jeweiligen Filmes wurde somit auch gemeinschaftlich erschlossen. Kritische Überlegungen, von den Machern der Filme sowieso erschwert, waren in einem vollen Kinosaal, in dem Parolen gerufen, Lieder gesungen wurden und in denen Gewalt gegen Juden als legitim galt, unmöglich. Die Filme wurden in ihrer ganzen Bandbreite übernommen und mit ihnen das ‚Feindbild Jude‘. Ein gefährlicher Nährboden für Rassenwahn und Fremdenhass.

## 6. Vergleich

Die Konzeption des ‚Feindbildes‘ in *Jud Süß* und *Der ewige Jude* hat sich als identisch erwiesen. Der Anspruch auf Authentizität, die Gefahr der jüdischen Assimilation, die Parasitenvergleiche, das Weltmachtstreben und die Verherrlichung der Eigen- wie die Dämonisierung der Fremdgruppe finden sich in beiden Filmen. Stereotype wie die ‚jüdische Geldgier‘ werden von beiden Filmen genutzt, lediglich die Gewichtung ist unterschiedlich. So hat in *Jud Süß* das Stereotyp des ‚jüdischen Geschlechtstriebes‘ höchsten Stellenwert, wogegen das Thema in *Der ewige Jude* nur in den Statistiken zum Mädchenhandel angedeutet wird. Der ‚Schutz des Blutes‘ erscheint außerdem in beiden Filmen als oberste Priorität. Somit gehen mit der Konzeption

---

<sup>176</sup> Vgl. Reuband, „Jud Süß“ und „Der ewige Jude“ als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich, S. 123ff.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., S. 124.

des ‚Feindbildes Jude‘ auch bestimmte Verhaltensregeln einher, die beide Filme proklamieren.

Dennoch unterscheiden sich die Filme in ihrer Machart. Man kann davon ausgehen, dass die Macher die gleiche Intention hatten, diese jedoch mit anderen Mitteln zum Ausdruck bringen wollten. Sie nutzten zwei unterschiedliche Typen von Propaganda. *Der ewige Jude* verwendet die Form der *direkten Propaganda*. Somit ist die Stoßrichtung des Filmes von Anfang an offengelegt.<sup>178</sup> Schließlich heißt es im Vorspann: „Dieser Film zeigt uns Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken.“<sup>179</sup> Bis zum Ende des Filmes folgt der Versuch, diese These zu belegen. In *Jud Süß* wird mit vollkommen anderen Mitteln gearbeitet. Die Form der *indirekten Propaganda*, die Goebbels vertrat, ließ zu Beginn des Filmes den genauen Standpunkt nicht erkennen.<sup>180</sup> Somit kann in *Der ewige Jude* von vornherein mit dem Judentum als Gesamtheit gearbeitet werden. *Jud Süß* nutzt die Darstellung einer historischen Figur, die exemplarisch für das Judentum stehen soll.<sup>181</sup>

Der heutige Betrachter der Filme mag *Jud Süß* vielleicht als ‚subtil‘ empfinden. Dennoch lässt sich eine weitaus positivere Resonanz auf diesen Film in der deutschen Bevölkerung feststellen als bei *Der ewige Jude*. So tendiert die Forschung häufig zu der Annahme, *direkte Propaganda* würde nicht funktionieren.<sup>182</sup> Dies wird vor allem angenommen, weil *Der ewige Jude* zu sehr mit Schockelementen<sup>183</sup> arbeitet (z.B. Schächtung, Rattenanalogie), wogegen *Jud Süß* als Spielfilm durch die Handlung viel weitreichender argumentieren kann.

Einige Zuschauer zur Zeit des Zweiten Weltkriegs haben tatsächlich noch während des laufenden Films *Der ewige Jude* die Kinosäle verlassen und pöbelten: „Wir haben ‚Jud Süß‘ gesehen und haben nun genug von dem jü-

<sup>178</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 10.

<sup>179</sup> Zit. nach. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 72.

<sup>180</sup> Vgl. ebd.; außerdem Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm, S. 10ff. „Allerdings ist es dabei sehr ratsam, diese pädagogische Aufgabe zu verschleiern, sie nicht sichtbar zutage treten zu lassen, nach dem Grundsatz zu handeln, daß wir die Absicht nicht merken sollen, damit man nicht verstimmt wird. [...]“.

<sup>181</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 86.

<sup>182</sup> Vgl. z.B. ebd., S. 106ff.

<sup>183</sup> Vgl. ebd., S. 104.

dischen Dreck!“ Pro-jüdischer Protest klingt anders. Wenn man davon ausgeht, dass es Ziel des Propagandapaketes war, dass die deutsche Bevölkerung jüdische Menschen durchweg negativ ansieht und meidet, ist der „Judenfilm“ gewissermaßen das erste Objekt der begriffenen Geste ‚Weg damit!‘.<sup>184</sup>

## 7. Fazit

Die Entstehungsgeschichte der beiden propagandistischen Filme *Jud Süß* und *Der ewige Jude* ist eng miteinander verbunden. Goebbels und Hitler konnten ihre eigenen Vorstellungen von effektiver Propaganda für die deutsche Bevölkerung in diesen Projekten verwirklichen. Da sie unterschiedlicher Auffassung darüber waren, wie die Propaganda tatsächlich wirkungsvoll sein konnte, wurde das angebliche ‚Judenproblem‘, das Kern der beiden Filme ist, mit unterschiedlichen Mitteln zum Ausdruck gebracht. Dennoch haben sie die gleiche Zielsetzung: Durch die Konzeption eines ‚Feinbildes Jude‘, das sich durch zahlreiche unterschiedliche Stereotype zusammenfügt, erzielten die Filme eine Vertiefung des antisemitischen Gedankenguts in der deutschen Bevölkerung.<sup>185</sup> Außerdem konnte hier ein in seiner Konzeption sehr umfangreiches ‚Feindbild‘ auf eine Grundaussage reduziert werden: Zusammenleben zwischen Deutschen und Juden funktioniert nicht und kann auch nie funktionieren. Eine Überwindung der Konfliktsituation ist unmöglich, denn wer reicht schon dem Teufel höchstpersönlich die Hand?

Daher liefern beide Filme Leitlinien und Verhaltensmuster, nach denen sich der vorbildliche Nationalsozialist richten muss, um sein Land vor der ‚jüdischen Gefahr‘ zu schützen und stellen eine Rangordnung der Wertigkeit menschlichen Lebens auf.<sup>186</sup> Zudem legitimierten die Filme antisemitische Maßnahmen der Nationalsozialisten und bereiteten auf neue vor. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Filme als Vorbereitung auf den Holocaust gesehen werden können. Dies wäre eine unhistorische Aussage, da zum Zeitpunkt der Produktion beider Filme die Massenvernichtung der europäischen

<sup>184</sup> Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte, S. 75.

<sup>185</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 84ff.

<sup>186</sup> Vgl. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 207.

Juden noch nicht geplant war. Dennoch sind *Jud Süß* und *Der ewige Jude* Teil antisemitischer Hetze im Dritten Reich und in die propagandistische Gesamtplanung einzuordnen. Sie bieten die moralische und emotionale Rechtfertigung der antisemitischen Maßnahmen.<sup>187</sup> Daher ist ihre Wirkung nicht zu unterschätzen, da die emotionale Komponente bedeutsam für die Funktion eines ‚Feindbildes‘ ist. Emotionen können den entscheidenden Auslöser des Übergangs von der passiven zur aktiven Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung Deutschlands im Zweiten Weltkrieg liefern. Laut Tepe liefert die emotionale Komponente sogar den entscheidenden Beweggrund zur Akzeptanz eines Feindbildes.<sup>188</sup>

Der Film bekräftigt bereits vorhandene Ängste vor einer fremden, lauernenden Gefahr, bestätigt Antisemiten in ihrer Weltanschauung und kann Unwissenden Vorurteile einimpfen. Nur Zuschauer, die über ausreichendes Wissen über das Judentum verfügen, können sich gegen die Beeinflussung durch die Filme wehren.<sup>189</sup> Dennoch weist der Film in keiner Weise ein Wirkungspotential auf, das den Holocaust erklären würde. Die beiden Propagandafilme sind als kleines Rädchen in einem riesigen Getriebe der Politsierung im Rahmen der nationalsozialistischen Ideologie zu verstehen.<sup>190</sup> Nur unter diesen Gegebenheiten konnten sie ihre Wirkung in dem Maße entfalten, wie sie es tatsächlich taten. Da auch heutzutage nicht davon ausgegangen werden kann, dass alle Menschen über ein fundiertes Wissen über das Judentum und das Dritte Reich verfügen, sind die Filme nach wie vor gefährlich und ihr Verbot ist nach wie vor notwendig. Denn beide Filme leben durch Vorurteile und unzulängliches Wissen. Somit grenzt sich diese Arbeit klar von Anke-Marie Lohmeiers Thesen<sup>191</sup> ab.

Noch viel mehr, und von der Forschung bislang kaum berücksichtigt, wiegt jedoch die Infiltrierung des ‚Feindbildes Jude‘ durch die beiden Filme bei der deutschen Jugend im Dritten Reich. Und dies war tatsächlich das ureigene Ziel Adolf Hitlers:

---

<sup>187</sup> Vgl. Mannes, Antisemitismus im nationalsozialistischen Spielfilm, S. 113.

<sup>188</sup> Vgl. Tepe, Grundsätzliches über Feindbilder, S. 57.

<sup>189</sup> Vgl. Hornshøj-Møller, *Der ewige Jude*. Wie Goebbels hetzte, S. 102.

<sup>190</sup> Thamer, Ausbau des Führerstaates, S. 19.

<sup>191</sup> Siehe Anmerkung 145.

„Und wenn sich den frommen Bürgern die Haare sträuben sollten, umso besser. Die Jugend wird es aufnehmen. Die Jugend und das Volk. Auf die anderen will ich gerne verzichten [...]“. <sup>192</sup>

Somit ist es falsch zu behaupten, *Jud Süß* oder *Der ewige Jude* seien propagandistische Misserfolge. Die Filme wurden als Gemeinschaftserlebnis konzipiert: Ihre Intention konnte so im Rahmen einer ‚Kollektivgesinnung‘ weitaus einfacher und direkter aufgenommen werden. <sup>193</sup> So formuliert Tepe:

„Die Feindbild-Geister, die man rief, wird man nicht so einfach wieder los, wenn sich der Wind gedreht hat, da sie sich bei vielen als geglaubte Feindbilder in den Köpfen und Herzen eingestaltet haben und gewissermaßen zum festen Dogmenbestand geworden sind.“ <sup>194</sup>

Die Gesellschaft der ‚Stunde Null‘ bestand vorerst aus den jungen Generationen des Dritten Reiches. Dies ist bezeichnend für die Nachkriegszeit und den Fortbestand antisemitischen Gedankengutes in der deutschen Gesellschaft bis in die heutige Zeit.

---

<sup>192</sup> Hitler, zit. nach. Hollstein, „Jud Süß“ und die Deutschen, S. 24.

<sup>193</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>194</sup> Tepe, Grundsätzliches über Feindbilder, S. 57.

## 8. Literaturverzeichnis

Ahren, Yizhak, Hornshøj-Møller, Stig, Melchers, Christoph B., *Der ewige Jude* oder wie Goebbels hetzte: Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm, Aachen 1990

Giesen, Rolf, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß* und *Kolberg*, Berlin 2005

Heil, Johannes, Fremde, Fremdsein – von der Normalität eines scheinbaren Problemzustandes, in: Vorurteile – Stereotype – Feindbilder. Informationen zur politischen Bildung 271, München 2001, S. 10-16.

Hickethier, Knut, Veit Harlans Film *Jud Süß* und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus, in: Przyrembel, Alexandra, Jörg Schönert (Hrsg.), „Jud Süß“. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt/New York 2006, S. 221-244.

Hollstein, Dorothea, „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt/M. 1983

Hornshøj-Møller, Stig, *Der ewige Jude*. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995

<http://www.hagalil.com/archiv/2001/09/harlan.htm> vom 07. 05. 2006

<http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/teaching-material.shtml> vom 12. 12. 2006

Lohmeier, Anke-Marie, Propaganda als Alibi: Rezeptionsgeschichtliche Thesen zu Veit Harlans Film *Jud Süß* (1940), in: Przyrembel, Alexandra, Jörg Schönert (Hrsg.), „Jud Süß“. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt/New York 2006, S. 201-220.

Mannes, Stefan, Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. *Jud Süß* und *Der ewige Jude*, Köln 1999

Nolzen, Armin, „Hier sieht man den Juden, wie er wirklich ist ...“: Die Rezeption des Filmes *Jud Süß* in der deutschen Bevölkerung, in: Przyrembel, Alexandra, Jörg Schönert (Hrsg.), „Jud Süß“. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild, Frankfurt/New York 2006, S. 245-262.

Reuband, Karl-Heinz, *Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich. Entstehungsbedingungen, Zuschauerstrukturen und Wirkungspotential, in: Anděl, Michael, Brandes, Detlef, Labisch, Alfons, Jiří Pešek, Ruzicka, Thomas (Hrsg.), Propaganda, (Selbst-)Zensur, Sensation. Grenzen von Presse- und Wissenschaftsfreiheit in Deutschland und Tschechien seit 1871, Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa, Band 27, Essen 2005, S. 89-148.

Tepe, Peter, Grundsätzliches über Feindbilder, in: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie 2, Nürnberg 2002, S. 51-60.

Thamer, Hans-Ulrich, Ausbau des Führerstaates, in: Nationalsozialismus II. Führerstaat und Vernichtungskrieg, Informationen zur politischen Bildung 266, München 2002, S. 5-21.

Weller, Christoph, Warum gibt es Feindbilder? In: Hippler, Jochen/Lueg, Andrea (Hrsg.), Feindbild Islam oder Dialog der Kulturen, Hamburg 2002, S. 49-58.