
Schriftenreihe des Jüdischen
Museums Frankfurt am Main
Band 2



*Jüdische Figuren
in Film
und Karikatur*

Die Rothschilds
und Joseph
Süß Oppenheimer

Zu den bekanntesten Figuren jüdischer Geschichte in Deutschland zählen die Rothschilds und der Hoffaktor Joseph Süß Oppenheimer. Über sie sind zahllose Schriften, bildliche Darstellungen, Karikaturen und schließlich auch Filme produziert worden. Anhand der Rothschild-Karikaturen wird in diesem Band exemplarisch die im 19. Jahrhundert entwickelte antisemitische Bilderwelt gezeigt. Daran schließen sich vergleichende Analysen der filmischen Interpretationen der Rothschilds und von »Jud Süß« im anglo-amerikanischen und im nationalsozialistischen Film.

ISBN 3-7995-2317-0



THORBECKE

***Jüdische Figuren
in Film
und Karikatur***

Die Rothschilds und
Joseph Süß
Oppenheimer

Herausgegeben
von Cilly Kugelman und
Fritz Backhaus

Schriftenreihe des Jüdischen
Museums Frankfurt am Main
Herausgegeben im Auftrag des Dezernats
für Kultur und Freizeit der Stadt
Frankfurt am Main
Verantwortlich: Georg Heuberger

Band 2
Jüdische Figuren in Film und Karika-
tur. Die Rothschilds und Joseph Süß
Oppenheimer
Herausgegeben von Cilly Kugelmann
und Fritz Backhaus

Die Beiträge von Gertrud Koch,
Alfons Arns und Klaus Kreimeier ver-
danken ihre Entstehung einer
Tagung, die das Jüdische Museum in
Zusammenarbeit mit der Evangeli-
schen Akademie Arnoldshain im
Januar 1995 durchgeführt hat.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-
Einheitsaufnahme
**Jüdische Figuren in Film und Kari-
katur** : die Rothschilds und Joseph
Süss Oppenheimer / [Jüdisches
Museum, Stadt Frankfurt am Main].
Hrsg. von Cilly Kugelmann und Fritz
Backhaus. – Sigmaringen :
Thorbecke, 1995
Schriftenreihe des Jüdischen
Museums Frankfurt am Main; 2)
ISBN 3-7995-2317-0
NE: Kugelmann, Cilly [Hrsg.]; Jüdi-
sches Museum <Frankfurt, Main>:
Schriftenreihe des Jüdischen . . .

© 1996 by Jan Thorbecke Verlag,
Sigmaringen und Jüdisches Museum
der Stadt Frankfurt am Main
Alle Rechte vorbehalten
Gesamtherstellung: M. Liehners
Hofbuchdruckerei GmbH & Co.
Verlagsanstalt, Sigmaringen
Printed in Germany
ISBN 3-7995-2318-9



Inhalt

Cilly Kugelmann und Fritz Backhaus

Einleitung 7

Klaus Herding

Die Rothschilds in der Karikatur 13

Gertrud Koch

Tauben oder Falken – die Rothschild-Filme im Vergleich 65

Alfons Arns

**Fatale Korrespondenzen. Die Jud-Süß-Filme von Lothar
Mendes und Veit Harlan im Vergleich** 97

Klaus Kreimeier

Antisemitismus im nationalsozialistischen Film 135

Filmographie 158

Autoren 167

Abbildungen 167

Alfons Arns

Fatale Korrespondenzen

Die Jud-Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich

Vergleichende Analysen von Filmen haben den Vorteil einer Präzisierung der jeweiligen Interpretation, besonders wenn, wie während der Tagung »Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer. Jüdische Figuren im Film«, die beiden Filmpaare sich jeweils auf ein und dasselbe historische Sujet beziehen. Deutlicher als sonst wird im Vergleich erkennbar, daß Filme im Spannungsfeld von Mythos und historischer Wahrheit intentionale, ästhetisch unterschiedlich gelungene Deutungen von Realität sind. Was aber ist bei diesen Vergleichen das »tertium comparationis«? – Die historischen Fakten? Die Handlungslogik des jeweiligen Films? Der Bezug zu eventuellen literarischen Vorlagen oder das Einhalten bestimmter Genrekonventionen?

Sowohl die zwei Rothschild-Filme als auch die beiden Jud-Süß-Filme stehen sich von ihrer Intention und Faktur her kontradiktorisch gegenüber, und doch sind sie auf eigentümliche, im Falle der Jud-Süß-Filme auf geradezu fatale Weise miteinander verknüpft. Nicht nur weil sie am selben historischen Stoff und seiner Rezeptionsgeschichte partizipieren, sondern weil die beiden antisemitischen Spielfilme »Die Rothschilds« und »Jud Süß« aus dem Jahre 1940 als direkte Repliken, gewissermaßen als nazistische Remakes¹ der beiden angloamerikanischen Spielfilme aus dem Jahre 1934 gedacht waren und folglich auch so verstanden werden müssen. Ein wichtiger Aspekt, auf den die

Filmwissenschaftlerin Régine Mihal Friedman zuerst hingewiesen hat und der in der Forschung zum antisemitischen Film im Dritten Reich bislang nicht aufgegriffen wurde. Friedman weist dem englischen Film »Jew Süss« im Zusammenhang mit der Entstehung des nazistischen »Jud Süß« die zentrale inspirierende Funktion zu, im Doppelsinn des französischen Begriffs »prétexte« als Vorwand (»prétexte«) und zeitlich vorhergehender Filmtext (»pré-texte«) zugleich.²

Goebbels, so Friedman an anderer Stelle, bereitete es im Zusammenhang mit der gleichermaßen realen wie medialen antijüdischen Offensive seit 1938 das größte Vergnügen, die Themen der beiden sechs Jahre zuvor entstandenen Filme »Jew Süss« und »The House of Rothschild« aufzugreifen, zu verzerren und ihnen eine nationalsozialistische Stoßrichtung zu geben; hatten jene doch auf indirekte Weise versucht, am Beispiel repräsentativer Gestalten der jüdischen Geschichte in Deutschland – der Rothschild-Familie und des sogenannten Hofjuden Joseph Süß Oppenheimer – das Publikum vor allem in Amerika und England über den Antisemitismus im gerade etablierten Dritten Reich aufzuklären und vor der aktuellen Bedrohung der jüdischen Gemeinschaft zu warnen. Das Hollywood-Kino der dreißiger Jahre hat diese Bedrohung nicht aufgegriffen, obwohl jüdische Emigranten und Exilanten in zunehmender Zahl in der Filmproduktion arbeiteten. Erst mit dem Kriegseintritt der USA änderte sich diese Haltung, beginnend etwa mit Charlie Chaplins »The Great Dictator« aus dem Jahre 1940.³

Man weiß, daß Goebbels die jeweils aktuelle internationale Filmproduktion stets sehr genau verfolgt hat, schwebte ihm

doch mit der Konzentration und Ausrichtung der deutschen Filmindustrie das Gegenstück zu Hollywood vor. Der deutsche Revuefilm im Dritten Reich als Plagiat der großen amerikanischen Revuefilme von Florenz Ziegfeld bis Busby Berkeley ist hier nur das schlagendste Beispiel für das bewußte Kopieren ausländischer Erfolgsfilme, um schließlich der analogen heimischen Produktion spezifisch deutsche Züge zu verleihen, in der Mobilität zur Hierarchie erstarrt und Konkurrenz zum Führerprinzip.⁴

»Jew Süss« – ein Film des Exils

Auch den englischen Jud-Süß-Film hatte Goebbels natürlich sofort nach Erscheinen zur Kenntnis genommen. Dies ergibt sich schon allein aus der Tatsache, daß Conrad Veidt wegen seiner Titelrolle in »Jew Süss« heftigen Angriffen der NS-Presse ausgesetzt war. Noch im Januar 1934 hatte sich Veidt kurzzeitig zu Dreharbeiten in Berlin aufgehalten, war aber bereits zuvor im Februar 1933 nach London übersiedelt, wo er die Hauptrolle des »Wandernden Juden« in dem Episodenfilm »The Wandering Jew« (1933) in der Regie von Maurice Elvey übernommen hatte.⁵ Im »Völkischen Beobachter« vom 23. November 1934 heißt es dazu: »Es ist bekannt, daß die jüdische Filmproduktion Englands zwei grobe Sensationsfilme für Zwecke jüdischer Propaganda drehen ließ, und zwar den Film »Der wandernde Jude« und einen zweiten »Jud Süß«. (...). Conrad Veidt wurde für diesen Verrat an seinem Lande bezahlt – durch das Lob der jüdischen Öffentlichkeit. Damit ist er menschlich nicht mehr wür-

dig, daß auch nur ein Finger in Deutschland sich zu seinem Lobe rührt«.

Nach der Premiere von »Jew Süss« – die Regie hatte der im Jahre 1926 von Deutschland nach Amerika ausgewanderte Lothar Mendes (1894-1974),⁶ der übrigens wie Veit Harlan Anfang der zwanziger Jahre in Berlin Schauspielschüler bei Max Reinhardt war – am 4. Oktober 1934 im Londoner Tivoli lief der Film im Oktober desselben Jahres für kurze Zeit auch in verschiedenen Wiener Kinos in der englischen Originalfassung mit einkopierter Übersetzung des Dialogs. Die in Wien erscheinende Filmzeitschrift »Paimanns Filmlisten« fand in ihrer Kurzanündigung des Films lobende Worte für das kulturhistorische Schauspiel; dort heißt es im Stile eines Telegramms: »Joseph Süss Oppenheimer, Finanzberater Karl Alexanders, Herzogs von Württemberg, verliert seine Geliebte an diesen, der ihm später auch die Tochter raubt. Obwohl Süss nun erfährt, daß er adeliger Abstammung, bleibt er Jude, hetzt den Herzog zu einem Staatsstreich, nach dessen Mißlingen dieser stirbt. Er selbst wird auf Grund eines verschimmelten Paragraphen zum Tode verurteilt. Das Sujet sieht den Stoff unter dem Gesichtspunkt des unterdrückten Judentums, setzt vieles als bekannt voraus, erfordert einige geschichtliche Kenntnisse zum Verständnis seiner Hintergründe. Es ist mit viel Detailarbeit und Atmosphäre inszeniert, gibt Veidt eine dankbare Rolle. Sehr sorgfältig gewähltes Ensemble. Zeit- und milieugetreue Aufmachung, wirksame Massenszenen, schöne Photographie. Die einkopierte Übersetzung des ausgezeichnet pointierten Dialoges ist zufriedenstellend, der Ton einwandfrei. Zumindest über dem Durchschnitt, aber vorwiegend für spezielles Publikum«.⁷

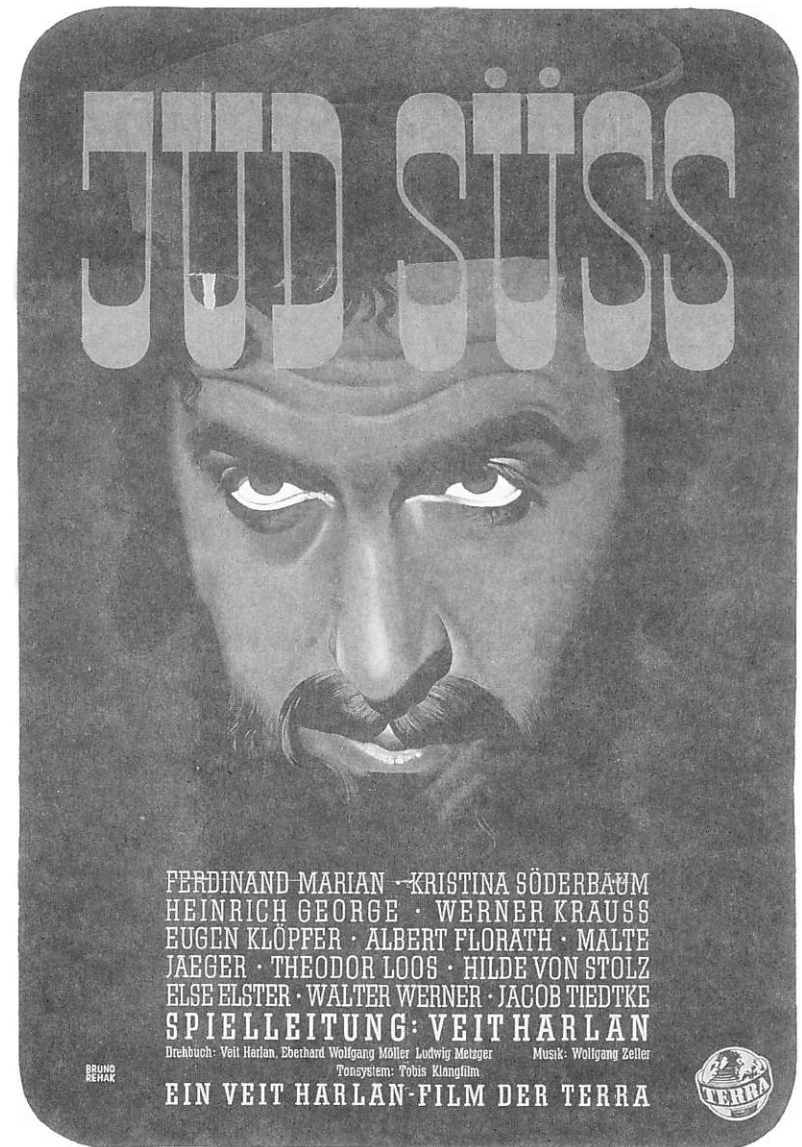
Schon kurz darauf kam es aber zu heftigen Angriffen in der deutschnationalen und dann auch der katholischen Lokalpresse, ja sogar zu Demonstrationen und Krawallen, und so wurde der Film kurze Zeit später verboten mit der Begründung, »daß es sich um einen jüdischen Propagandafilm handele, der in dieser Form geeignet sei, öffentliches Ärgernis zu erregen«.⁸ Die gleichgeschaltete deutsche Presse empörte sich ebenfalls und meinte: »Der Regisseur des Films, ein von England ausgewanderter polnischer Jude, scheute sich nicht, sämtliche Nichtjuden in dem Film als moralisch minderwertige und sogar menschlich entartete Wesen darzustellen«.⁹

Im Deutschen Reich lief der Film natürlich zu keiner Zeit, was aber das Reichsfilmarchiv in Berlin nicht hinderte, sich eine Kopie mit deutschen Untertiteln zu besorgen. Auf einer entsprechenden Karteikarte des Archivs zum Film findet sich neben einer grotesk verfälschenden Inhaltsangabe dazu der folgende Kurzkomentar für den Benutzer: »Der Film, der sich auf das Buch des Juden Lion Feuchtwanger stützt und die historischen Tatsachen verzerrt wiedergibt, ist unter jüdischer Regie und z.T. von deutschen Emigranten zu einer Verherrlichung des ›Jud Süß‹ gestaltet worden«.¹⁰ Während der Vorbereitung zu »Jud Süß« dann im Zeitraum 1939-1940 zeigte Goebbels dem Filmteam um Veit Harlan den Mendes'schen »Jew Süss«, der laut Harlan »eine deutliche antisemitische Wirkung« hinterließ.¹¹ Man kann also davon ausgehen, daß zumindest Goebbels, Harlan und die Drehbuchautoren Eberhard Wolfgang Möller und Ludwig Metzger den Film und damit auch den Roman von Feuchtwanger bestens kannten. Kurz vor Abschluß der Dreharbeiten sah sich Goebbels den Film nochmals in privater



37 Standphoto aus
»Jew Süß«: Conrad Veidt
als Jud Süß.

Runde an, wie man einer Tagebuchnotiz vom 27. Juni 1940 entnehmen kann; dort heißt es u.a.: »Der große Luftangriff auf England ist noch einmal abgeblasen worden. Statt dessen ein mittlerer auf englische Fluganlagen. Aber auch der verfehlt seine Wirkung nicht. Abends schaue ich mir in Lanke den Judenfilm »Jud Süß« mit Conrad Veidt an. Hier haben die Juden aus einer Finanzhyäne einen Heiligen gemacht. Das können sie. Aber uns beschwindeln sie nicht mehr. Die neue Wochenschau. Herrlich! Keine Neuigkeiten. Nachrichtenflaute!«.¹²



38 Filmplakat »Jud Süß«.

Negative Symbiose

Schon aufgrund seiner Entstehungsgeschichte ist also der Harlan-Goebbelsche »Jud Süß« aufs engste mit der Mendes'schen Version verknüpft, die sich ihrerseits explizit als eine Adaption nach dem äußerst erfolgreichen historischen Roman »Jud Süß« von Lion Feuchtwanger aus dem Jahre 1925 ausgibt. Es ist aber vor allem die ästhetische Gestaltung der beiden Filme, die den Schluß zuläßt, daß der eine ohne den anderen nicht mehr zu denken ist. Lothar Mendes' »Jew Süß« – so die dementsprechende These der Filmkritikerin Mariam Niroumand – »lebt in einer Art negativer Symbiose mit seinem nationalsozialistischen Gegenstück ›Jud Süß‹ von Veit Harlan¹³.«¹³

Harlan, so Niroumand weiter, »beruft sich auf Wilhelm Hauffs Version,¹⁴ Mendes auf den Roman von Lion Feuchtwanger. Dabei gleicht die negative Symbiose der Filme in frappierender Weise der zwischen den beiden Hauptfiguren. Die Dekadenz des Fürsten (von beiden Filmen puristisch verdammt) ist an den Ehrgeiz und den Assimilationswunsch des ›Hofjuden‹ gebunden und umgekehrt (›My fate is tied to yours, and yours to mine‹, murmelt Oppenheimer düster). Während aber bei Mendes der Assimilationswunsch des Oppenheimer aus dem Wunsch des Aufgeklärten entspringt, sein Volk aus dem Getto zu befreien und ihm den Weg in die Stadt zu öffnen, wird er bei Harlan zum Kennzeichen einer charakterlosen, raffgierigen Rasse (›wie die Heuschrecken sind die Juden über unser Land hergefallen‹). Ist bei Mendes das jüdische Heim mit Büchern, Kerzen und Gemälden ein großbürgerliches Interieur, wird es bei Harlan zur Lasterhöhle mit kabbalistischem Budenzauber

und *unheimlichen* Ritualen. Mendes verfällt Feuchtwangers klischeehaftem Orientalismus und macht Oppenheimers Tochter Naomi zu einer keuschen Salome und seinen Mentor zum fernöstlichen Weisen, während bei Harlan alle Frauen, besonders aber die jüdischen, sexuell lasziv und charakterschwach sind. Als seien sie parallel entstanden, ist der wohlmeinende Film eines Exilanten so zum philosemitischen Spiegelbild eines faschistischen Hetzwerks geworden. In beiden Fällen erscheint jedoch die Verbindung von Verschwendungssucht, Promiskuität und weiblicher Verführbarkeit als das eigentlich brennende Thema.«¹⁵

Dieser Einschätzung ist grundsätzlich zuzustimmen, insbesondere was die Funktion der Frauenrollen in beiden Filmen betrifft, und doch suggeriert die sprachlich ungenaue Rede vom »philosemitischen Spiegelbild« eine Gleichzeitigkeit, die natürlich nicht bestanden hat. Außerdem entsteht der Eindruck, als hätte der englische Film auch nach Harlans Machwerk entstehen können, was abwegig ist. Ich denke, der Fall liegt komplizierter. Die offenkundigen Schwächen des Mendes-Films – seine Klischeehaftigkeit und eindimensionale Typisierung – wurden von Harlan rigoros ausgenutzt und reizten förmlich zum Widerspruch.

Das Hauptproblem des Mendes-Films aber liegt meiner Meinung nach in der widersprüchlichen, reduktionistischen und in einem wichtigen Punkt sogar falschen und bewußt umgedrehten Bezugnahme auf den Roman »Jud Süß« von Lion Feuchtwanger, wodurch er dem nazistischen »Jud Süß« ungewollt die entscheidende Motivierung für die Ausgestaltung seines Plots liefert.

Vom historischen Roman zur didaktischen Verfilmung

Bereits im Jahre 1916 hatte Feuchtwanger ein Schauspiel in drei Akten mit dem Titel »Jud Süß« geschrieben, das aber nach vielen Inszenierungen (übrigens auch in Frankfurt am Main mit Eugen Klöpfer in der Rolle des Juden Süß, derselbe, der dann in »Jud Süß« den Landschaftskonsulenten und Judenhasser Sturm spielt) vom Autor selbst zurückgezogen wurde zugunsten der breit ausladenden epischen Form eines noch zu schreibenden historischen Romans. In dem Drama zeigt Feuchtwanger den württembergischen Finanzenrat J.S. Oppenheimer als gesplattene Figur zwischen orthodoxem Judentum und der säkularen Welt des Stuttgarter Hofes. Die Verzichtproblematik, die Feuchtwangersche Idee des »Nichtwollens« stehen im Zentrum. Hier findet sich auch schon die dann im späteren Roman als zentraler Bezugspunkt für Süß fungierende märchenhafte Tochter, die jetzt noch Tamar heißt.

Auch wenn es Feuchtwanger nach eigenem Bekunden nicht darum ging, »etwa den Mann Josef Süß zu retten oder eine antisemitische Legende zu zerstören«, ¹⁶ so gibt doch der Anfang der zwanziger Jahre entstandene Roman genaue Einblicke in das politisch-soziale Gefüge in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts, vor allem was die Situation der Juden angeht. »Sein Roman«, so Detlev Claussen, »verstrickt das Publikum mit Gefühl und Intellekt in die Welt, in der Joseph Süß aufsteigt, die ihn mit Neid verfolgt und umbringt. Feuchtwanger lässt uns diese Welt durchschauen, er gibt Einblick in das Leben des Hofes, des Volkes und der Juden. Wir lernen Joseph Süß kennen – der Dramatik des Geschehens kann man sich nicht ent-



39 Standphoto aus »Jud Süß«: Die Frankfurter Judengasse in der Vorstellung Veit Harlans und seines Szenenbildners Otto Hunte.

ziehen.« ¹⁷ Adel und Bürgertum, Fürstenhof und Masse, soziales Leben, religiöse Gegensätze und wirtschaftliche Raffinements werden dergestalt zu einem kolossalen Geschichtsgemälde zusammenführt. »Joseph Süß«, so Reinhold Jaretsky in seiner Feuchtwanger-Monographie, »herrscht über diese Szenerie, kämpft mit den einen, intrigiert gegen die anderen, der schlaue Funktionär eines Systems, der die Geldwirtschaft blühen lässt und deshalb nötig ist. Der jedoch schließlich ein typisches Schicksal durchlebt, nämlich als Sündenbock vernichtet zu werden – eine aktuelle Anspielung auf die antisemitische Welle der Nachkriegsjahre.« ¹⁸

Der Roman ist aber auch eine psychologische Annäherung an den Machtmenschen Süß. Und nochmals Jaretsky in einer prägnanten Zusammenfassung des Romangeschehens: »Er erzählt von seiner Prunksucht und Eitelkeit und von seiner außerordentlichen Intelligenz und Virtuosität, die seine Finanzpolitik so glorreich macht und eine langjährige Komplizenschaft mit dem geistig weniger begnadeten Herzog begründet. Ein Ereignis von ebenfalls psychologischer Bedeutung allerdings beendet die Komplizenschaft der beiden Machtbesessenen und motiviert den jähen Sturz. Denn der Herzog hat sich tödlich vergriffen an dem einzigen Menschen, der für Süß zählt, an seiner verborgen gehaltenen Tochter. Um diese Tat zu vergelten und damit seine Würde zu verteidigen, bricht Süß mit seinem bisherigen Leben. Den Herzog zu stürzen und dann den eigenen Sturz zu ertragen, ja lustvoll zu erleben, sich vom Prinzip der Macht selbstzerstörerisch abzuwenden: so läuft der äußere Glanz über in den inneren des Verzichts. In einem Lebensbogen, der mit Großmannssucht beginnt und in stiller Märtyrerkraft endet, gibt Feuchtwanger ein Bild seiner Lebensphilosophie«. ¹⁹

»Jud Süß« ist das populärste und meistgedruckte Buch von Feuchtwanger, übersetzt in viele Sprachen, was Medienwissenschaftler dazu veranlaßt hat, die internationale wie intermediale Vermarktung mit Akribie und deutscher Gründlichkeit zu untersuchen. ²⁰ Dabei ergibt sich zum Beispiel, daß bei einer Umfrage im Jahre 1983 in der Bundesrepublik Deutschland der Name Jud Süß als Kurzname des Joseph Süß Oppenheimer von relativ vielen Personen (ca. eine Million) mit Feuchtwangers Roman assoziiert wurde. Rund sechs Millionen Bundesbürger

aber verbanden mit diesem Namen den Harlanschen »Jud Süß«. Wie hoch diese Zahl wohl wäre, wenn der Film nicht verboten wäre? Barbara Gerbers Einschätzung ist zuzustimmen, daß das Datum 1940 bezogen auf die Jud-Süß-Figur eine rezeptionsgeschichtliche Zäsur bedeutet: »Der ›Jud Süß‹ des nationalsozialistischen Films (...) ließ sich so leicht nicht mehr beiseite schieben. Monumental überragte er sogar seinen Feuchtwangerschen Romanvorgänger«. ²¹ Wer also heute den Namen »Jud Süß« erwähnt, so Gerber weiter, »beschwört bei den Älteren die Erinnerung an den halb dämonischen, halb erotisch verführerischen ›Jud Süß‹ eines nach 1945 verbotenen Kinostreifens mit Ferdinand Marian in der Titelrolle herauf, der ›unter allen Nazifilmen der bekannteste‹ war. So nachhaltig ist im Fall dieses Süß das Bild eines Menschen von späterer Wiedergabe und Neuherstellung geprägt, daß vielen dazu konkret als erstes eine Großaufnahme jenes deutschen Leinwandstars einfallen würde und bestimmt nur die wenigsten an Kupferstiche aus der Perückenzeit dächten«. ²²

Der Produzent Michael Balcon und der Regisseur Lothar Mendes beziehungsweise ihre Drehbuchautoren Arthur Rawlinson und Dorothy Farnum reduzierten das komplexe Romangefüge Feuchtwangers zu einem didaktischen Extrakt, der einen Beitrag zur Abwehr des aktuellen Antisemitismus leisten sollte. Um dies zu erreichen, mußten sowohl am Bild des historischen Oppenheimer als auch an Feuchtwangers Jud-Süß-Interpretation deutliche Korrekturen vorgenommen werden. »Die verschiedenen geschäftlichen Praktiken des Hoffaktors, seine Tätigkeiten als Resident, Merkantilist, Münzpolitiker, Kaufmann und Politiker, interessierten die Drehbuchautoren nicht.

Nur Oppenheimers Wirken als Ratgeber und Finanzienrat wird unbeschönigt dargestellt. Ökonomische und soziale Bezüge des Themas werden radikal gekappt. Die Aufstiegsproblematik als Angleichung an die nichtjüdische höfische Kultur interessiert nicht. Alltagsschilderungen finden sich nur in den Ghettoszenen. Auch die Figur des Mannes Süß wird eindimensional gefaßt, sein Privatleben ›gereinigt‹: Die vielen Amouren werden ersatzlos gestrichen, Süß wird zum fast treuen Liebhaber seiner Mätresse. Feuchtwangers geschichtsphilosophische Konzeption vom Weg des westöstlichen Menschen (...) ist einer gegenteiligen Sicht gewichen; es geht jetzt nur noch darum, was der Romanautor als Intention in Abrede gestellt hatte: die antisemitische Legende zu zerstören. Feuchtwangers Vielseitigkeit, sein Facettenreichtum werden durch eine konventionelle Dramaturgie mit eindeutigem Rollenschema vereinfacht: Sympathie und Antipathie, fast gänzlich ohne Zwischentöne, werden in didaktischer Absicht zugeteilt. (...). Der im Film dargestellte Weg des Süß ist deshalb von fast schon wieder beeindruckender Schlichtheit.«²³

Die Schwächen von »Jew Süß« hatten auch zeitgenössische Kritiker erkannt, wenn zum Beispiel der Engländer G. A. Atkinson zu dem Schluß kommt: »Nicht die schändlichen Verhältnisse haben Süß vernichtet. Er hat sich selbst vernichtet, und wie es scheint einzig ›pour le bon motif‹. Ein klarer Fall von Harakiri, meine ich, fast donquichottisch.«²⁴ Und der Kritiker der »New York Times« Andre Sennwald meinte: »It is the principal misfortune of ›Power‹ (so hieß der Verleihtitel des Films in den USA, A. A.) ›that, amid the handsome historical settings, the narrative is muddled (verworren, A. A.) and the motivations

are often obscure»²⁵.« Der Kritiker der Exilzeitung »Pariser Tageblatt« Erich Kaiser fand dagegen, daß der Regisseur Lothar Mendes das im Roman breit ausgesponnene und in vielen Nebenhandlungen aufgelöste Thema mit fester Hand anpackt und es auf sein Leitmotiv zurückführt: »das Schicksal des jüdischen Menschen, der herrschen will, aber kraft nur ihm eigener seelischer Bindungen, die ihn zu ganz bestimmten Handlungen zwingen, der Aufgabe nicht gewachsen ist.«²⁶ Feuchtwangers Haltung zu Mendes »Jew Süß« ist ebenso widersprüchlich wie kurz ausgefallen: sie bewegt sich von der knappen Bemerkung »Scheißfilm« bis hin zu ein »prächtiger Film«. Und es ist bezeichnend, daß Feuchtwanger in seinem berühmten offenen Brief an sieben Berliner Schauspieler aus dem Jahre 1941 (darunter Heinrich George und Eugen Klöpfer) anlässlich der Uraufführung von »Jud Süß« in Venedig (5.9.1940) den Mendes'schen Film mit keinem Wort erwähnt, was ja durchaus nahegelegen hätte.²⁷ Feuchtwanger war in diesem Brief – ohne den Film gesehen zu haben – fälschlicherweise davon ausgegangen, daß Goebbels und Harlan seinen Roman zur alleinigen Grundlage ihres »Jud Süß« gemacht, diese also gewissermaßen eine Verfilmung seines Romans vorgelegt hätten. »Sie haben, meine Herren, aus meinem Roman ›Jud Süß‹ mit Hinzufügung von ein bißchen Tosca einen wüst antisemitischen Hetzfilm im Sinne Streichers und seines ›Stürmers‹ gemacht«.

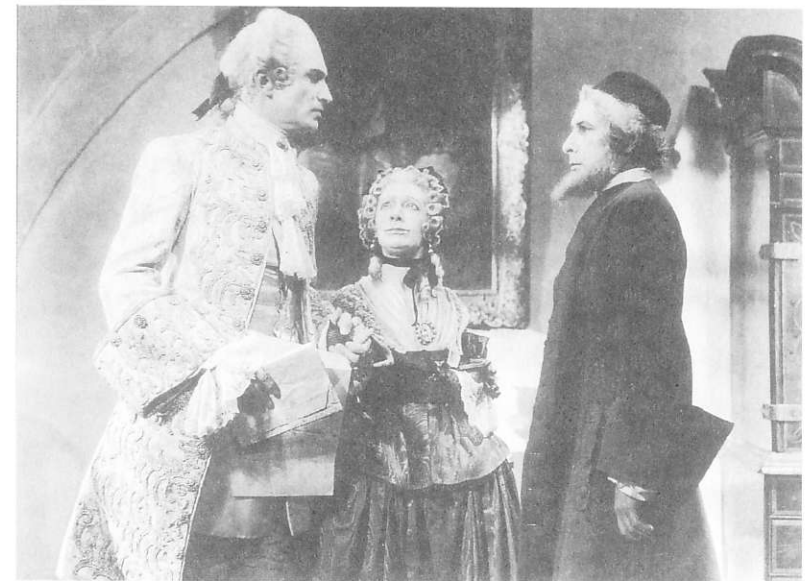
Nach der erstmaligen öffentlichen Aufführung von »Jew Süß« in Deutschland überhaupt am 19. Oktober 1973 in Berlin (Akademie der Künste)²⁸ übte der Kritiker des »Tagesspiegel« Volker Baer mit der Elle des Feuchtwangerschen Romans vorsichtige Kritik an Mendes' Film, hin- und hergerissen zwischen



40 Standphoto aus »Jud Süß«: Oppenheimer bittet Rabbi Löw in der Synagoge um finanzielle Unterstützung, um den drohenden Volksaufstand mit Söldnern abwehren zu können; ein Porträt »jüdischer Verschwörung«.

der Bewunderung der schauspielerischen Leistung Conrad Veidts und dem Mangel an politischem Bewußtsein. »Jew Süß« sei eben auch ein Film des Exils, »der seine heutige Wirkung wohl vornehmlich von der konträren Erscheinung und Umgebung des anderen »Jud Süß« bezieht, neben dem er sich in seiner selbstverständlichen Honorigkeit und – aus heutiger Sicht möchte man sagen: unpolitischen – Distanziertheit beinahe naiv ausnimmt«.²⁹

Am Beispiel des amerikanischen Rothschild-Films hat nun R.M. Friedman darauf hingewiesen, daß in der Hollywoodschen Fiktion soziale, politische oder ökonomische Konflikte meistens in sentimentalische oder erotische transformiert werden.³⁰



41 Standphoto aus »Jew Süß«: Oppenheimer im Gespräch mit Rabbi Gabriel und seiner Mutter. Ihm wird offenbart, daß sein Vater ein christlicher Adelige ist.

Auch Mendes' »Jew Süß« hält sich an diese Konvention, wenn mit Süß' engelgleich entrückter Tochter Naomi und der schönen Sybille Magdalena Weissensee Figuren in den Vordergrund gerückt werden, die bei Oppenheimer zarte Liebesgefühle auslösen, beim Herzog Karl Alexander aber nur die pure geile Lust. Den demütigenden Verzicht auf Sybille Weissensee zugunsten des Herzogs kann Süß im Austausch noch mit Reichtum und Einfluß kompensieren. Die bewußte Partizipation an der Macht ist jedoch vorbei, als der Vergewaltigungsversuch des Herzogs mit dem Tod seiner Tochter endet. Von da an wird die persönliche Rache und der Haß zum einzigen Motor des Handelns, der Aufstieg ist nicht mehr wichtig. Süß animiert den größtenwahn-

sinnigen Karl Alexander zum absolutistischen Staatsstreich gegen die Landstände. Der Herzog wird ein Opfer der Süß'schen Intrige, während Oppenheimer selbst sich als Sündenbock anbietet. Der Anstoß zur Rückgewinnung der jüdischen Identität, verkörpert in der isolierten Reinheit Naomis, wird also vor allem über den Konflikt zwischen Süß und Herzog motiviert. Diesem Ziel dienen unmittelbar, wenn auch handlungslogisch kaum mit dem erzählerischen Hauptstrang verbunden, die Appelle und Mahnungen der Wegbegleiter Isaak Landauer und des Rabbiners Gabriel und im Gefolge davon die Rettung des jüdischen Händlers Seligmann und die verschiedenen Ghetto-szenen.

Nun ist diese Konstruktion mit den beiden Frauengestalten Naomi und Sybille Weissensee im Zentrum schon bei Feuchtwanger vorhanden und bildet auch dort wie im Film den dramaturgischen Knoten für den sich anbahnenden Konflikt zwischen Herzog und Oppenheimer. Die Kunstfigur der Naemi/Naomi ist dabei eine freie Hinzuerfindung Feuchtwangers zum historischen Oppenheimer, deren Funktion eben darin besteht, den inneren Umschwung emotionsbetont zu motivieren und erst wirklich in Gang zu setzen: die passive Naomi zwischen väterlicher Zuneigung und herzoglicher Geilheit. Dennoch ist im Roman die Oppenheimersche Sicht des Geschehens nur eine – wenn auch die dominante – unter mehreren, versucht Feuchtwanger mit wechselnden Perspektiven den verschiedenen Akteuren und ihren Interessen (unter anderem der ebenso katholische wie absolutistische Regent, die protestantischen Landstände, die Würzburger Jesuiten) gerecht zu werden. Bei Mendes jedoch schnurrt all dies auf eine beinahe rein private,

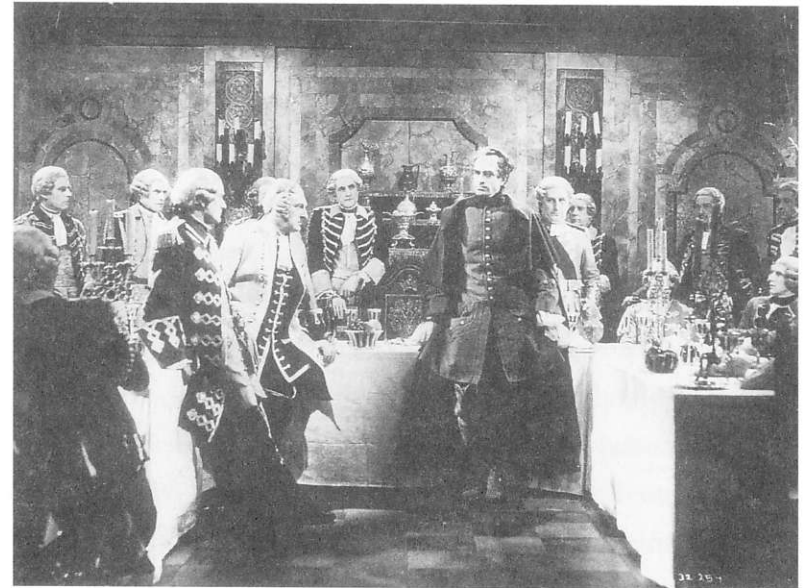
ja erotisch-sexuell zu benennende Rivalität zwischen Oppenheimer auf der einen und dem Herzog sowie dem auf Rache sinnenden Konsistorialrat Weissensee auf der anderen Seite zusammen, dessen Tochter Sybille Magdalena Oppenheimer dem Herzog als Mätresse zugeführt hatte. Die mehr oder weniger »objektive« Sicht Feuchtwangers wird ersetzt durch die subjektivierende Perspektive bei Mendes, dessen Oppenheimer von Beginn an alle Fäden allein in den Händen hält; Gut und Böse sind damit für den Zuschauer klar voneinander geschieden. Wie unsicher aber Michael Balcon und Lothar Mendes hinsichtlich ihres eindimensionalen dramaturgischen Konzepts gewesen sein müssen, kann man daran erkennen, daß allein zehn verschiedene Treatments erarbeitet wurden, und noch das 1935 in Großbritannien publizierte Drehbuch (»scenario«) weicht erheblich von der Endfassung des schließlich fertig montierten Films ab.³¹

Der Grund für die im Mendes-Film erfolgte Engführung des Romans auf die Rückkehr Oppenheimers zur jüdischen Lebenswelt (mit den beiden Höhepunkten: Süß' Einzug in das Frankfurter Ghetto gewissermaßen als »König der Juden« und sein Einstimmen in das Kaddisch-Gebet kurz vor der Hinrichtung) und die Eliminierung etwa des Konflikts zwischen Protestanten und Katholiken scheint plausibel; er liegt in den enttäuschten Hoffnungen auf Emanzipation der Juden in Deutschland zum Zeitpunkt der Entstehung des Films im Jahre 1934, die Mendes in Gestalt einer selbstberuhigenden Utopie ganz auf den historischen Jud-Süß-Stoff und die literarische Verarbeitung durch Feuchtwanger projizierte (vgl. den Insert am Schluß des Films: »Perhaps one day the walls will crumble like the walls of Jericho



42 Standphoto aus »Jud Süß«: Oppenheimer im Mittelpunkt der höfischen Gesellschaft als „Spieler“ und „Verführer der Frauen“.

and all the world will be one people.«). Ungleich schärfer als zum Zeitpunkt der Entstehung des Feuchtwanger-Romans Anfang der zwanziger Jahre stellte sich angesichts der Machtübernahme der Nazis und des Exils zahlloser Juden aus Deutschland die Frage, so Régine Mihal Friedman, ob ein Jude als freier Mensch unter Nicht-Juden leben konnte. Die Frage muß aber auch lauten, ob ausgerechnet die historisch weit zurückliegende Erfolgs- und Leidensgeschichte des Süß Oppenheimer die richtige Folie war für diese Fragestellung. Der nazistische »Jud Süß« des Jahres 1940 gab jedenfalls darauf in Zusammenfassung aller bisherigen antijüdischen Maßnahmen die Antwort, indem dieser Utopie die verschlossenen Tore Stutt-



43 Standphoto aus »Jew Süss«: Oppenheimer mit Adelligen am Hofe Karl Alexanders. Nach dem plötzlichen Tod des Herzogs übernimmt er vor den versammelten Adelligen die Verantwortung für den geplanten Staatsstreich und läßt sich selbstsicher gefangen nehmen.

garts, Württembergs und schließlich Nazideutschlands entgegengehalten wurden. Wenn Württemberg in »Jud Süß« eine Metonymie Nazideutschlands ist, dann ist das Stuttgarter Stadttor dazu die vielsagende Metapher.³²

Der keusche Joseph

Wirklich problematisch aber ist die in »Jew Süss« vermutlich aus naheliegenden dramaturgischen Gründen der Zuschaueridentifikation vorgenommene monokausale Verknüpfung dieser Identitätsgewinnung mit den erwähnten dramatischen Lie-

beskonflikten; der im Roman angesprochene religiöse Konflikt zwischen Christen und Juden wird nämlich auf dem Feld der Erotik und der Sexualität ausgetragen. Der Herzog als lärmender und stets betrunkenen Sexualprotz fungiert nur noch als klar umrissenes alter ego, von dessen hedonistischer Lebenswelt sich Oppenheimer nach anfänglicher Faszination schon bald entfernt. Das in bezug auf den Harlan-Film folgenswertere, wenn auch aus der Perspektive des Films nachvollziehbare Manko in Mendes' »Jew Süss« scheint mir zu sein – und darauf geht merkwürdigerweise keine der vorliegenden vergleichenden Analysen zu den beiden Jud-Süss-Filmen ein –³³, daß Oppenheimers Verhältnis zu Frauen und die Gründe seiner schließlichen Verurteilung zum Tode ins glatte Gegenteil dessen verkehrt werden, was Feuchtwanger zeigen wollte.

Im Roman sind sowohl der Herzog als auch Süß Oppenheimer sinnenfreudige Männer mit zahlreichen, zum Teil drastisch geschilderten Frauenaffären. Als Oppenheimer nach dem Tod des Herzogs schließlich vor Gericht steht und man ihn keines der zu Last gelegten Verbrechen wie Hochverrat und Landfriedensbruch überführen kann, kommen die Richter, die ihn um jeden Preis hängen sehen wollen, auf die Idee, das uralte und nicht mehr angewandte Reichskriminalgesetz hervorzukramen, wonach der »fleischliche Umgang eines Juden mit einer Christin« mit dem Tode bestraft werden muß. Da auf diese Weise auch zahlreiche christliche Frauen zum Tode verurteilt werden müßten, läßt man schließlich – so kann man bei Feuchtwanger nachlesen – diesen Anklagepunkt fallen, was übrigens auch den historischen Tatsachen entspricht, und verurteilt Oppenheimer wegen sogenannter Amterschleichung, Majestätsbeleidigung,

Hochverrats, Aussaugung des Landes und anderer Delikte zum Tode durch Erhängen.

In Mendes' »Jew Süss« nun wird dieser Anklagepunkt zum alleinigen Grund der Verurteilung, ganz entgegengesetzt zu den Ausführungen im Roman und zur historischen Wahrheit. Der Grund dafür, aus Süß Oppenheimer einen keuschen Joseph zu machen, der dennoch nach dem besagten Paragraphen des Reichskriminalgesetzes mit dem Tode bestraft wird, liegt vermutlich darin, daß dadurch die Willkür der Richter um so heftiger erscheinen sollte. Deshalb auch streicht die Kamera zu Beginn der Gerichtsszene in einer langsamen Fahrtbewegung an einer Wandinschrift vorbei, auf der zu lesen ist: FIAT JUSTITIA OMNIBUS – was soviel heißt wie: »Jedem geschehe Recht.« Die Größe der richterlichen Willkür entsprach damit der heroischen Größe des betont asexuell agierenden Conrad Veidt. Der Preis für diese dramaturgische Konstruktion war hoch, nämlich die Preisgabe der historischen Wahrheit an einem entscheidenden Punkt.

»Jud Süß«: Das nazistische Remake

Es ist kein Zufall, daß Goebbels und Harlan diese Umkehrung der Verurteilungsgründe für ihren melodramatischen Film übernommen haben, bot sie doch die Gelegenheit, den gesamten Komplex der beabsichtigten antisemitischen Feindbildprojektionen – also die kontrollierende Verfügung Oppenheimers über die Zirkulation der Blicke, des Geldes und der politischen Macht – am roten Faden der Sexualität anzubinden.³⁴ Man mußte nur die



44 Standphoto aus »Jew Süß«: Die Gemahlin Herzog Karl Alexanders kokettiert mit Oppenheimer, der selbst zurückhaltend agiert.

Charakterisierung der Hauptfigur dahingehend verändern, daß Oppenheimer als sexuell aktiver und attraktiver Frauenverführer agiert, der schließlich eine Frau aus dem Volke und gute Christin schändet und damit gute Gründe für seine Verurteilung liefert; eine Rolle, die dann ja auch Ferdinand Marian zur Zufriedenheit Harlans ausfüllte. »Der Jude Süß muß am Schluß des Films sterben, nicht weil er die Macht im Staat usurpierte, einen schwachen Schwabenherzog zum Luxus verführte, sondern weil er sich als Jude einer keuschen Magd aus Stuttgart näherte, die einem deutschen Schreiber versprochen war.«³⁵ Süß Oppenheimers Verhalten gipfelt so in der Terminologie der Nazis in einem Akt der »Rassenschande«. Das Problem der tödlichen Bedrohung christlicher Frauen durch den besagten Urteilsspruch löste Harlan



45 Standphoto aus »Jud Süß«: Oppenheimer kurz vor der Vergewaltigung Dorotheas, der Ehefrau seines Widersachers Faber.

dadurch, daß Oppenheimers sexuelles Begehren sich einzig auf die Figur der Dorothea Sturm richtet, die Tochter des Landschaftskonsulenten Sturm gespielt von Christina Söderbaum. Durch die Konfiguration des Selbstmords hatte sich dann auch das letzte Problem der Stimmigkeit des Plots von selbst gelöst.

Man kann also davon ausgehen, daß sowohl der Mendes'sche »Jew Süß« als auch der Feuchtwangersche »Jud Süß« und dessen Popularität beim Publikum Goebbels und Harlan dazu animiert haben, ihrerseits zum passenden Zeitpunkt eine nazistische Version des Stoffes vorzulegen. Durch die historische Biographie von Selma Stern »Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte« (Berlin, 1929) und die Tragödie »Jud Süß«

von Paul Kornfeld aus dem Jahre 1930 hatte die Figur des Süß Oppenheimer zusätzliche Aktualität erhalten. Goebbels brannte geradezu darauf, den filmischen Schlußstein in der Wirkungsgeschichte zu setzen, zumal es fast ausschließlich jüdische Autoren waren, die in der Figur des Jud Süß ihr eigenes momentanes Schicksal zwischen Anpassung und Selbstbehauptung zu spiegeln versuchten.

Um ihre Absicht zu erreichen, plünderten Goebbels und Harlan den gesamten, schier unerschöpflichen Fundus der Jud-Süß-Literatur, vor allem Wilhelm Hauffs Novelle »Jud Süß« und eben auch Feuchtwangers historischen Roman.³⁶ Die Grundkonstellation fand man sicherlich in Hauffs Novelle aus dem Jahre 1827, wo sich aus der Perspektive einer gut christlichen Familie aus dem Volke der von Neid geprägte Antisemitismus gegen den Finanzenrath Süß Oppenheimer unverhohlen Bahn bricht.³⁷ Hier mußte man nur die verschiedenen Stimmen aus dem Volke vereinen in der Figur des christlichen Landschaftskonsulenten Lanbek und seines Sohnes Gustav, und schon hatte man die den Nazifilm kennzeichnende grundlegende Frontstellung zwischen Christen und Juden, zwischen dem Landschaftskonsulenten Sturm, dessen Schwiegersohn Faber und dem Hofjuden Oppenheimer.

Die Bezugnahme des Nazifilms auf Feuchtwanger ist oft in Abrede gestellt worden, doch sind die Übernahme ausgewählter Figuren und das Herausbrechen einzelner Segmente aus dem Roman unverkennbar. So ist zum Beispiel die Figur des Landschaftskonsulenten Sturm schon im Roman vorhanden, wenn auch nur vom Namen her und in knappen Umrissen. Sturm ist dort der Präsident der Landstände, »ein ernsthafter, bedachter,

ruhevoller und biederer Mann«, »eng verhaftet seinem Vaterland«. Seiner mehrschichtigen Erzählperspektive folgend, hatte Feuchtwanger versucht, einer filmischen Kollisionsmontage nicht unähnlich, der fiktiven Selbstdarstellung der Fürsten, des Volkes, der Juden, des Herzogs und Oppenheimers jeweils facettenreich und durchaus kritisch gerecht zu werden. Um so leichter ließen sich dann für Harlan bei der Konzeption des Drehbuchs bestimmte Teile herauslösen und mit den verschiedensten Versatzstücken kombinieren. Anders aber als bei Mendes läßt Harlan die dort im Zentrum stehende jüdische Lebenswelt ganz in den Hintergrund treten, konzentriert sich statt dessen auf die scheinbar gegensätzliche Entfaltung der höfischen und der bürgerlichen Welt und schafft so ein klar profiliertes, mehrschichtiges, vom »gesunden Volksempfinden« geprägtes Identifikationsangebot. Während bei Mendes das christliche Volk eher am Rande und fast nur als Masse agiert (zum Beispiel die Pogromszene), ist bei Harlan das Volk als Masse und als personifizierter und daher Identifikation stiftender Gegenspieler präsent (Sturm, Faber, Dorothea, Major Röder); vordergründig gegen den Herzog, in Wahrheit aber gegen den Hofjuden Oppenheimer. Diese Konstruktion ist im Sinne der Produktionsidee insofern geschickt, da Süß jetzt als fremder Eindringling von außen in die scheinbar friedliche Harmonie und festgefügte Ordnung von Adel und Bürgertum erscheint, als eine vorübergehende Störung, die es zu beseitigen gilt. (Man beachte die Chronologie der Schauplätze in der Exposition mit den Stationen Stuttgarter Schloß, Haus Sturm, Frankfurter Ghetto und wieder Haus Sturm; völlig anders dagegen der Mendes-Film, wo die ganze Exposition aus der Ghettoszenerie besteht mit der Knabenschule im Mittelpunkt.) Harlans

Film besteht daher aus einer sich steigernden Serie von Volksaufständen gegen den Juden, der via Herzog als Anstifter allen Übels gezeigt wird.

Das Modell des bürgerlichen Trauerspiels

In einer ausführlichen Studie zur antisemitischen Textur in Veit Harlans »Jud Süß«³⁸ hat die Literaturwissenschaftlerin Linda Schulte-Sasse zeigen können, daß der Film in der grundlegenden Anlage des Drehbuchs und der soziologischen Kodierung des historischen Stoffs dem Genre des bürgerlichen Trauerspiels nachgebildet ist; jene selbstbewußte Ausdrucksform des entstehenden Bürgertums im 18. Jahrhundert, die darauf abzielte, die absolutistische Trennung von Politik und Moral aufzulösen. Allen Bürgern und speziell der Aristokratie sollten die tragischen Konsequenzen des Mißbrauchs von Macht demonstriert werden. Die Familie wurde in diesen Dramen als Hort sozialer Harmonie propagiert, beispielgebend für die ganze Gesellschaft. Es ist offensichtlich, daß diese Moralisierung und Personalisierung von Geschichte all jenen politischen Bewegungen stets willkommen war, die ein Interesse daran hatten, soziale Probleme zu verdrängen – besonders also den Nationalsozialisten.

Der Film »Jud Süß« macht nun für die dramaturgische Konzeption auf geschickte Weise Anleihen beim Modell des bürgerlichen Trauerspiels. So dreht sich dessen Plot gleichfalls um den Bruch sozialer Harmonie und den Einbruch von Figuren in ein familiäres Milieu, die Hofintrigen in die Wege leiten. Auch hier verkörpert die Familie, für die der Zuschauer schnell emotionale

Anteilnahme entwickeln soll, einen staatlichen Mikrokosmos; die Gewalt, die sich gegen die Familie Sturm richtet, steht für jene gegen Württemberg insgesamt. Doch weicht der Film vom bürgerlichen Trauerspiel in essentieller Weise ab, indem die Quelle des Bösen, gewöhnlich der Aristokratie zugeschrieben, auf den beziehungsweise die Juden verlagert wird.

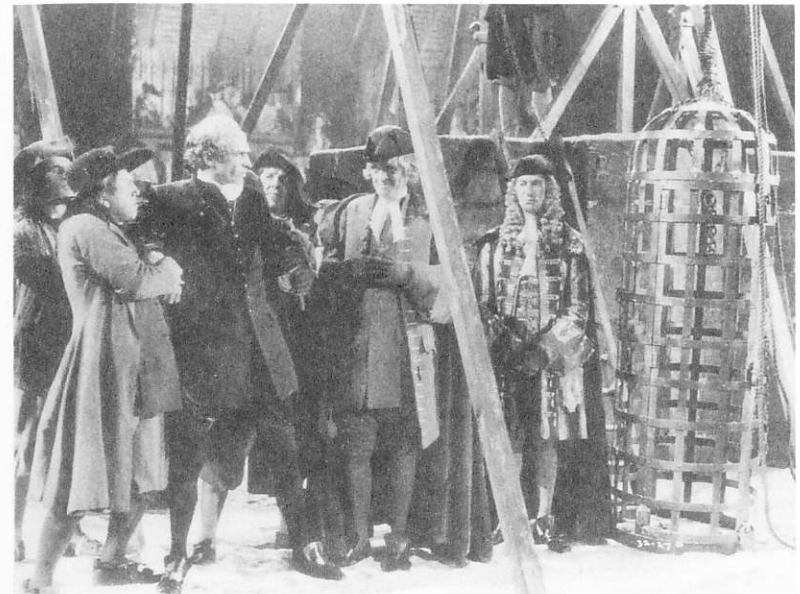
Was die soziologische Kodierung betrifft, so werden in »Jud Süß« – wie etwa in Friedrich Schillers »Kabale und Liebe« – zwei Verhaltenscodices entworfen; während das Bürgertum durch Gemeinsinn, Tugendhaftigkeit, Treue und Rechtschaffenheit charakterisiert ist, zeichnet sich die Aristokratie durch Ehrgeiz, Eigendünkel und Lasterhaftigkeit aus. Die Kodierung der Figur des Joseph Süß Oppenheimer in »Jud Süß« stimmt nun in beträchtlichem Maße mit derjenigen der Aristokratie im bürgerlichen Trauerspiel überein. Insofern spielt Süß zunächst die klassische Rolle des höfischen Intriganten mit dem entsprechenden Lebensstil. Die Verschiebung zum »Bösen« geschieht dadurch, daß der traditionelle aristokratische Schurke durch einen von außerhalb der sozialen Ordnung, aus einer vermeintlich fremden Kultur kommenden Juden ersetzt wird: ein Transfer, der historisch gerechtfertigt werden kann mit der Tradition der sogenannten Hofjuden, die – dem Ghetto entronnen – als Finanzberater an absolutistischen Höfen tätig waren. Die Kritik am autoritären absolutistischen System verlagert sich so nach außen, wo nunmehr die Quelle für den eigentlichen Antagonismus der beiden sozialen Klassen gesucht und gefunden wird. Aristokratie und Bürgertum rücken in dieser nazistischen Vision wieder näher aneinander und bilden eine neue Gemeinschaft, die »Volksgemeinschaft«, die sich ihrerseits vom Juden als dem

Anderen, Fremden abgrenzt. Das Motiv der Grenze und der Grenzverletzung – im Harlan-Film eindringlich in Szene gesetzt durch das Stuttgarter Stadttor – erhält so eine zentrale dramaturgische Funktion.³⁹

Eine letzte Perfidie schließlich liegt in der völligen Umkehrung der personalen Prämissen bei Feuchtwanger und Mendes, bezogen auf die Figur der Naomi. Sie wird als Tochter Oppenheimers ersatzlos gestrichen und taucht dann als Tochter Dorothea des Landschaftskonsulenten Sturm wieder auf. Jetzt ist es Oppenheimer (und nicht der Herzog), der die junge unschuldige Christin vergewaltigt: sie endet wie Naomi im Selbstmord. Man könnte noch eine ganze Reihe von Szenen anführen, aus denen deutlich ersichtlich würde, daß Harlan auch viele bildgestalterische Anregungen aus dem Mendes-Film gezogen hat (der Ball, der Tod des Herzogs). So ist etwa die Ähnlichkeit der beiden Hinrichtungsszenarien am Schluß hinsichtlich der filmarchitektonischen Ausstattung unverkennbar; allerdings schildert Harlan im Unterschied zu Mendes die Hinrichtung des Süß Oppenheimer ganz aus der Perspektive der Henker und kostet die Erhängung in ihrer Brutalität voll aus.

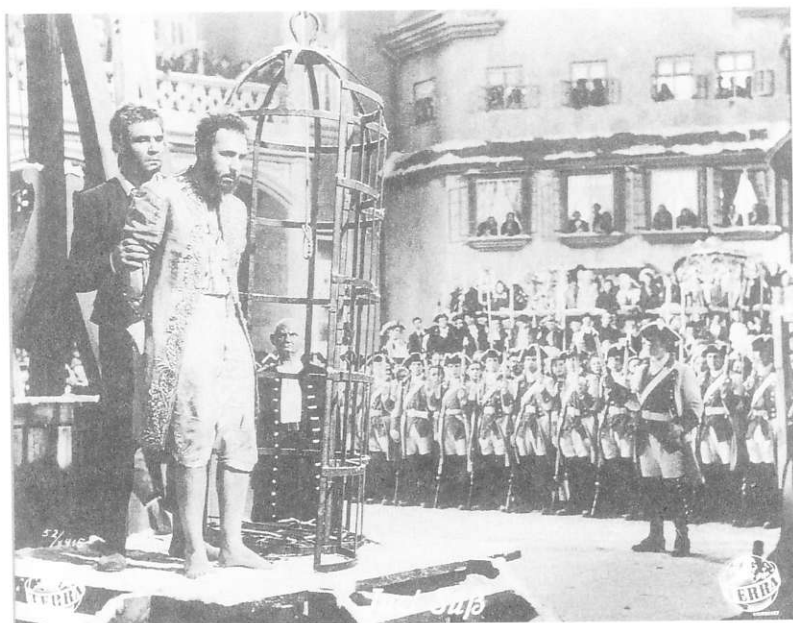
* * *

In ihrer Analyse der beiden Rothschild-Filme »Eine Familie – Zwei Filme: Die Rothschilds« zieht Régine Mihal Friedman das folgende Resümee: »Das kümmerliche Werk Erich Waschnecks hatte sich damit als unfähig erwiesen, die einnehmende Dynamik des anderen, in »The House of Rothschild« verherrlichten Gesichts des Mythos aufzuhalten. Durch den Erfolg der Roth-



46 Standphoto aus »Jew Süß«: (Hinrichtungsszene): Oppenheimer als selbstbewußte Persönlichkeit, die einem Justizmord entgegensieht.

schilds im wirklichen Leben war »Aktien auf Waterloo« zum Scheitern verurteilt.«⁴⁰ Die reale Erfolgsstory der Rothschild-Familie ist hier also das Korrektiv für die – bezogen auf die beabsichtigten Wirkungen beim Zuschauer – mißlungene Produktion eines antisemitischen Films, während im Falle der beiden Jud-Süß-Filme das wirkliche Leben kein Korrektiv in diesem Sinne sein konnte; war doch das reale Schicksal des Joseph Süß Oppenheimer, seine beispiellose Karriere als Hofjude und seine schmachvolle Ermordung im Jahre 1738, eher das nachahmenswerte Exemplum für die Nazis, 200 Jahre später mit den heute lebenden Juden ebenso zu verfahren. »Lebensgeschichte und Ermordung des Joseph Süß aus Gründen der Staatsräson«, so Detlev Claussen in einer Besprechung des unsäglichen ZDF-Dokumen-



47 Standphoto aus »Jud Süß«: (Hinrichtungsszene): Oppenheimer als enttarnter Verbrecher, der schuldbewußt seinem »gerechten« Schicksal entgegengeht.

tarspiels über die Figur des Süß Oppenheimer aus dem Jahre 1984,⁴¹ »gehören heute zur Vorgeschichte der Massenvernichtung des jüdischen Volkes, die erste Verfilmung in Deutschland aber – (Harlans »Jud Süß«, A.A.) – ist selbst Bestandteil der Mordtat.«⁴² Vielleicht liegt hier der eigentliche Grund für die im Vergleich zum Mendes'schen »Jew Süss« größere, wenngleich infame Kunstfertigkeit und Wirksamkeit des nazistischen »Jud Süß«, der mit seinem ungeheuren Aufwand und seiner filmtechnischen Perfektion die Maschinerie der industriellen Massentötung vorwegnehmen wollte. Die »Erfolgsgeschichte« der Nazis – das waren eben die Entwürdigung, die Ausgrenzung und die schließliche Vernichtung der europäischen Juden.

- 1 Zum Phänomen des Remakes vgl. das Themenheft »Le remake et l'adaptation« der Filmzeitschrift CinémaAction, Nr. 53, 1989.
 - 2 Vgl. Régine Mihal Friedman, *L'Image et son Juif. Le Juif dans le cinéma nazi*, Paris 1983, S. 153-172 (Kap. IX. »Le pré-texte: le »Jew Süss« anglais«).
 - 3 Vgl. Régine Mihal Friedman, *Exorcising the Past: Jewish Figures in Contemporary Films*, in: *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, Nr. 3, July 1984, S. 511f. Wesentlich kritischer sieht dies Ilan Avisar: »Nach dem Kriegseintritt der USA produzierten die Studios zahlreiche Anti-Nazi-Filme, aber nicht einen über die Leiden der Juden. Mehr als hundert Spielfilme handelten vom Alltag der Zivilbevölkerung im besetzten Europa, doch nicht einer hatte die Ermordung von Juden zum Thema. Die einzig erwähnenswerte Ausnahme bildete Charlie Chaplins »Der große Diktator« (1940)«; Ilan Avisar, *Die Mischpoche von Hollywood. Juden vor und hinter der Kamera*, in: *Jüdische Lebenswelten. Essays*, hg. von Andreas Nachama, Julius H. Schoeps und Edward van Voolen, Berlin 1992, S. 205.
 - 4 Vgl. *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*, München 1979.
 - 5 Vgl. das Stichwort »Conrad Veidt – Schauspieler«, *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, sowie *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*, München 1993, S. 154. Zur Mimographie Conrad Veidts siehe auch Daniela Sannwald, *Continental Stranger. Conrad Veidt und seine britischen Filme*, in: *London Calling*, S. 89-97, und Elizabeth Coxhead, *A Film Actor*, in: *Close Up*, Vol. 10, 1933, S. 47-49.
 - 6 Vgl. die biographische Notiz im Katalog *Jüdische Lebenswelten im Film*, Berlin 1992: »Lothar Mendes, geb. 19. Mai 1894 in Berlin als Sohn einer jüdischen Familie, gest. 1974. Er arbeitete zunächst als Schauspieler bei Max Reinhardt. 1921 inszenierte er seinen ersten Spielfilm »Das Abenteuer«. 1926 ging er nach Hollywood und arbeitete dort und in Großbritannien als Regisseur, bis er sich Mitte der vierziger Jahre vom Film zurückzog« (Nr. 19).
- Filme in Deutschland und Österreich: »Das Geheimnis der Santa Maria« (1921), »Das Abenteuer« (1921), »Deportiert« (1922), »Scheine des Todes« (1922), »S.O.S. – Die Insel der Tränen« (1923), »Der Mönch von Santarem« (1924), »Liebe macht blind« (1925), »Die drei Kuckucksuhren«.
- Filme in den USA: »The Prince of Tempters« (1926), »Convoy« (1927), »A Night of Mystery« (1928), »Interference« (1928), »Dangerous Curves« (1929), »Illusion« (1929), »The Marriage Playground« (1929), »The Four

- Feathers« (1929), »Paramount on Parade« (1930), »Ladies` Man« (1931), »I Take This Woman« (1931), »Personal Maid« (1931), »Strangers In Love« (1932), »Payment Deferred« (1932), »Luxury Liner« (1932), »International Squadron« (1941), »Flight for Freedom« (1943), »Tampico« (1944), »The Walls Came Tumbling Down« (1946).
- Filme in Großbritannien: »Jew Süß« (1934), »The Man Who Could Work Miracles« (1935), »Moonlight Sonata« (1936).
- 7 Vgl. Paimanns Filmlisten (Wien), Nr. 967, 19. Oktober 1934.
 - 8 »Der Fall ›Jud Süß‹«, in: Deutsche Zeitung, 24. Oktober 1934.
 - 9 »Demonstrationen gegen den Film ›Jud Süß‹«, in: Deutsche Zeitung, 19. Oktober 1934.
 - 10 Vgl. Karteikarte RFA. 2744, Herst.-Jahr: 1934, »Jud Süß« (»Jew Süß«), Fundstelle: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt a. M.
 - 11 Veit Harlan, Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie, hg.von H. C. Opfermann, Gütersloh 1966, S. 96.
 - 12 Vgl. Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, hg.v. Elke Fröhlich, Teil I: Aufzeichnungen 1924-1941, Bd. 4, 1. Januar 1940-8. Juli 1941, 1987, S. 221.
 - 13 Mariam Niroumand, Das Vierte Gebot. Filmreihe zur Ausstellung ›Jüdische Lebenswelten‹ im Martin-Gropius-Bau, in: die tageszeitung (Berlin), 5. Februar 1992. – M. Niroumand benutzt hier den von Dan Diner geprägten Begriff der »negativen Symbiose«, der das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden seit Auschwitz kennzeichnet: »für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht. Denn Deutsche wie Juden sind durch dieses Ereignis neu aufeinander bezogen worden«; vgl. Dan Diner, Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz, in: Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit, hg.von Dan Diner, Frankfurt a.M. 1987, S. 185.
 - 14 Gemeint ist die im Jahre 1827 publizierte, offen antisemitische Novelle »Jud Süß« des »romantischen« Schriftstellers Wilhelm Hauff (1802-1827).
 - 15 Niroumand (wie Anm. 13).
 - 16 Lion Feuchtwanger, Über Jud Süß (1929), in: Lion Feuchtwanger, »...für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt«, hg.von Walter Huder und Friedrich Knilli, Berlin 1985, S. 152.

- 17 Detlev Claussen, Halbwahre Wahrheit. »Joseph Süß Oppenheimer«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Februar 1984.
- 18 Reinhold Jaretsky, Lion Feuchtwanger, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 46.
- 19 Ebd., S. 43.
- 20 Vgl. z. B. Friedrich Knilli, Poetik der Ware. Die internationale und intermediale Vermarktung von Lion Feuchtwangers ›Jud Süß‹-Stoff, in: Bausteine zu einer Poetik der Moderne, hg. von Norbert Miller, Volker Klotz, Michael Krüger, München 1987, S. 188-207.
- 21 Barbara Gerber, Jud Süß – Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung, Hamburg 1990, S. 288. Bei Gelegenheit von Barbara Gerbers umfänglicher historischer Quellenstudie zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des J.S. Oppenheimer sei an dieser Stelle hingewiesen auf die seit 1994 im Besitz des Jüdischen Museums Frankfurt a.M. als Dauerleihgabe befindliche Verteidigungsschrift für J.S.O. aus dem Jahre 1737 von dem Tübinger Juristen Andreas Michael Mögling: Rechtliche Defensions-Schrift des Juden Joseph Süß Oppenheimer pcto. imput. diversor. criminum. peinlich Beklagten an ein Hochansehnlich-Peinliches Inquisitionsgericht zu Stuttgart. Die 11. Novemberis 1737; vgl. hierzu (arr.), Ein Beispiel von Massenvahn. Original der Verteidigungsschrift für »Jud Süß« Oppenheimer jetzt im Jüdischen Museum, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. August 1994
- 22 Ebd., S. 19.
- 23 Dietmar Pertsch, Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871, Tübingen 1992, S. 102f.
- 24 G. A. Atkinson, Mut zu »Jew Süß«, in: Era (London), 10. Oktober 1934; deutsch in: Berlin und das Kino – 750 Jahre Berlin, hg.von Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1987, Kap. 3 »Filme in der Emigration«.
- 25 Andre Sennwald, POWER, in: New York Times, 29. Oktober 1934.
- 26 Emile Grant (= Erich Kaiser) in: Pariser Tageblatt, 7. Dezember 1934.
- 27 Vgl. Lion Feuchtwanger, Offener Brief an sieben berliner Schauspieler, zuerst in: Aufbau (New York), 4. Juli 1941; siehe auch Huder/Knilli (wie Anm. 16), S. 160-164.
- 28 Die Aufführung fand im Rahmen der Veranstaltung »Theater im Exil 1933-1945« statt; weitere bundesdeutsche Aufführungen von »Jew Süß«

- im thematischen Kontext: Berlin und das Kino – 750 Jahre Berlin (1987, Berlin), Jüdische Lebenswelten im Film (1992, Berlin).
- 29 Volker Baer, Der andere Jud Süß. Zu Lothar Mendes' Film aus dem Jahre 1934, in: Der Tagesspiegel, 20. Oktober 1973.
- 30 Vgl. Friedman (wie Anm. 2), S. 112; deutsch: Régine Mihal Friedman, Eine Familie – Zwei Filme: Die Rothschilds, in: Die Rothschilds. Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie, hg. von Georg Heuberger, Sigma-Ringen 1994, S. 351.
- 31 Vgl. JEW SÜSS. From the Novel by Lion Feuchtwanger. Directed by Lothar Mendes. Produced by The Gaumont-British Picture Corporation Ltd., hg. und mit einer Einführung versehen von Ernest Betts, London 1935; Reprint in der Reihe »The Garland Classics of Film Literature« (Bd. 26): JEW SÜSS. Arthur Rawlinson and Dorothy Farnum, New York, London 1978.
- 32 Vgl. Friedman (wie Anm. 2), S. 168-172.
- 33 Vgl. u.a. Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski, Lion Feuchtwangers »Jud Süß« und die gleichnamigen Filme von Lothar Mendes (1934) und Veit Harlan (1940), in: Lion Feuchtwanger, Text+Kritik, H. 79/80, Oktober 1983, S. 99-121; Siegfried Zielinski, Antisemitische Kulturware versus philosemitisches Kunstwerk. Aspekte einer Gegenüberstellung der Filme »Jud Süß« (1940) und »Jew Süß« (1934), in: Huder/Knilli (wie Anm. 16), S. 134-147; Pertsch (wie Anm. 23), S. 77-103.
- 34 Die diesbezüglich prägnanteste Interpretation des Harlanschen »Jud Süß« gibt Karsten Witte in seinem Beitrag: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung, in: Geschichte des deutschen Films, hg. von W. Jacobsen, A. Kaes und H. H. Prinzler, Stuttgart und Weimar 1993, S. 150-158 (Kap.: »Das Infame«); siehe auch Friedman (wie Anm. 2), S. 173-248; Mihal Friedman, Männlicher Blick und weibliche Reaktion: Veit Harlans »Jud Süß«, in: Frauen und Film, H. 41, 1987, S. 50-64; François Garçon, »Le Juif Süß«, ou la judéité selon les nazis, in: CinémaAction, Nr. 37, 1986, »Cinéma et judéité«, S. 201-207, und Siegfried Zielinski/Thomas Maurer, Bausteine des Spielfilms »Jud Süß« (1940), in: »Jud Süß« – Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen, Berlin 1983, S. 19-56.
- 35 Karsten Witte, Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme, in: Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus, Hamburg 1980, S. 159.
- 36 Vgl. Friedman (wie Anm. 2), S. 118-152; Sybille Wirsing, Vom Dichter zu den Henkern. Noch einmal: der Fall »Jud Süß«/Ein Feuchtwanger-Kollo-

- quium, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juli 1984; Martin Schlappner (=ms.), Welche Vorlage hatte Veit Harlans »Jud Süß«?, in: Neue Zürcher Zeitung, 30. März 1989; Klaus Kanzog, »Staatspolitisch besonders wertvoll«. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994, diskurs film, Bd. 6, Kap. B.18, S. 219-234, bes. S. 227-229.
- 37 Zum Antisemitismus bei Wilhelm Hauff und speziell in der Novelle »Jud Süß« vgl. jetzt auch Anne von der Heiden, Die Schattenseite glänzender Charakteristik. Juden in Erzählungen von Wilhelm Hauff, in: Ästhetik und Verantwortung. Festschrift für Matthias Kohn, hg. von Anne von der Heiden, Essen 1994, S. 279-304; siehe auch Dorothea Hollstein, Dreimal »Jud Süß« – Zeugnisse »schmählichster Barbarei«. Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film in vergleichender Betrachtung, in: Der Deutschunterricht, H. 3, 1985, Juden in der deutschen Literatur II, S. 42-54.
- 38 Vgl. Linda Schulte-Sasse, The Jew as Other under National Socialism: Veit Harlan's »Jud Süß«, in: The German Quarterly, Vol. 61 Winter 1988, Nr. 1, S. 22-49. Grundlegend nach wie vor über den antisemitischen Film als »eine eigenständige Erfindung der Nationalsozialisten« (Witte (wie Anm. 34), S. 151) sind Dorothea Hollstein, »Jud Süß« und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1983 sowie Friedman (wie Anm. 2).
- 39 Vgl. hierzu Alfons Arns, Fluchtpunkt Antisemitismus. Die Organisation des Architekturraums in Otto Hunes Entwürfen zu »Jud Süß« (1940); erscheint 1996 im Rahmen einer Publikation des Deutschen Filmmuseums (Frankfurt a. M.) zu den Entwürfen der Filmarchitekten Otto Hunte und Walter Reimann.
- 40 Friedman (wie Anm. 30), S. 353.
- 41 Vgl. Claussen (wie Anm. 17); siehe auch die ausführliche Studie von Anke Marie Lohmeier, Philosemitismus. Über das Dokumentarspiel »Joseph Süß Oppenheimer«, in: medium, 1988, Nr. 1, S. 57-62.
- 42 Claussen (wie Anm. 17).

»Jew Süss« (Großbritannien, 1934)

Produktion: Gaumont-British Picture Corp., London

Produzent: Michael Balcon

Produktionsleitung: J. Graham Cutts

Drehorte: Shepherd's Bush (Atelier), Islington (Außenaufnahmen)

Regie: Lothar Mendes

Adaptation: Dorothy Farnum

Szenario u. Dialog: Arthur R. Rawlinson, nach dem Roman »Jud Süß« von Lion Feuchtwanger (1925)

Kamera: Bernard Knowles

Kamera-Führung: Roy Kellino

Bauten: Alfred Junge

Kostüme u. Historische Beratung: Herbert Norris

Schnitt: Otto Ludwig

Ton: W. Salter

Musikalische Leitung: Louis Levy

Darsteller: Conrad Veidt (Josef Süss Oppenheimer), Benita Hume (Marie Auguste), Frank Vosper (Karl Alexander), Cedric Hardwicke (Rabbi Gabriel), Gerald du Maurier (Weissensee), Paul Graetz (Landauer), Pamela Ostrer (Naemi), Joan Maude (Magdalene Sybille), Percy Parsons (Pflug), James Raglan (Lord Suffolk), Sam Livesey (Harprecht), Dennis Hoey (Dieterle), Campbell Gullan (Prince of Thurn & Taxis), Eva Moore (Jantje), Hay Plumb (Pfaeffle), Mary Clare (Countess Wurben), Haidée Wright (Michele Süss), George Merritt (Bilfinger), Gibb McLaug-

hlin (Pancorbo), Henry Hewitt (Neuffer), Francis L. Sullivan (Remchingen), Percy Walsh (Benz), Frank Cellier (Roder), Glenis Lorimer (Chambermaid), Diana Cotton (Magdalene Sybille's lady-in-waiting), Jane Cornell (Marie Auguste's lady-in-waiting), Robert Nainby (Old serving-man at Hunting Lodge), Helen Ferrers (Countess' mother), Helena Pickard (Teresa), Randle Ayrton (Schoolmaster), Marcelle Rogez (Graziella), Henry Hallat (Painter), P. Kynaston Reeves (Judge), Joseph Markovitch (Seligman), Grete Hansen (Sophie Fischer), Lucius Blake (Ottman), Mickey Brantford (Boy in kitchen), Frank Stanmore (Landlord of Wildbad Inn), Stanley Lathbury (Serving-man at Hirsau), Woolf Silverberg (Rabbi of Frankfort), Maurice Axelrad (Rabbi of Fürth), Dorothy Gibson (Babette), Lois Meredith (Marie Auguste's 2nd lady-in-waiting), Charles Castella (Prison jailer), Selma Vaz Dias (Frau Seligman), Humberston Wright (Bystander), E.A. Hill-Mitchelson (Recruiting officer), Gwen Clifford (Hysterical Peasant), Bobby Blythe (Stallholder), Leslie Laurier (Courier), Lewis Brought (Official to Karl Alexander), Victor Fairley (Officer), J.R. Tozer (Gambler), Vittorio Rietti (Rabbi).

Länge: 9.740 ft = 2.969 m, 108 min.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33

Uraufführung: 4.10.1934, London (Tivoli Theatre), New York (Radio City Music Hall), Toronto

Kinostart: 7.1.1935

US-Titel: »Power«

Deutsche Erstaufführung: 19.10.1973, Berlin (Akademie der Künste)

Kopie: Akademie der Künste (Berlin), englische Originalfassung

Quellen: London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre, München 1993, S. 155f.; Katalog Jüdische Lebenswelten im Film, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1992; »Jew Süß«, hg. von Ernst Betts, London 1935.

»Jud Süß« (Deutschland, 1940)

Produktion: Terra Filmkunst GmbH, Herstellungsgruppe Otto Lehmann

Drehbeginn: 15. 3.1940 (Abschluß: 29. 6.1940)

Drehorte: Ufa-Stadt Babelsberg, Prag: Barrandow-Atelier (Nachbau des Innenraums der gotischen Altneuschul-Synagoge Prag), Barockschloß Troja (Außenaufnahmen)

Regie: Veit Harlan

Regie-Assistenz: Wolfgang Schleif, Alfred Braun

Drehbuch: Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger

Kamera: Bruno Mondt

Bauten: Otto Hunte, Karl Vollbrecht

Kostüme: Ludwig Hornsteiner

Tänze: Sabine Röss

Schnitt: Friedrich Carl von Puttkammer, Wolfgang Schleif

Ton: Gustav Bellers

Standfotos: Erich Kilian, Karl Ewald

Aufnahmeleitung: Conny Carstensen, Herbert Sennwald, Kurt Moos

Musik: Wolfgang Zeller

Darsteller: Ferdinand Marian (Jud Süß), Heinrich George (Herzog Karl Alexander), Hilde v. Stolz (dessen Gemahlin), Werner Krauß (1. Sekretär Levy, 2. jüdischer Greis in der Frankfurter Judengasse, 3. Rabbi Loew), Eugen Klöpfer (Landschaftskonsulent Sturm), Kristina Söderbaum (Dorothea Sturm), Malte Jaeger

(Aktuarus Faber), Albert Florath (Obrist Röder), Theodor Loos (von Remchingen), Walter Werner (Fiebelkorn), Charlotte Schulz (Frau Fiebelkorn), Anny Seitz (Minchen Fiebelkorn), Ilse Buhl (Friederike Fiebelkorn), Jakob Tiedtke (Konsistorialrat), Erna Morena (dessen Frau), Else Elster (Mätresse von Süß Oppenheimer), Emil Heß (Schmied Hans Bogner), Käte Jöken-König (Bogners Frau), Ursula Deinert (Primaballerina), Erich Dunskus (Meister der Schmiedezunft), Otto Henning (Vorsitzender des Gerichts), Heinrich Schroth (von Neuffer), Hannelore Benzinger (Hausmädchen bei Sturm), u.v.a.

Länge: 2.663 m, 94 min.

Format: 35mm, s/w

Uraufführung: 5.9.1940, Venedig (Cinema San Marco)

Deutsche Erstaufführung: 24.9.1940, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)

Kopie: Bundesfilmarchiv (Berlin), Deutsches Institut für Filmkunde (Wiesbaden)

Quellen: Klaus Kanzog, »Staatspolitisch besonders wertvoll«. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994, S. 219f.; Illustrierter Film-Kurier »Jud Süß«

Autoren

Alfons Arns ist freier Filmwissenschaftler in Frankfurt am Main.

Fritz Backhaus ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Jüdischen Museum Frankfurt am Main.

Prof. Dr. Klaus Herding hat den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main inne.

Georg Heuberger ist Direktor des Jüdischen Museums Frankfurt am Main.

Dr. Klaus Kreimeier ist freier Publizist und Filmwissenschaftler in Pohlheim-Dansweiler.

Prof. Dr. Gertrud Koch hat den Lehrstuhl für Filmwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum inne.

Cilly Kugelmann ist Museumspädagogin am Jüdischen Museum Frankfurt am Main.

Abbildungen

Archiv Klaus Herding: 2, 3, 18, 19, 21, 22
Berlin, Bundesarchiv: Titel

Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek:
34-36

Frankfurt/Main, Deutsches Film-
museum: 7, 38, 43, 46

Frankfurt/Main, Deutsches Institut für
Filmkunde: 39-42, 44, 45, 47

Frankfurt/Main, Historisches Museum:
24

Frankfurt/Main: Jüdisches Museum: 6-
12, 14-16, 25-27

Fuchs, Eduard, Die Juden in der Karika-
tur, München 1921, nach S. 120: 5;
nach S. 138: 20; nach S. 141: 23;
nach S. 208: 28; S. 201: 29

Lacotte, Michel, Der Louvre. Europäi-
sche Malerei, München 1993, S.
108: 1

Lammel, Gisold, Karikatur der Goethe-
zeit, Berlin 1992, Abb. 48: 13

New York, The Museum of Modern Art
- Film Stills Archive: 31-33

Alfred Rubens, The Rothschilds in Cari-
cature, in: The Jewish Historical
Society of England, Transactions
Sessions 1968-69, vol. XXII, Lon-
don 1970, 76 - 87, hier Nr. 27, pl.
X: 17

Sagnac, Philippe, La Révolution de
1789. Iconographie de l'époque
réunie sous la direction de Jean
Robiquet, 2 Bde., Paris 1934, hier
Bd. I, S. 20: 4