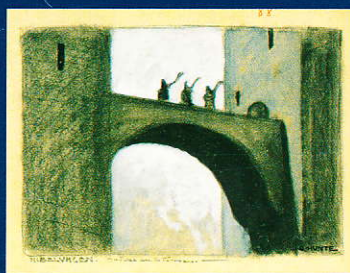
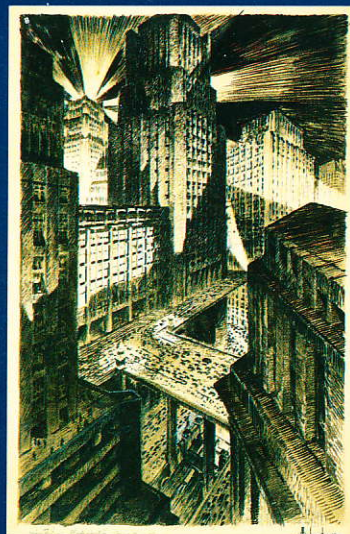


Otto Hunte

Architekt für den Film

otto hunte



deutsches
filmmuseum
frankfurt am main

Alfons Arns

Fluchtpunkt Antisemitismus

Die Organisation des Raums in Otto Hunttes Entwürfen zu Jud Süß



Im Palais Jud Süß, Zimmerflucht.

Die Sammlung des Deutschen Filmmuseums zum Werk des Filmarchitekten Otto Hunte ist eine veritable Fundgrube für einen präziseren Blick auf die Vorstufen der filmarchitektonischen Gestaltung im Spannungsfeld von Entwurf und Ausführung. Zum sicherlich spektakulärsten und aufschlußreichsten Teil dieses Bestands gehören jene – unsignierten! – 20 Originalentwürfe und die fotografischen Reproduktionen von 11 weiteren Entwürfen zu Veit Harlans JUD SÜSS (1940), die an dieser Stelle erstmals vorgestellt werden können. Es sind ästhetisch ansprechende, künstlerisch durchaus eigenständige Skizzen, die man in einem ersten Schritt als bildnerisch-fiktionale Annäherungsversuche für die zu errichtenden Filmbauten eines historischen Ambientes – hier der Residenzstadt Stuttgart im frühen 18. Jahrhundert – bewerten kann. Vermutlich ausgehend vom Drehbuch, zumindest aber von einem Exposé und den entsprechenden Intentionen des Regisseurs verschaffte sich Hunte eine Übersicht zu den wichtigsten Schauplätzen des geplanten Films, der detaillierte Konstruktionszeichnungen gefolgt sein müssen. Die Filmbauten selbst wurden dann zusammen mit Karl Vollbrecht realisiert, der in den dreißiger und vierziger Jahren neben Willy Schiller der wichtigste (technische) Mitarbeiter Otto Hunes war.

Die Bildkompositionen und die teilweise an den Rändern vorhandenen Bleistiftskizzen mit Grundrissen, Kamerapositionen und Einstellungsalternativen lassen aber erkennen, daß die Skizzen auch als ganz konkrete Planungsschritte gedacht waren, zur szenisch-räumlichen Organisation des Films nach Maßgabe der politisch-tendenziösen Produktionsidee, auch wenn der Befund eines Vergleichs von Zeichnungen und Film hinsichtlich etwa von Kadrage, Perspektive, Lichtsetzung und Gestaltung der Interieurs eher Divergenzen als Übereinstimmungen ergibt. Für die Analyse der Zeichnungen galt es daher, Kurzschlüsse zu vermeiden und die Huneschen Skizzen zu JUD SÜSS nicht vorschnell als bruchlos passende Mosaiksteine im Produktionsprozeß zu einem der zweifellos infamsten und zugleich populärsten Filme im Nationalsozialismus zu deuten.

Mit der gegensätzlichen Milieudarstellung von hedonistischer festlich-barocker Macht- und Prachtentfaltung („Stuttgarter Schloß“, „Schloß Ludwigsburg“, „Palais Süß“) und bescheidener bürgerlich-ständischer Wohn- und Lebenswelt („Haus Sturm“, „Ständehaus“, „Brauhaus“) sowie schließlich der peripheren, gleichermaßen spärlichen wie abfälligen Darstellung „jüdischer Lebenswelt“ („Jüdisches Bethaus“) als Projektionsbühne von antisemitischen Vorurteilen lieferte Hunte aber den grundlegenden ideologischen Rahmen,



Die Frankfurter Judengasse. JUD SÜSS.

der dann auf der Stufe der realisierten Filmbauten von Harlan weiter ausgefüllt und für die Zwecke der Regieintention eines antisemitischen Films in Kammerspielmanier entsprechend modifiziert wurde.

Das durchgängige, stets auffällig in den Mittelpunkt der zeichnerischen Perspektive gerückte Tür- bzw. Tormotiv ist dann jene Gelenkstelle, wo Produktionsidee und filmarchitektonische Gestaltungskonzeption direkt ineinandergreifen; kulminierend im Stadttor, das im Film als Demarkationslinie zwischen Christen (Stuttgarter, Württemberger, Deutsche, „Arier“) und Juden mehrere Male an dramaturgisch entscheidenden Stellen effektiv in Szene gesetzt wird und den Ausschluß der Juden aus der Stadt Stuttgart (aus Württemberg, aus Nazi-Deutschland ... !) in eine visuell einprägsame architektonische Grundform faßt. Wenn Württemberg in JUD SÜSS eine Metonymie Nazideutschlands ist, dann ist das Stuttgarter Stadttor dazu die vielsagen- de Metapher.¹

Ein Aufruf zur „Endlösung“: Veit Harlans JUD SÜSS

Wie in zahlreichen Analysen bereits hinreichend untersucht wurde, sollte mit dem sich als „Historienfilm“ ausgebenden Spielfilm JUD SÜSS die Legitimation für die im Jahre 1940 einsetzende systematische Vernichtung der Juden erbracht werden – ein Aufruf zur „Endlösung“.² Harlans Film war ein weiterer gezielter Schritt im Kontext der sich ab 1939 noch einmal verstärkenden Ausgrenzung der Juden mit Hilfe der genuin deutschen Erfindung des antisemitischen Films, die – als

¹ Vgl. Régine Mihal Friedman: *L'Image et son Juif. Le Juif dans le cinéma nazi.* Paris 1983, S. 201.

² Vgl. u.a.: Dorothea Hollstein, JUD SÜSS und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm. Frankfurt a. M. 1983; François Garçon: *Cinéma et histoire: les trois discours du JUIF SÜSS.* In: *Annales. Économies-Sociétés-Civilisations*, Nr. 4, Juli-August 1979, S. 694–720; Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Wolfgang Jacobsen, et al. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart 1993, S. 119–170; Alfons Arns: *Fatale Korrespondenzen. Die Jud-Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich.* In: Cilly Kugelmann u. Fritz Backhaus (Hg.): *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer.* Sigmaringen 1996, S. 97–133. Klaus Kanzog: »Staatspolitisch besonders wertvoll«. München 1994, JUD SÜSS, S. 219–234.

3
Vgl. Karsten Witte: Paradies-Vorstellungen. Deutsche Filmkomödie im Produktionsjahr 1939. In: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie, Wien 1988, S. 193–195.

4
Vgl. Hollstein, a.a.O., S. 65–76 u. Friedman a.a.O., S. 91–117, deutsch (Eine Familie – Zwei Filme: Die Rothschilds). In: Georg Heuberger (Hg.): Die Rothschilds. Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie. Sigmaringen 1994; s.a. Gertrud Koch: Tauben oder Falken – die Rothschild-Filme im Vergleich. In: Cilly Kugelmann, Fritz Backhaus (Hg.): Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer. Sigmaringen 1996, S. 65–95.

5
Barbara Gerber: Jud Süß – Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung. Hamburg 1990, S. 286. Nach Selma Sterns historischem Porträt: Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte. München 1929, ist Barbara Gerbers Studie die detaillierteste Untersuchung zur historischen Figur und zur umfangreichen Rezeptionsgeschichte des Joseph Süß Oppenheimer.

6
Stefan Rohrbacher, Michael Schmidt: Judenbilder. Kulturgeschichte anti-jüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 133f.

7
Joachim Riedl: Jud Süß. Über die Verfolgung, Ermordung und propagandistische Ausschachtung eines großen Mannes. In: Merian, 1/1992, S. 102.

zweite Welle des explizit nationalsozialistischen Propagandafilms – mit „Komödien“ wie ROBERT UND BERTRAM (Regie Hans Heinz Zerlett, 1939)³ und dem „Historiendrama“ DIE ROTHSCILDS (Regie Erich Waschneck, 1940)⁴ begann und mit JUD SÜSS einen ersten großen Publikumserfolg verzeichnen konnte. „Ein ‚Höhepunkt‘ der ‚antisemitischen Filmaktion‘ des Propagandaministeriums und der kontrollierten Filmwirtschaft, half das als ‚erotisches Melodram‘ unterhaltsam aufgemachte Koprodukt auf die millionenfache Mordtat am jüdischen Volk einstimmen. Es wurde selbst zu einem Bestandteil des nationalsozialistischen Verbrechens gegen die Juden.“⁵ Mit JUD SÜSS wollte Goebbels den filmischen Schlußstein setzen in einer sich über 200 Jahre hinziehenden Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte um Aufstieg und Fall der historischen Figur des jüdischen Hoffaktors Joseph Süß Oppenheimer, die mit dessen spektakulären öffentlichen Hinrichtung am 4. Februar 1738 ihren Anfang genommen hatte.

J.S. Oppenheimer war ein vielseitig gebildeter und entschieden aufgeklärter Mann gewesen, der das seinerzeit ökonomisch rückständige Württemberg mit einer merkantilistischen Wirtschaftspolitik zu reformieren suchte. Der „Mann mit den vielen Gesichtern“ wurde 1697 oder 1698 als Sohn eines kleinen Händlers geboren. „Nach kaufmännischen Wanderjahren in Frankfurt, Amsterdam, Prag und Wien wurde er Hoffaktor des Generalgouverneurs und Generalfeldmarschalls Karl Alexander von Württemberg, als dieser Ende 1733 die Nachfolge seines Vaters als Herzog von Württemberg antrat. Damit wurde ein gegenreformatorisch geprägter Katholik, der als Militär ein großes, barockes und absolutistisches Herrenleben gewohnt war, Herrscher über die protestantischen Schwaben, deren Land überdies der neben England einzige ständisch-parlamentarisch regierte Fürstenstaat im damaligen Europa war.“⁶ Oppenheimer wurde schließlich das Opfer eines Justizmordes, organisiert von den württembergischen Ständen, die von Anfang an die Aktivitäten des „Hofjuden“ mit Argwohn, Neid und Haß verfolgt hatten.

Mit Hilfe zeitgenössischer Flugschriften und vor allem durch Wilhelm Hauffs offen antisemitische Novelle *Jud Süß* (1827), auf die sich Veit Harlans Drehbuch besonders stützte, etablierte sich schnell der Jud-Süß-Mythos vom schachernenden Juden und virilen Frauenverführer, wollte die Nachwelt in dem württembergischen Finanzienrat „die allegorische Figur des Juden schlechthin“ erkennen.⁷ An diesem von Vorurteilen geprägten öffentlichen Bild vermochten dann in den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts auch der erfolgreiche Roman *Jud Süß* (1925) von Lion

Feuchtwanger, die Geschichtstragödie *Jud Süß* (1930) von Paul Kornfeld sowie der auf dem Roman von Feuchtwanger basierende englische Film *JEW SUESS* (1934) von Lothar Mendes nicht mehr viel zu ändern, obwohl darin eben dieser Mythos demontiert wurde. Mit JUD SÜSS befinden sich in den Köpfen der Menschen jedenfalls bis zur Gegenwart jene Filmbilder von Juden, mit denen Veit Harlan zusammen mit seinem Auftraggeber Joseph Goebbels nationalsozialistische Politik betrieben hatte.

Harlan selbst hat stets wie aus einem manischen Rechtfertigungszwang heraus in einer Mischung aus dreister Schamlosigkeit und verfolgter Unschuld beteuert, daß ihm kein Tendenzfilm vorschwebte, sondern ein „geschichtlicher Film, der durch seine Wahrheit, durch seine Tatsachen spricht und überzeugt.“ So Harlan im Zitat eines gewissen Albert Schneider im Jahre 1940, der während der Dreharbeiten zu JUD SÜSS den Regisseur interviewt hatte und darüber in der Zeitschrift *Filmwelt* berichtete: „Veit Harlan will weder Jud Süß noch das Judentum mit aggressiven Parolen tendenziös zeichnen, sondern er will mit der fast reportagehaften Tatsachenschilderung die Wahrheit zeigen, den Unterschied im Urgrund des Denkens, Empfindens und Handelns, der niemals eine Brücke schlagen läßt zwischen Ariertum und Judentum, der sie zu Feinden von Anbeginn gemacht hat.“⁸

Die haßerfüllten, rassistischen Ausführungen des Autors sprechen eine andere Sprache und strafen diese Beteuerungen Lügen, wenn er mit hohlem Pathos das Bemühen aller Mitarbeiter des Films lobt, „an der heimatlichen Front den großen Gedanken der Zeit zu dienen“. Man war eben stolz darauf, im Sinne der Goebbelschen Vorstellungen keinen plumpen Propagandafilm, sondern einen Film im „Kammerspielton“ produziert zu haben, „der in der Vielheit der Szenen das Leben, das echte, wirkliche und wahrhaftige Leben schildert“ (Albert Schneider). Der Artikel war zusätzlich ausgestattet mit fünf Zeichnungen von Otto Hunte; bezeichnenderweise vier Zeichnungen davon aus dem Komplex mit der Darstellung einer angeblich jüdischen Lebenswelt: die Bibliothek, die Zimmerfluchten und das Schlafzimmer im Palais Süß sowie das „Jüdische Bethaus“. Ein Indiz dafür, wie sehr bereits die Zeichnungen noch vor Fertigstellung der Produktion offenbar den „Kammerspielton“ des Films getroffen hatten.

Mit seinen im barocken Gestus ausgeführten Gestaltungsvorschlägen für JUD SÜSS hatte Otto Hunte auf treffliche Weise der Regiekonzeption des „barocken Faschisten“ (Karsten Witte) Veit Harlan entsprochen. Vorausgegangen war die Zusammen-

arbeit beider für den Film *DIE KREUTZERSONATE* (1937), eine düstere, todessüchtige Ehe Tragödie nach der Novelle von Lew Tolstoj, für die Otto Hunte „milieugerechte Bauten“ entwarf (u.a. einen „russischen“ Herrensitz und einen „deutschen“ Konzertsaal).⁹ Es ist noch wenig bekannt über die Person Otto Hunte, um so mehr aber über den Regisseur Veit Harlan, der wie kaum ein anderer die Fähigkeiten der besten Kameramänner, Filmarchitekten und -komponisten des Films im Nationalsozialismus zu vereinen wußte: „Harlan war ein barocker Mensch, der die Repräsentanz liebte, als er endlich über die Macht verfügte, die Goebbels ihm verlieh, und sein grenzenloses Naturell voll entfalten konnte. Die Ästhetik der Mittelachse, die Ordnung der Zentralperspektive, die Maximierung aller künstlerischen Mittel, das wuchernde Schaugepränge, das zu den Lichtspielen am liebsten noch Wasserspiele addiert hätte: – das war Harlans Credo.“¹⁰

Zwei Welten. Das Modell des bürgerlichen Trauerspiels als implizite Bauanleitung

All dies taucht in konzentrierter Form in den Entwürfen zu *JUD SÜSS* auf. Ein Beleg auch dafür, daß sich Hunes Entwürfe und Bauten in ihrer Bühnenbildnerischen Originalität und ihrem visuellem Einfallsreichtum stets in einem kongruenten Spannungsverhältnis zu den Produktionsideen des jeweiligen Regisseurs befunden haben (z.B. Joe May, Fritz Lang); dabei immer auf der „Höhe“ bzw. „Tiefe“ seiner Zeit: vom Stummfilm der zwanziger Jahre über den Film im Nationalsozialismus bis hin zu den beiden DEFA-Produktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit: *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) und *RAZZIA* (1947).

Die Skizzen zu *JUD SÜSS* können als im Sinne der antisemitischen Produktionsidee funktionierende, jedoch mit einer individuellen Ausrichtung versehene Aneignungsversuche gesehen werden, die den Filmstoff szenisch-räumlich umsetzen sollen. Wie das bewerkstelligt wurde, soll im folgenden anhand der Darlegung der spezifischen Produktionsideologie und der Entfaltung der Bildkompositionen gezeigt werden.

In einer ausführlichen Studie zur antisemitischen Textur in Veit Harlans *JUD SÜSS*¹¹ hat Linda Schulte-Sasse zeigen können, daß der Film in der grundlegenden Anlage des Drehbuchs (Harlan, Eberhard Wolfgang Möller und Ludwig Metzger) und der soziologischen Kodierung des historischen Stoffs dem Genre des bürgerlichen Trauerspiels nachgebildet ist; jener selbstbewußten dramatischen 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 großes Interesse daran hatten die sozialen Probleme zu verdrängen; besonders also den Nationalsozialisten.

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 in ein familiäres Glück durch Figuren, 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 bzw. 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, Rechtschaffenheit und Tugendhaftigkeit charakterisiert ist, zeichnet sich die Aristokratie (und zeichnen sich die Juden) durch Ehrgeiz und Eigendünkel aus. Diese Klassenkodierung des bürgerlichen Trauerspiels faßt Linda Schulte-Sasse in folgendem Schema zusammen:¹²

Aristokratie/Hof	Bürgertum
Intrige	Liebe, Treue, Ehrlichkeit
Politik	Hingabe zur Gemeinschaft
Ehrgeiz (Macht, persönlicher Ruhm)	Humanität, Sympathie, Gewissen
Materialismus	Tugend
Sexuelles Vergnügen (Amusement)	Zärtlichkeit, Liebe
Frauen als Objekte	Hausfrau
Gebrauch französischer Begriffe	unkomplizierte Sprache
Galanterie, Politesse	Güte, Freundlichkeit
Rache	Vergebung, Vertrauen

Die Kodierung der Figur des 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

8
Albert Schneider: „...auf daß ihnen viel Leid erspart bleibe!“ „*JUD SÜSS*“ – ein geschichtlicher Film. Mit Zeichnungen des Architekten Otto Hunte, der gemeinsam mit Karl Vollbrecht die Bauten des Films entwarf. In: *Filmwelt*, Berlin, Nr. 15, 12.4.1940.

9
[o.A.]: *Die Kreutzer-sonate*/Gloria-Palast. In: *Film-Kurier*, 12. 2. 1937.

10
Karsten Witte: *Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme*. In: Karl Corino (Hg.): *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*. Hamburg 1980, S. 150.

11
Linda Schulte-Sasse: *The Jew as Other under National Socialism: Veit Harlan's „Jud Süß“*. In: *The German Quarterly*, Nr.1, Winter 1988, S. 22–49.

12
ebd., S. 24.

Vgl. die in eine ähnliche Richtung zielende Einschätzung von Siegfried Zielinski und Thomas Maurer: „Aus der Verbindung der nazistischen Ideologie des Films mit spezifischen Traditionen der Kulturindustrie wird deutlich, daß JUD SÜSS nicht allein aus der 'Idee' des Antisemitismus zu deduzieren ist. Die Verfahrensweise des Films, (...) scheint uns vielmehr umgekehrt zu sein: Erprobte und in der Verwertung bewährte Instrumente der Vermittlung werden, vor allem unter Verwendung von Schauspieler-Stars als 'sicherste(m) Erfolgsgarant der Produktion', an das konstruierte Objekt 'Jude' herangetragen. Der traditionelle Bösewicht, zu- meist ohnehin verbunden mit Formen eines sozialen und sexuellen Feindbildes, wird aufgefüllt mit anti-jüdischen Klischees, die sich mit dem Objekt zu einem diffusen, widersprüchlichen Ideologie-Konglomerat verdichten. Adornos Metapher vom Antisemitismus als der 'Ontologie der Reklame' wird am Beispiel des JUD SÜSS konkret". S. Zielinski, Th. Maurer: Bausteine des Spielfilms Jud Süß (1940). In: Jud Süß. Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen. Berlin 1983, S. 55.

Zur Zwangsläufigkeit eines solchen dichotomen Schemas fiktionaler NS-Propagandafilme vgl. Gertrud Koch: Exkurs: Täuschung und Evidenz in gestellten Fotos aus dem Getto Lodz. In: Gertrud Koch: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt a. M. 1992, S. 170–184.

der traditionelle aristokratische Schurke durch einen von außerhalb der sozialen Ordnung, aus einer „fremden“ Kultur kommenden Juden ersetzt wird.¹³ Ein Transfer, der historisch rechtfertigt werden kann mit der Tradition der sogenannten „Hofjuden“, die als Finanzberater (Hoffaktoren) an absolutistischen Höfen tätig waren. Die Kritik am autoritären absolutistischen System verlagert sich nach außen, wo nunmehr die Quelle für den Streit der beiden sozialen Klassen gesucht und gefunden wird. Aristokratie und Bürgertum rücken wieder näher aneinander und bilden eine neue Gemeinschaft, die „Volksgemeinschaft“, die sich ihrerseits vom Juden als Anderen, Fremden abgrenzt. Das Motiv der Grenze und der Grenzverletzung, im Film eindringlich in Szene gesetzt durch das Stadttor, erhält so eine zentrale dramaturgische Funktion.

Das skizzierte Interpretationsmodell könnte man fast als Bauanleitung zu den Schauplätzen von JUD SÜSS lesen, liefert es doch aufgrund der ideologischen Konturierung der verschiedenen sozialen Lebenswelten eine plausible Erklärung für die bipolare architektonisch-räumliche Ausgestaltung der zwei dominanten Milieus – der höfisch-aristokratischen und der bürgerlich-ständischen Lebenswelt –, die nur vordergründig, als propagandistischer Trick, im Gegensatz zueinander stehen.¹⁴ Es eignet sich aber vor allem als Modell zur Deutung der vorliegenden Skizzen zu JUD SÜSS; man kann nämlich sagen, daß Hunte bereits im Entwurfsstadium den skizzierten politisch-sozialen Konflikt und seine Verschiebung außerhalb dieser sozialen Ordnung bis in die Details als architektonisch-räumlich darzustellenden Gegensatz begriffen hat: als ideologisierten Sozial-Raum.

Der Versuch einer systematischen Gliederung der vorliegenden 31 Skizzen orientiert sich daher in einem ersten Schritt an der Topographie der Bildunterschriften mit den drei schon hinsichtlich der Gewichtung im Zentrum (von Zeichnungen und Film) stehenden Schauplätzen „Schloß“, „Palais Süß“ und „Haus Sturm“. Die (filmische) Binnenlogik der Szenenfolgen auf den einzelnen Blättern ist trotz des vermutlich unvollständigen Materials evident: So werden alle drei Hauptschauplätze stets von außen her erschlossen, beginnend mit den jeweiligen Eingangssituationen – dem frontalen bzw. schräg versetzten Blick auf Portale, Fassaden und Eingangstüren. Wie beim Betreten eines Gebäudes geht der Gang weiter durch Vestibüle und über Treppen zu den verschiedenen Sälen und Zimmern; vom „establishing shot“ zur Intimität der Innenräume. Dem filmischen Montageprinzip linearer szenischer Narration mit Überblendungen ähnlich stellen die jeweiligen im Bildhintergrund

angeordneten Türen und Zimmerfluchten die (visuelle) Verbindung her zu immer neuen Räumen: Die Tür als Element der Überblendung szenisch zusammengehörender „Einstellungen“. Die Größe der Einstellungen schwankt dabei zwischen Totale und Halbtotale, was den Zeichnungen den bereits erwähnten Charakter von Bühnenbildern verleiht.

Systematik der Schauplätze:

Schloß Stuttgart

- „Vorfahrt und Aufgang zum Schloß-Stuttgart“
- „Treppe zum Ballsaal“
- „Ballsaal und Spielzimmer im Schloß zu Stuttgart“
- „Intimes Kabinett am Ballsaal“
- „Arbeitszimmer des Herzogs“
- „Vorzimmer zum Arbeitszimmer Jud Süß im Schloß“
- „Arbeitszimmer Süß im Schloß“

Schloß Ludwigsburg

- „Terrasse in Schloß Ludwigsburg“
- „Kabinett in Ludwigsburg“

Palais Süß

- „Vor Palais-Süß“
- „Vorhalle und Treppe Palais-Süß“
- „Im Palais-Jud Süß, Zimmerflucht“
- „Bibliothek im Palais-Süß“
- „Schlafzimmer Jud Süß“
- „Inquisition und Gefängnis-Vorraum“
- „In der Folterkammer“

Haus Sturm

- „Haus Sturm“
- „Wohnzimmer Sturm“
- „Nebenzimmer bei Sturm“
- „Garten hinter Haus Sturm“

Ständehaus

- „Im Ständehaus“

Brauhaus

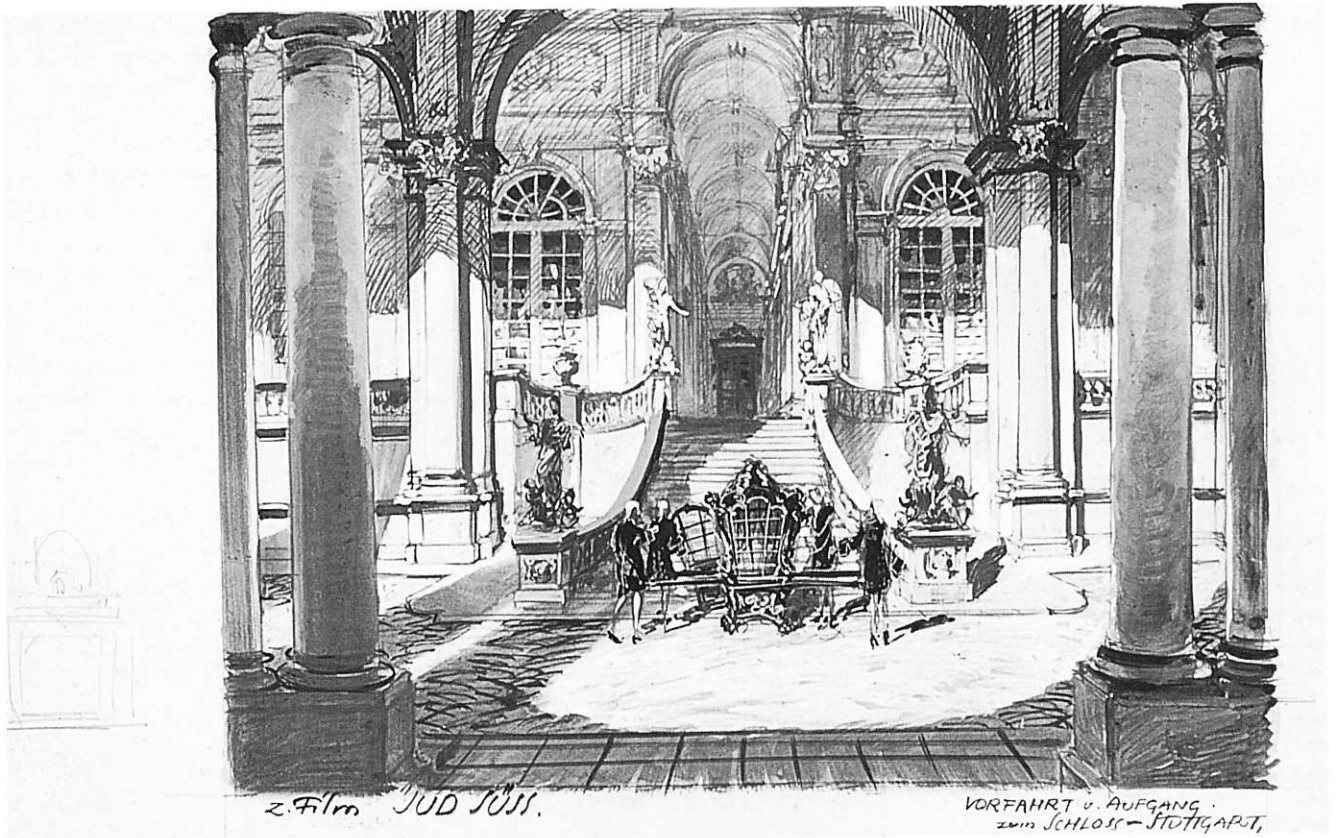
- „Eingang zum Brauhaus“
- „Im Brauhauskeller“

Kirche

- „Kirchenportal. Überblendung auf Glockenturm“
- „In der Kapelle“

Marktplatz

- „Marktplatz-Stuttgart“
- „Marktplatz II. Seite“



Vorfahrt und Aufgang zum Schloß Stuttgart.

Stadttore

- „Stadttor II. Passage Faber,“
- „Stadttor II. Einzug der Juden in Stuttgart“
- „Brücke mit Zollhaus bei Kornwestheim“

Synagoge

- „Jüdisches Bethaus“

Unter dem Aspekt der skizzierten sozialen Lebenswelt kann man fast alle Schauplätze – mit Ausnahme des „Jüdischen Bethauses“ – noch einmal zusammenfassen in zwei gegensätzliche Komplexe, die bis in die Bildkomposition hinein voneinander geschieden sind:

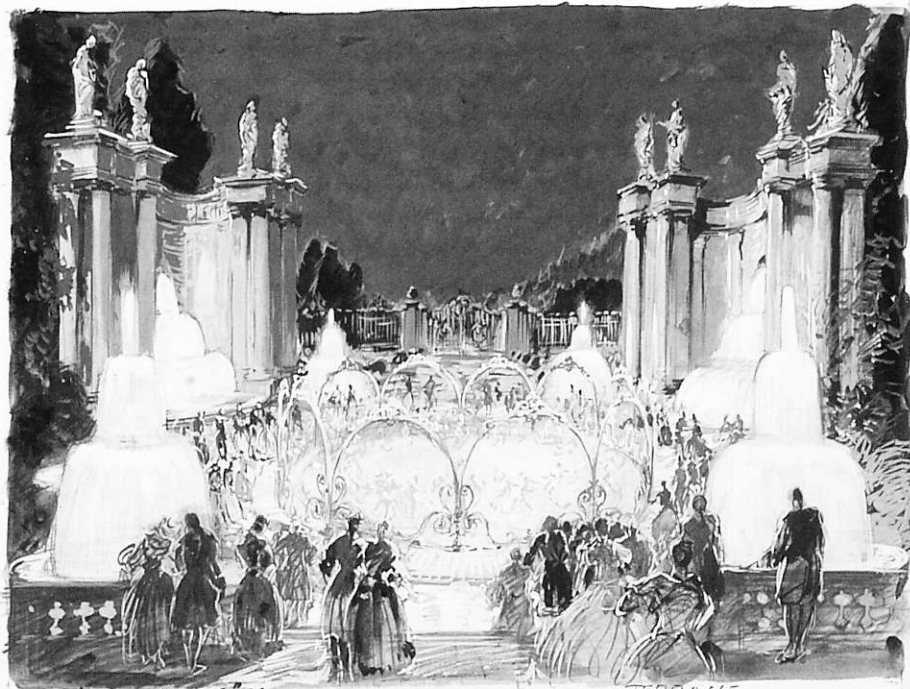
- die absolutistische Welt der höfischen Aristokratie („Schloß Stuttgart und Schloß Ludwigsburg“, „Palais Süß“) mit den Kompositionsprinzipien Ästhetik der Mittelachse, Ordnung der Zentralperspektive, barockes Schaugepränge und Konzentration auf Innenräume;
- die christlich-protestantische Welt der Bürger und Landstände („Haus Sturm“, „Ständehaus“, „Brauhaus“, „Kirche“, „Marktplatz“) mit den Kompositionsprinzipien Ästhetik der Schrägsicht, Ordnung der Lateralperspektive, bescheidenes Interieur, Wechsel von Innen und Außen.

Die adelige Welt

1. Festliche Symmetrie, Monumentalität, Intimität: Die Schlösser Stuttgart und Ludwigsburg

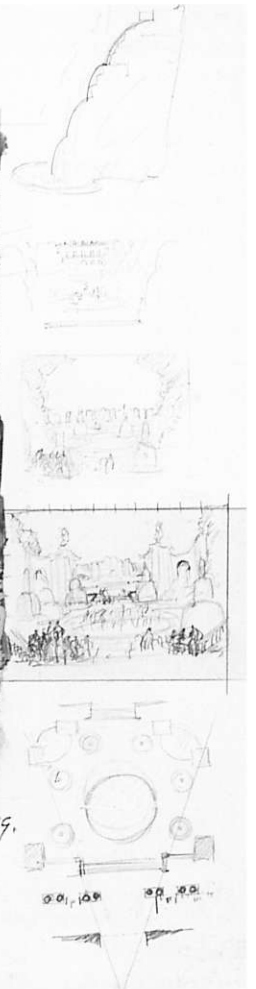
Das auffälligste Merkmal aller Blätter ist die atmosphärische Licht- und Schattenwirkung, die Hunte durch geschicktes Auftragen von Deckweiß erzielt. Als sollten die Graustufen des geplanten Schwarzweiß-Films imitiert werden, reicht das Farbspektrum der Skizzen von Tiefschwarz über Hellgrau bis Hellweiß, ermöglicht durch Vermischung der Farbe Schwarz mit Deckweiß. Das reine Deckweiß behält Hunte dem der Realität nachgebildeten Lichteinfall in die entsprechenden Räume und Plätze vor, wodurch besonders bei den Blättern mit den Schloßarchitekturen die Monumentalität der Innen- wie Außenräume abgemildert wird und diese einen aufgehellten, festlich-freundlichen Charakter erhalten.

Besonders anschaulich wird dieser in der Malerei wie im Film häufig angewandte Helldunkel-Effekt (Chiaroscuro) bei dem Entwurf „Vorfahrt und Aufgang zum Schloß - Stuttgart“, gesehen aus der Frontalperspektive. Eingerahmt von zwei im Vordergrund an den Bildrändern an-



z. Film. JUD SÜSS,

TERRASSE
IM SCHLOSS LUDWIGSBURG,



Terrasse im Schloß Ludwigsburg.



z. Film. JUD SÜSS,

INQUISITION u. GEFÄNGNIS. - VORRAUM,

Inquisition und Gefängnis-Vorraum.



gebrachten Säulenpaaren fällt der Blick auf eine Ankunftsszenerie mit Sänfte und mehreren Bediensteten, die in ein grelles Licht getaucht ist. Auch das Beispiel der nächtlichen Freiraumszene „Terrasse in Schloß Ludwigsburg“ wäre hierfür exemplarisch; umsäumt von im Mittelgrund befindlichen mächtigen, geschwungenen Säulenpaaren mit aufgesetztem Skulpturenprogramm schaut dort ein vornehm gekleidetes Publikum von der Terrasse und vom Park aus den hell erleuchteten Wasserspielen im Schloßpark zu. Ganz dramatisch im Sinne der dargestellten Handlung setzt Hunte diese „Lichtregie“ in der Inquisitions- bzw. Gefängnis-szene ein („Inquisition und Gefängnis-Vorraum“), wo der aus einer Fensteröffnung schräg einfallende breite Lichtstrahl den Vorraum eines Gefängnisses erhellt, in dem gerade ein Verhör stattfindet; ein Effekt, der in klassischen Opern- und Theaterinszenierungen häufig eingesetzt wird (z.B. Puccinis *Tosca*). Die Wirkung von seitlich bzw. schräg einfallendem Licht und dessen Spiegelungen und Reflexe auf den Oberflächen der Kulissen dürften Otto Hunte vom Film her wohl vertraut gewesen sein. Ein Gestaltungsprinzip, das er sich seinerseits zu Nutze machte, um den Entwürfen – miniaturisierten Bühnenbildern gleich – einen eigenständigen künstlerischen Ausdruck zu geben.

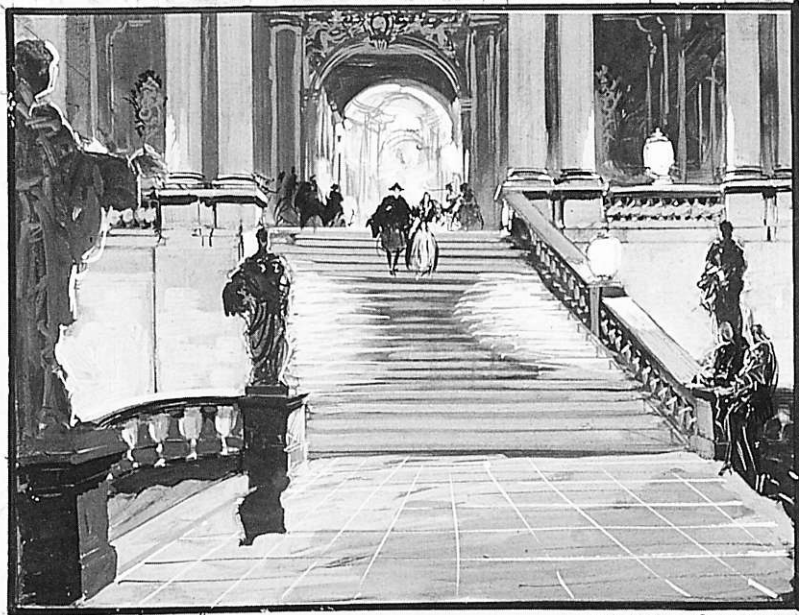
Auf den Blättern zur höfischen Szenerie der beiden Schlösser trägt die Lichtsetzung entscheidend zur festlichen Stimmung bei, kontrastieren die Bemühungen um eine dem frühen 18. Jahrhundert entsprechende barocke Atmosphäre (u.a. Treppengeländer, Balustraden, Plastiken, geschwungene konkav-konvexe Ornamentik) das gleichzeitig verfolgte klassizistische Prinzip, erkennbar an der geometrischen Linienführung von Säulen, Treppen und Fußböden mit Schachbrettmustern (Vertikalen, Horizontalen, Diagonalen und Fluchtlinien). Es ist deutlich spürbar, daß hier das räumliche Spannungsverhältnis von Monumentalität und Intimität der Schloßarchitektur ausgelotet werden soll. Am sinnfälligsten wird dieser Gegensatz von würdevoll-strenger Monumentalität und privater Intimität am Beispiel des eklektizistischen Stilgemischs von Renaissance, Barock, Rokoko und Klassizismus auf der Skizze „Arbeitszimmer des Herzogs“. Richtiger wäre es von einem Saal zu sprechen, sprengt doch die Größe und Gestaltung des Raumes alle Dimensionen der Intimität eines Zimmers und entspricht damit dem Herrschaftsanspruch eines absolutistischen Regenten. Wenn auch die Fluchtlinien des Bodenmusters auf den in der Bildmitte platzierten Schreibtisch zulaufen, so beherrscht doch die dahinter befindliche riesige Fensterfläche den Gesamteindruck, zumal sich hier alle anderen Linienführungen der Kassettendecke und der Sei-



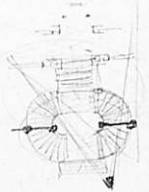
Arbeitszimmer des Herzogs.

tenwandgliederung mit den übergroßen Porträts in einem Punkt vereinen. Die das Fenster flankierenden kannelierten Pilaster verstärken noch als Einrahmungen diese Konzentration auf das Bildzentrum. Intimität entsteht in diesem Raum allenfalls durch das Mobiliar (die auf der Horizontallinie angeordneten Sessel und das Sofa) und andere dekorative Versatzstücke (Wandgemälde, Kamin).

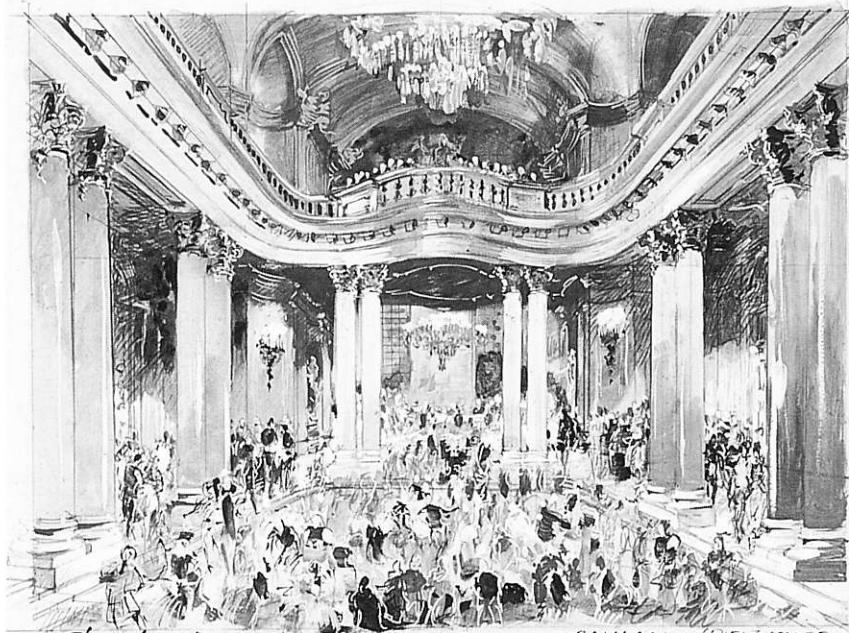
Denkt man sich nun jene Requisiten als nicht vorhanden, dann bleibt die monumentale Strenge eines Raums, der – Absicht oder nicht – deutlich an das Arbeitszimmer Adolf Hitlers in der neoklassizistischen „Neuen Reichskanzlei“ von Albert Speer aus dem Jahre 1939 erinnert. Mag Otto Hunte auch bei den anderen Zeichnungen zum Teil um eine annähernd historische Rekonstruktion des entsprechenden Ambientes im Stuttgart des frühen 18. Jahrhunderts bemüht sein, so ist er hier ganz offenkundig den aktuellen Gestaltungsnormen von Herrschaftsarchitektur verpflichtet, der Theatralik von NS-Architektur und speziell dem zentralen Neubau für den „Führer“ des Dritten Reichs. Ein zusätzlicher Beleg für diese Interpretation ist die schließliche Realisierung im Film, greift Harlan für seinen JUD SÜSS nämlich gerade nicht auf diesen eher plakativen Symbolwert monumentaler Herrschaftsarchitektur zurück, sondern verstärkt in den entsprechenden Szenen im Arbeitszimmer des Herzogs den Eindruck von Intimität und barocker Prachtentfaltung durch Naheinstellungen und die Kostümierung der Schauspieler. Mit den Skizzen setzte Hunte dagegen stärker auf die Erstellung von Bühnenbildszenerien, vor deren betont räumlichem Hintergrund sich erst die höfisch-feudale



TREPPE z. BALLSAAL.



Treppe zum Ballsaal.



BALLSAAL + SPIELZIMMER
IM SCHLOSS Z. STUTTGART.



Ballsaal und Spielzimmer im Schloß zu Stuttgart.

Repräsentation entwickeln sollte, entsprechend den negativen Kodierungen des bürgerlichen Trauerspiels.

Dieser gleichermaßen theatralische wie repräsentative Aspekt der Schloßarchitektur wird besonders auf jenem Blatt deutlich, wo die „Treppe zum Ballsaal“ ins Zentrum der Perspektive gerückt wird. Während die angeschnittenen Säulenpaare und der torartige Saaleingang im oberen Bildfeld den repräsentativen Hintergrund bilden, ist die sich nach oben verjüngende breite Treppe in der Bildmitte ganz Bühne, auf der ein Paar hinabschreitet, das wiederum von zwei am Fuße der Treppe stehenden Männern beobachtet wird. Sowohl die im Vordergrund halb angeschnittene Plastik als auch die am (leeren) Bildrand angebrachte Bleistiftskizze mit dem entsprechenden Grundriß der Szene und den beiden Kamerapositionen verraten, daß Hunte hier die Kadrage und die Tiefenschärfe einer speziellen Kameraeinstellung zu imitieren bzw. vorwegzunehmen suchte.

Eine homogene festlich-feierliche Atmosphäre strahlt die Szenerie „Ballsaal und Spielzimmer im Schloß zu Stuttgart“ aus. Tanzende und umherwandernde Paare beleben dort einen von Säulenpaaren umfangenen Saal, der aufgrund des zentrierten Betrachterstandpunkts einen annähernd elliptischen Grundriß vermuten läßt. Leicht erhöht, befindet man sich dennoch mitten im Geschehen. Die perspektivisch verzerrte Balustrade im oberen Bildteil verstärkt diesen Eindruck in sich ruhender Selbstdarstellung eines abgeschlossenen höfischen Lebensstils.

Abweichungen vom grundlegenden Prinzip der strengen Achsialsymmetrie und der Einpunktperspektive sind nur bei vier Blättern auszumachen: „Arbeitszimmer Süß im Schloß“, „Vorzimmer zum Arbeitszimmer Jud Süß im Schloß“, „Intimes Kabinett. Am Ballsaal“ und „Kabinett in Ludwigsburg“. Bezeichnenderweise jene Szenerien, wo nicht die Totalansicht des Raumes selbst, dessen räumliche Geometrie, sondern die atmosphärische Intimität eines speziellen Augenblicks im Zentrum der Gestaltung steht; so z.B. die einladend arrangierte Sitzgruppe im Ludwigsburger Kabinett, die durch zwei Kandelaber festlich beleuchtet wird, oder die am Schreibtisch angelehnte Figur im Süß'schen Arbeitszimmer, die zur Tür blickt.

2. Schloß Dracula: das „Palais Süß“

Auch wenn die Schauplätze „Schloß Stuttgart“ und „Palais Süß“ in identischer Weise als herrschaftlich-absolutistische Repräsentationsräume mit überwiegend barocken und rokokoartigen Stilelementen dargestellt sind, so unterscheiden sie sich dennoch in einem zentralen Punkt. Während



Arbeitszimmer Süß im Schloß.

die Räume des Herzogs in Stuttgart und Ludwigsburg mit zwei Ausnahmen („Arbeitszimmer des Herzogs“ und „Kabinett in Ludwigsburg“) von Figuren belebt und mit festlicher Geselligkeit ausgestattet sind, entfaltet sich auf vier der vorliegenden sieben Zeichnungen zum „Palais Süß“ die kalte Pracht gähnend leerer Räume, in denen keine Menschen auszumachen sind. Vor allem der Entwurf „Bibliothek im Palais Süß“ mit der funktional-strengen vertikalen Ordnung des Interieurs (hohe, mit großen Folianten gefüllte Bücherregale; ein riesiger Schreibtisch; zwei Sitzhocker) soll nahelegen, daß hier kein sinnensfreudiger Herzog wohnt, sondern ein kalter Techniker der Macht. Eine fürstliche Bibliothek wird so zur geistigen Schaltzentrale der Macht des Juden Oppenheimer.

Stärker noch als in den Schloß-Zeichnungen wird der Blick des Betrachters hier auf die Zentralperspektive hingelenkt mit den geheimnisvoll wirkenden Türen im jeweiligen Fluchtpunkt („Im Palais-Jud Süß, Zimmerflucht“, „Vorhalle und Treppe Palais Süß“). Es entsteht eine unheimlich wirkende, düster-gespenstische Atmosphäre, die an das Genre des klassischen Horrorfilms erinnert. Der (zusammen mit seinem Sekretär Levi) einzige Bewohner des Palais, Süß Oppenheimer, wird dergestalt in die Nähe solcher Figuren wie Frankenstein, Graf Dracula oder Orlok alias Nosferatu gerückt – was keineswegs abwegig ist, da das romantische Motiv des blutsaugenden Vampirs eine entscheidende Rolle in der Ausbildung sowohl des Jud Süß-Mythos als auch des romantischen Anti-



Bibliothek im Palais Süß.

15
Vgl. Rohrbacher, Schmidt
a.a.O., S. 131–136.

kapitalismus der Nazis spielte. Eines der negativen Attribute war eben das von „Jud Süß“ als dem „schlimmsten jüdischen Blutsauger“.¹⁵ Dieser bildhaft-anschauliche Mythos dürfte auch Otto Hunte und Veit Harlan bekannt gewesen sein. Belegen läßt sich diese Deutung aber vor allem durch das Bildprogramm der Fassadengestaltung auf der Skizze „Vor Palais-Süß“, mit dem Hunte in Frontalansicht die Portalsituation des Palais abwickelt.

So erhebt sich direkt über dem in der Bildmitte situierten Eingangsportal eine ornamental-ausladende Bauplastik, die, akzentuiert durch die spezifische Licht- und Schattenwirkung, in den Umrissen an eine zu Stein gewordene Fledermaus mit gespreizten Flügeln erinnert. Erhärten läßt sich dieser Eindruck einer bewußt (oder unbewußt) gestalteten assoziativen Analogie von Vampir und Jude noch durch ein Bildelement, das nicht unbedingt auf den ersten Blick ins Auge sticht; gemeint sind die betonten, mit übermäßig breitem Pinselstrich ausgeführten Fensterkreuze in den beiden den Eingang flankierenden Seitenfenstern. Fixiert man sie jedoch bewußt, dann hat auch dieses Gestaltungselement wie auf einem Vexierbild seinen Sinn: das Symbol des Kreuzes als christli-

che abwehrende Beschwörung des Vampirismus. Die betont zurückversetzte geschlossene Tür deutet zusätzlich den Eingang zu einem unheimlichen Gespensterschloß an. Unterstützt wird diese Vorstellung noch durch zwei rechts und links von der Tür gelegene Kellerschächte, hinter denen das Dunkle, das Böse zu lauern scheint. Zusammen genommen lassen die zeichnerischen Details den Schluß zu, daß Hunte das „Palais Süß“ durch Hinzufügung spezifischer Attribute in der Fassadengestaltung zumindest assoziativ als Haus des Juden kennzeichnen wollte, das sich abheben sollte vom herzoglichen Schloß.

Der Schauplatz „Vor Palais-Süß“ mit dem beschriebenen Portal taucht im Film nur zweimal auf; und zwar gegen Ende, als der von der Folter gezeichnete Faber zunächst den Diener des Hauses besorgt nach Dorothea fragt und schließlich zurückkommt mit der toten Dorothea auf den Armen. Während sich hinter ihm eine große Menschenmenge von Stuttgarter Bürgern versammelt, bewegt sich Faber in Richtung auf das Palais und schreit sein haßerfülltes „Jude! Jude!“; das Signal für den beginnenden Pogrom, die Erstürmung des Palais Süß. Die visuellen Bezüge zum Vampiris-



Vor Palais Süß.

mus und die entsprechende christliche Symbolik sind in den Filmaufbauten jedoch deutlich zurückgenommen, sichtbar etwa an den gänzlich anders gestalteten Fensterkreuzen und der schlichteren Ausführung der Portalornamentik. Außerdem befindet sich im Film auf einer Seite der Eingangstreppe als traditionelles Attribut eines herrschaftlichen Anwesens ein ruhender steinerner Löwe, der bei Hunte nicht zu finden ist. Erhalten geblieben ist in dieser Szene vor dem Palais Süß lediglich die umheimliche düstere Wirkung der Fassade.

An diesem dramaturgisch entscheidenden Wende- und Höhepunkt des Films, an dem der Volkszorn nach dem Selbstmord der von Oppenheimer vergewaltigten Dorothea endlich losschlagen soll, kam es Harlan wohl stärker darauf an, das Augenmerk der Zuschauer auf die Dramatik der Aktion zu lenken: den Aufruf zum Pogrom, zur Tötung des Juden Oppenheimer und seines Sekretärs Levi. Die Hinlenkung des Zuschauerblicks – z.B. durch Nah- und Großaufnahmen oder eine Ranfahrt – auf die erwähnten Fassadendetails wäre da nur störend gewesen. Das Beispiel zeigt sehr gut die Grenzen einer ideologischen Ausgestaltung des Raumprogramms durch den Filmar-

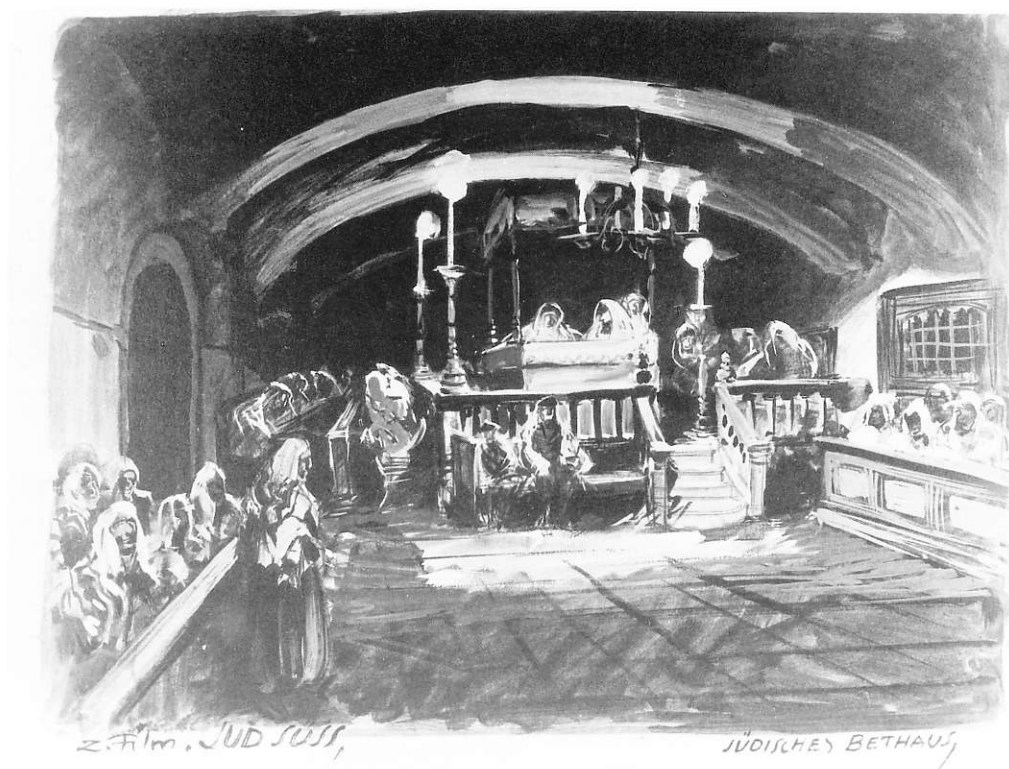


Szenenfoto.

chitekten auf, kam es doch Harlan gerade darauf an, die antisemitische Wirkung nicht einfach mit Hilfe dekorativer Konnotationen der Kulissen zu erzielen, sondern durch ein komplexes differenziertes Wechselspiel von Schauspielkunst, Lichtregie, Kameraarbeit und Bild-Ton-Montage. Harlan verwandelte deshalb den eher plakativen Hunte'schen Architekturraum in einen Bildraum suggestiv gelenkter Blicke.



Schlafzimmer Jud Süß.



Jüdisches Bethaus.

Überdies wird die in den Skizzen generell stark betonte christlich-mystische Atmosphäre, ihr sakralisierender Gestus im Film deutlich zurückgenommen. So streicht Harlan beispielsweise die von Hunte auf zwei Zeichnungen entwickelte Hochzeit von Faber und Dorothea Sturm („Kirchenportal“, „In der Kapelle“) auf eine kurze Szene – das Ja-Wort des Paares im Innern der Kirche – zusammen. Die Ständehaus-Szenerie wird ebenfalls in ihrem sakralen Charakter stark reduziert, wenn etwa die an Grabsteine erinnernden Rückenlehnen der Zeichnung „Im Ständehaus“ im Film durch

eher unauffällige Stühle ersetzt werden. Schließlich sind die wie Kirchenfenster wirkenden Wandöffnungen im Stadttor auf der Skizze „Stadttor II. Einzug der Juden in Stuttgart“ in dieser Akzentuierung im Film ebenfalls nicht ausgeführt; sie werden in den gebauten Filmkulissen nur vage angedeutet.

Harlan wollte offenbar keine aufdringlichen statisch-monumentalisierenden „Kirchenräume“, sondern festlich-intime Filmarchitekturen, die als atmosphärische Bühne für ein politisch-erotisches Melodram fungieren sollten. Schauspieler und Filmkamera (die Technik der gelenkten Blicke und

Gesten; die äußerst mobile Kamera mit Reißschwenks und Ranfahrten) sowie eine assoziative Montage (die Technik der Überblendung) sind daher die eigentlichen Mittel, auf denen die Kunstfertigkeit dieses Films beruht und nicht der Symbolwert der Filmarchitektur.¹⁶

In die von Veit Harlan gewünschte Richtung einer konkreten theatralischen Ausstattung mit handelnden Personen weist eher die Skizze „Schlafzimmer Jud Süß“, die im Vergleich zu den anderen vier Zeichnungen zum „Palais Süß“ hinsichtlich Motivik und Perspektive deutlich herausfällt und Oppenheimer in den Kontext eines Frauenverführers stellt. Mit schräg versetztem Betrachterstandpunkt blickt man dort auf ein in der Bildmitte platziertes, prunkvoll gestaltetes Bett mit Baldachin, in dem sich aufrecht sitzend ein Mann und eine Frau befinden. Immer dann, wenn es darum ging, dem bzw. den Juden einen bestimmten Charakterzug zuzuordnen, stattete Hunte auffälligerweise die Szene wie in einer Momentaufnahme zusätzlich mit einer figürlichen Darstellung aus. So auch bei der Skizze „Vorzimmer zum Arbeitszimmer Jud Süß im Schloß“, wo man von einem eher neutralen Beobachterstandpunkt aus Zeuge sein soll einer neuerlichen 'verwerflichen' Aktion: Ein Mann ist an den Schreibtisch herangetreten, um dem Hoffaktor höchstpersönlich einen großen Geldbeutel zu übergeben.

Besonders denunziatorisch fällt dieses Bemühen um bloße attributive Zuschreibung bei der Skizze „Jüdisches Bethaus“ aus, die – als einzig vorliegender Entwurf zu einer vorgeblich „jüdischen Lebenswelt“ – ein zugleich getreues wie entlarvendes Abbild antisemitischer Vorurteile ist. Der höhlenartig anmutende Raum läßt sicher nicht vermuten, daß es sich hier um eine Synagoge handelt, vernachlässigt man den in der Bildmitte nur vage angedeuteten Almemor (das Vorlesepult auf einem erhöhten Sockel), wo offenbar gerade eine Thorallesung vorgenommen wird. Erst die im Raum anwesenden Personen mit ihren Stürmer-Karikaturen nachempfundenen Physiognomien – überdeutlich akzentuierten Hakennasen – und umgelegten Gebetsschals sollen unmißverständlich zeigen, daß es sich um einen den Juden zugeordneten Raum handelt. Dieser mit negativen Attributen besetzte Raum steht damit gleichzeitig in direkter kompositorischer Opposition zu jenen zwei Zeichnungen, die in strahlendem Licht das schlanke gotisierende Portal und den Chorraum einer Kirche zeigen, wo gerade eine christliche Trauungszeremonie stattfindet („Kirchenportal“, „In der Kapelle“). Selbst Veit Harlan war dieser Entwurf wohl zu plump, weshalb er für den Film zum Teil den Innenraum der berühmten Prager Altneuschul-Synagoge im

Studio nachbauen ließ; aber nur, um auf anderen, wirkungsvolleren Ebenen der filmischen Gestaltung – Musik, Dialog, Kamera, schauspielerische Aktion – der Szene dennoch die gewünschte denunziatorische Wirkung zu geben.

Die Entwürfe („Inquisition und Gefängnis-Vorraum“, „In der Folterkammer“) mit der Inquisitions- und Folderszenarie sollen schließlich die „Lebenswelt“ des in jeder Hinsicht – intellektuell, finanziell, sexuell und politisch – als skrupellosen Machtmenschen dargestellten Juden Oppenheimer abrunden. Erst im Film aber ist klar erkennbar, daß die beiden Räume integrale Bestandteile des Palais' Süß sind und sie nicht der Schloßszenerie zugerechnet werden können.

Die bürgerliche Welt

Auf insgesamt 13 Skizzen finden wir schließlich die Welt der Bürger umrissen, verteilt auf die Schauplätze „Haus Sturm“, „Ständehaus“, „Brauhaus“, „Kirche“, „Marktplatz“ und „Stadttor“. Der Gegensatz zu den feudalen Szenerien wird nicht nur durch den unmißverständlichen topographischen Bezug zur bürgerlichen Lebenswelt der verschiedenen Orte deutlich, sondern vor allem durch die zeichnerische Grundhaltung: die betonte Abweichung des Betrachterstandpunkts von der Mittellachse, die Wahl mehrerer Fluchtpunkte und die differenzierte Ausgestaltung des Interieurs bzw. der Szene. Auch die fast durchgängige Anwesenheit von Menschen hebt sich deutlich ab von den eher menschenleeren Szenerien der adeligen Lebenswelt. Die bürgerliche Sphäre erstreckt sich ihrerseits nochmals in zwei Richtungen; markieren die Skizzen zum „Haus Sturm“ einzig die private Sphäre, so können die anderen Schauplätze allesamt der öffentlichen Sphäre der (Volks-)Gemeinschaft zugerechnet werden.

1. Die deutsche Wohnstube: das „Haus Sturm“

Getreu dem skizzierten Tugendkatalog des bürgerlichen Trauerspiels entfaltet Otto Hunte mit den vier Entwürfen zum „Haus Sturm“ die private Szenerie des Landschaftskonsulenten Sturm, seiner Tochter Dorothea und des Schwiegersohns, dem Aktuarius Faber. Sie sind im Film die schärfsten Widersacher des Hoffaktors Oppenheimer. Alle Zeichnungen propagieren die heile Wohnwelt einer bürgerlichen Idylle, in der man sich auf bescheidene, wenngleich behagliche Weise eingerichtet hat.

Schon die Außenansicht vom „Haus Sturm“, die von der Gasse her gesehen in Schrägsicht einen Ausschnitt der Fassade des Gebäudes zeigt, gibt einen Vorgeschmack auf das bürgerliche Interieur

16

Vgl. Witte (1993), S. 152–158.



Haus Sturm.



Wohnzimmer Sturm.

in den anderen Entwürfen. Anders als die strengen Frontalperspektiven der Fassadenansichten von Palais Süß und Schloß stellt sich Hunte mit der lateralen Perspektive bewußt in die Tradition der Genremalerei von Stadtansichten. Der außerhalb des Bildrahmens gelegene Fluchtpunkt lenkt den Betrachterblick eher weg als hin zum hell akzentuierten Bildzentrum, das aus der geschlossenen, leicht nach innen eingezogenen Hauseingangstür besteht, flankiert von einem vergitterten Fenster und einer Kellertür. Direkt über der Eingangstür erhebt sich auf dem Hintergrund mehrerer Fenster ausschnitthaft ein verhalten-repräsentativer Balkon, der gleichzeitig den oberen Bildrand begrenzt. Die am rechten Bildrand markant sichtbare im

Schatten gelegene Hausecke versperrt zwar den tieferen Blick auf die Gasse, bildet aber gewissermaßen den kompositorischen Kontrapunkt zum Bildzentrum. Das unregelmäßige Kopfsteinpflaster rundet den offenen, den Bildrahmen überschreitenden, idyllischen und von keiner strengen Symmetrie gestörten Charakter der Zeichnung ab. So könnte eine andere Bildunterschrift lauten: Hier wohnt ein Bürger unter anderen Bürgern.

Dieser Eindruck von Bescheidenheit und Eingebettetsein in die bürgerliche Gemeinschaft setzt sich fort auf den beiden Blättern „Wohnzimmer Sturm“ und „Nebenzimmer bei Sturm“. Ein Piano, ein Ohrensessel mit Kamin, ein Schrank, ein Eßtisch, einfache Stühle und Hocker – und schon sind die Requisiten einer behaglichen familiären Wohnwelt beisammen, ist die Bühne eingerichtet für ein bürgerliches Trauerspiel mit Hausmusik. Den Höhepunkt dieser idyllischen Gegenwelt zu Palais und Schloß bildet schließlich der Entwurf „Garten hinter Haus Sturm“, wo man unter einer Pergola ein eng umschlungenes Liebespaar entdecken kann. Auch hier erneut weder eine Ausrichtung des Blicks auf die Mittelachse noch die frontale Position zur rückwärtigen Fassade; stattdessen eine asymmetrische Bildkomposition und die Wahl eines wie zufällig gewählten Betrachterstandpunkts. Ganze Welten liegen zwischen den mächtig auftrumpfenden Treppen des Schlosses und der hier dargestellten gemauerten Steintreppe, die zum Garten hinabführt.

2. Bürgerversammlungen:

Ständehaus, Brauhaus und Marktplatz

Mit den Blättern zum Ständehaus, zum Brauhaus und zum Stuttgarter Marktplatz umreißt Hunte die auch im Film wichtigsten öffentlichen Orte, an denen sich die Gemeinschaft der Bürger und Landstände im Verlauf der Handlung zu unterschiedlichen Anlässen versammelt. Während das Ständehaus zu Anfang noch der Ort ist, wo die Forderungen des Herzogs diskutiert werden, ist er am Ende des Films gleichzeitig jener Raum, wo Gericht gehalten wird über den Juden Oppenheimer, der als Sündenbock für die Störung des ursprünglich harmonischen Gefüges von absolutistischem Herrscher und demokratischen Landständen herhalten muß. Daß diese Doppelfunktion des Ständehauses schon im frühen Planungsstadium des Films so konzipiert war, kann man anschaulich anhand der detaillierten Bleistiftskizze nachvollziehen, die Hunte am rechten Bildrand des Entwurfs „Im Ständehaus“ angebracht hat; deutlich erkennt man auf dem Grundriß das dem Versammlungsraum der Stände direkt benachbarte Beratungszimmer mit der Figur der Justitia.



Im Ständehaus.



Im Brauhaukeller.



Marktplatz-Stuttgart.

Im Kontrast zum Ständehaus als demokratisch legitimiertem Versammlungsort wird das Brauhaus von Hunte als unterirdischer konspirativer Treffpunkt gestaltet, erkennbar an der Situierung in einem Gewölbekeller mit dem düsteren Kellertor in der Bildmitte („Im Brauhauskeller“). Um gemeinsam handeln zu können, müssen sich die Bürger und Landstände quasi unter der Erde an einem geheimen Ort versammeln; eine Erniedrigung, die den späteren Volkszorn um so gerechter erscheinen lässt. Das Blatt mit der betonten Schrägansicht des mit massiven Quadern eingefassten „Eingang zum Brauhaus“ verstärkt noch die besondere dramaturgische Funktion dieses geheimen Ortes, an dem sich die Wende des Melodrams anbahnt, der Aufstand der Volksgemeinschaft.

Völlig anders als im Film stellt sich schließlich die Szenerie der beiden Blätter zum Stuttgarter Marktplatz heraus („Marktplatz-Stuttgart“, „Marktplatz. II. Seite“). Während Harlan – entgegen der historisch richtigen Plazierung vor den Toren der Stadt – den Marktplatz als Richtstätte für die beiden Hinrichtungsszenen arrangiert und den Galgen jeweils in der Mitte des Platzes anbringt, sieht Hunte zu diesem Zeitpunkt den Marktplatz noch als ganz normalen städtischen Raum, wo an Verkaufsständen Waren feilgeboten werden. Zahlreiche Menschen beleben zusätzlich den Platz, in dessen Mitte eben kein Galgen, sondern ganz traditionell ein Brunnen zu sehen ist. Auch dies ein (weiteres) Beispiel dafür, daß Harlan je nach Opportunität die bildnerischen Vorschläge

Hunte, hier offensichtlich gedacht als ein Ausschnitt städtischen Lebens, für seine Zwecke funktionalisierte. Der Jude Oppenheimer sollte eben im Film nicht mehr lebend die Stadtgrenze passieren, sondern vor den nach Rache dürstenden Augen der versammelten Bürger Stuttgarts und an einem zentralen öffentlichen Platze vom Leben zum Tode befördert werden.

Der Willkür Tür und Tor: das Stuttgarter Stadttor

Hunte scheute offenkundig im Entwurfsstadium für die Filmbauten davor zurück, die finale Konsequenz der Produktionsidee – die Ermordung des Juden Süß Oppenheimer – direkt in eine „positive“ Darstellung umzusetzen; daher fehlt in den 31 Skizzen auch jegliche Anspielung auf die beiden Hinrichtungsszenen (des Schmieds Bogner und des Joseph Süß Oppenheimer). Sie läßt sich nur anhand der Zeichen andeutender Ausgrenzung erkennen, nämlich in der geradezu obsessiven Darstellung von Toren und Türen auf allen Entwürfen und schließlich in der Gestaltung der beiden Skizzen „Stadttor II. Passage Faber,“ und „Stadttor II. Einzug der Juden in Stuttgart“, auf denen die Nahansicht eines Stadttores sowie der Moment des Einzugs der Juden in Stuttgart festgehalten ist.

Aufgrund der Numerierung der beiden Entwürfe in der Bildunterschrift mit der römischen Ziffer II. kann man davon ausgehen, daß Hunte vermutlich noch andere Entwürfe zum Schauplatz „Stadttor“ angefertigt haben muß. Die vorliegenden zwei Entwürfe beziehen sich offenkundig auf ein und dasselbe Stadttor, jedoch aus entgegengesetzten Blickwinkeln. Während die Skizze „Stadttor II. Passage Faber“ in leicht schräg versetzter Perspektive einen auf die höhlenartige Öffnung des Tores konzentrierten Blick von außen her darstellt, zeigt das Blatt „Stadttor II. Einzug der Juden in Stuttgart“ vom Innern der Stadt her gesehen ganz dramatisch jenen Moment, wo laut Drehbuch die Juden vor den Augen der versammelten Stuttgarter Bürger das Tor zur Stadt passieren. Hunte gestaltet diese Szenerie wie eine gefährliche Bedrohung, wenn sich die endlos erscheinende Planwagenkolonne direkt auf den Betrachter zubewegt.

So oft auch bei den vorliegenden 31 Entwürfen zu JUD SÜSS Türen und Fluchten fast penetrant ins jeweilige Bildzentrum gerückt werden, so sehr werden sie doch von Harlan und seinem Kameramann Bruno Mondini bei der Komposition der Einstellungen in den Hintergrund gedrängt und wirken eher unauffällig. Einzig das Stadttor erscheint schließlich als hervorgehobenes filmarchitektonisches Element, wenn auch mit leichten



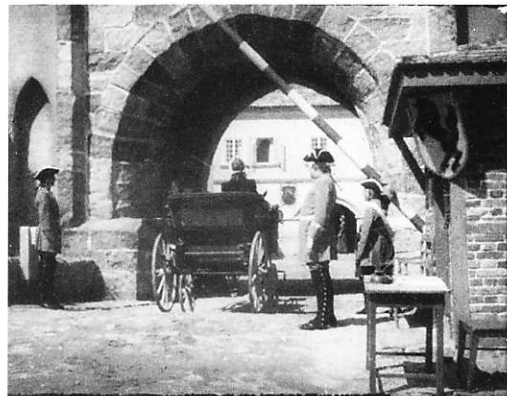
Film JUD RUS.

STADTTOR II.
PAUL FABER

Stadttor II. Passage Faber.

Modifikationen. Dies ist plausibel, hätte doch die permanente Blickausrichtung auf Portale und Türen eine symbolische Überfrachtung des Films bedeutet. Im Rahmen der dramaturgischen Gesamtkonzeption erhält das Stadttor allerdings eine tragende Rolle, jedoch nicht als isoliertes Objekt, sondern in direkter Verbindung mit dem filmischen Geschehen. In ihm konzentriert sich die auf der filmarchitektonischen Ebene eher subkutan intendierte Botschaft des Films, die darin besteht, der Grenze zwischen Nichtjuden und Juden einen für den Zuschauer einfach und klar zu verstehenden Ort zuzuweisen.

Da das Filmgeschehen im frühen 18. Jahrhundert angesiedelt ist, kann Harlan ganz auf den hohen Symbolwert des Stadttores setzen. Zu jener Zeit lebten die europäischen Juden, mit Ausnahme der privilegierten Hoffaktoren, noch in Ghettos eingesperrt. So bildeten die verschließbaren Tore zu den Ghettos die klar definierte Grenze zwischen Juden und Christen, während andernorts die Städte überhaupt nicht von Juden betreten werden durften. Erst im Gefolge der Französischen Revolution konnten die Juden das Ghetto verlassen und sich frei bewegen, um nach und nach als freie Bürger unter Bürgern zu leben. Ganz im Sinne der Naziideologie und der sich im

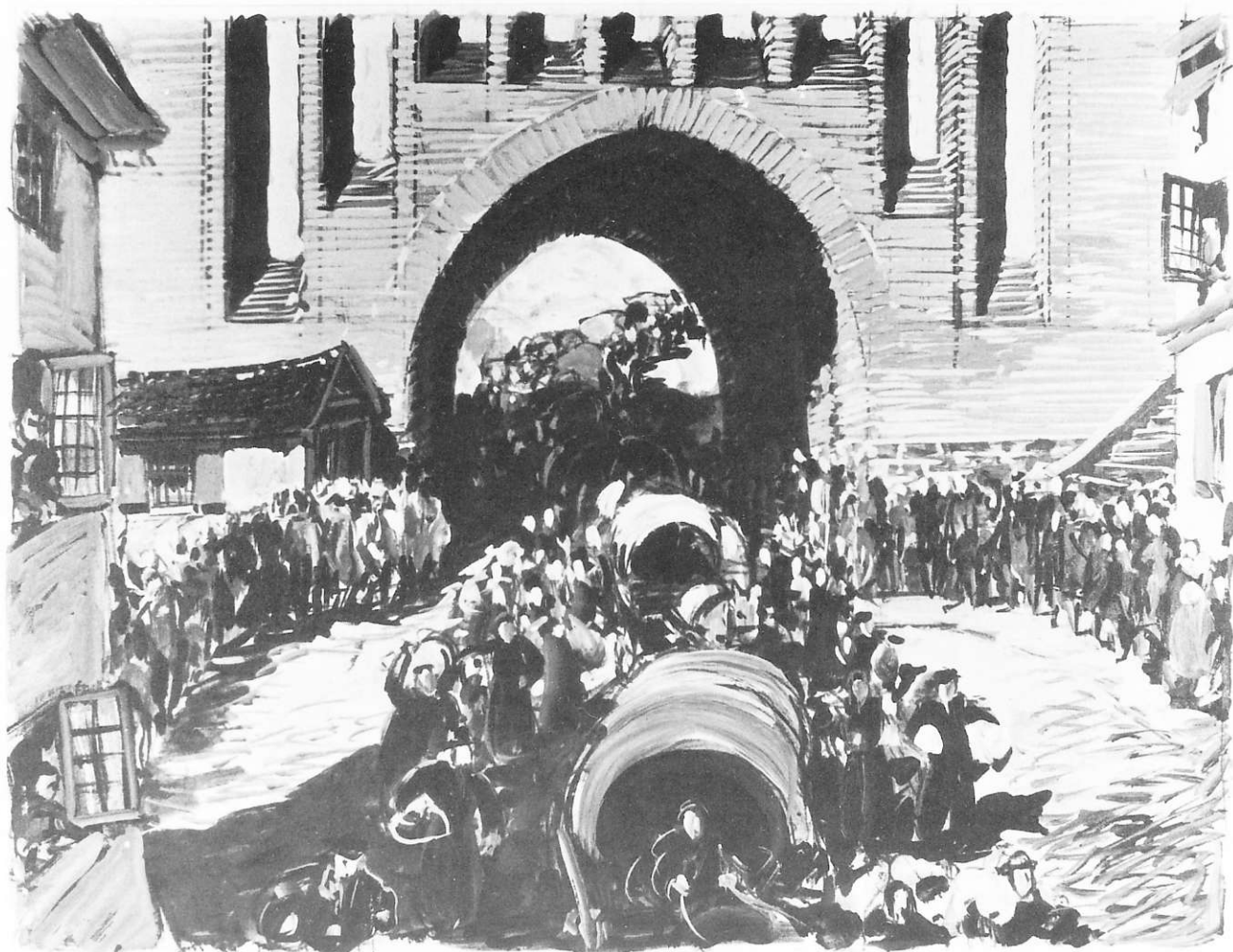


Oppenheimer und Dorothea kommen nach Stuttgart.



Ein Müller muß Wegezoll entrichten.

Sch. Harlan
Vollst. Harlan



z. Film: JUD SÜß,

STADTTOR II.
EINZUG DER JUDEN IN STUTT.

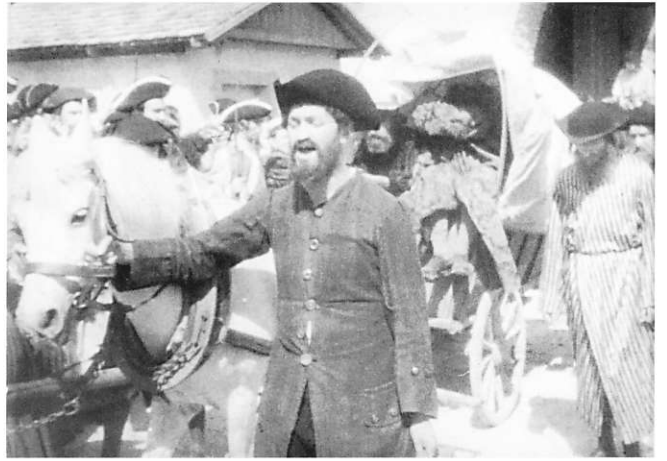
Stadttor II. Einzug der Juden in Stuttgart.

Jahre 1940 verstärkenden Verfolgung und Einsperrung der Juden in Ghettos und Konzentrationslager will der Film an diese unmittelbare Vorgeschichte der Emanzipation der Juden – das Leben in den Ghettos – erinnern, um das Rad der Geschichte zurückzudrehen.

Aus diesem Grund sehen wir das Stadttor zum ersten Mal (von außen) gleich zu Beginn des Films, als Oppenheimer – aus dem Frankfurter Ghetto kommend – zusammen mit Dorothea Sturm in der Kutsche nach Stuttgart einfährt. Mißtrauisch beäugt ein Wachsoldat den vorgelegten Paß des Juden Oppenheimer und läßt schließlich beide passieren; die anschaulich ins Bild gesetzte „jüdische Penetration“ der „arischen Lebenswelt“, abgeschirmt durch die Stadtmauer, nimmt am Stadttor ihren Anfang.

Die zweite Stadttorszene ist konsequenterweise an jenem Punkt des unaufhaltsamen Aufstiegs von Joseph Süß Oppenheimer montiert, als dieser vom Herzog Karl Alexander die Erlaubnis erhält, Zölle und Brückengelder im Lande Württemberg zu kassieren; es handelt sich um jene Szene, als der in die Stadt einfahrende Müller einen ihm ungerecht erscheinenden Geldbetrag entrichten muß, um das Tor zu passieren. Das Stadttor ist jetzt nicht mehr in der Hand der Bürger; es ist zum Symbol der beginnenden Herrschaft des Juden Oppenheimer geworden.

Nach der von den Bürgern mißbilligten Hinrichtung des renitenten Schmieds Bogner auf dem Stuttgarter Marktplatz folgt dann jene dritte Stadttor-Sequenz mit den nach Stuttgart einziehenden Juden, die Hunte in dem bereits erwähnten Ent-



Einzug der Juden in Stuttgart.



wurf präfiguriert hat. Die entsprechende Szene im Film zeigt den Juden Süß auf dem vermeintlichen Höhepunkt seiner Macht, der schon in der Ghetto-Szene zu Beginn des Films seinem Sekretär Levi prophezeit hatte: „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!“ Im Film ist die kurze Sequenz bezeichnenderweise in fünf kurze Einstellungen aufgelöst (zwei entgegengesetzte Kameraperspektiven mit wechselnden Einstellungsgrößen) und damit in herausgehobener Weise akzentuiert und dynamisiert:

1. E.: Halbtotale/von außen/
Wagenzug von hinten
2. E.: Halbnah/von innen/
Wagenzug schräg von vorne
3. E.: Halbtotale/von innen/
Wagenzug schräg von vorne
4. E.: Nahaufnahme/von innen/
Vorsänger schräg von vorne
5. E.: Halbtotale/von außen/
Wagenzug von hinten (wie 1.E.).

Der Entwurf „Stadttor II. Einzug der Juden in Stuttgart“ entspricht dabei hinsichtlich Perspektive und Ausschnitt in etwa der Komposition der 3. Einstellung. Im Film allerdings ist ein Aspekt des Entwurfs unterdrückt, jene an Kirchenfenster erinnernde Durchbrüche in der Stadtmauer nämlich, die suggerieren sollen, die Juden zögen in eine Kathedrale ein. Dagegen verstärkt Harlan durch die rasch geschnittenen fünf Einstellungen den schon im Entwurf dominanten Gestus der Invasion fremder zerlumpter Gestalten, die vor den Augen von Soldaten und Bürgern die Stadt gewissermaßen in Besitz nehmen; das Stadttor hat nunmehr die Funktion der klaren Grenzziehung zwischen Juden und Nichtjuden vollends verloren.

Erst durch die nun folgende Revolte der Stuttgarter Bürger und der Landstände, den offenen Kampf gegen Oppenheimer, wird die ursprüngliche Abgrenzungsfunktion des Stadttors wiederhergestellt. So sind denn auch die beiden letzten Stadttor-Sequenzen Stationen jener Bemühungen der Bürger Stuttgarts, die verloren geglaubte Souveränität zurückzugewinnen; etwa wenn gegen Ende des Films der Obrist von Roeder das Stadttor mit Gewalt passiert, um zum Schloß nach Ludwigsburg zu gelangen und beim Herzog die Absetzung des Finanzienrats Oppenheimer zu erwirken. Mit dem plötzlichen Tod des Herzogs und der schließlichen Hinrichtung des Juden Oppenheimer durch die „rechtschaffenen“ Bürger und Landstände ist dann die anfängliche Ordnung wiederhergestellt. Vom Schicksal der nach Stuttgart

eingezogenen und schließlich wieder ausgewiesenen Juden, den Juden überhaupt, ist geschickterweise nicht mehr die Rede; der Zuschauer sollte schließlich selbst seine Schlußfolgerung ziehen.

Bereits in den Entwurfsskizzen hat Hunte also die Leitidee des geplanten Films – die Juden als die auszugrenzenden Fremden, exemplifiziert an einem historischen Fall – klar erfaßt und im Tor-motiv vage und doch nachhaltig gestaltet. Wie obsessiv rückt er in fast allen Skizzen geschlossene Türen und ins dunkle Nichts reichende Enfiladen und Torbögen in die jeweiligen perspektivischen Fluchtpunkte, wohin die Blicke des Betrachters auf suggestive Weise gelenkt werden. Alle Fluchtpunkte wiederum scheinen hinzulaufen auf jenen Entwurf mit dem Stadttor, der den Einzug der Juden nach Stuttgart als bedrohliche Invasion festzuhalten sucht.

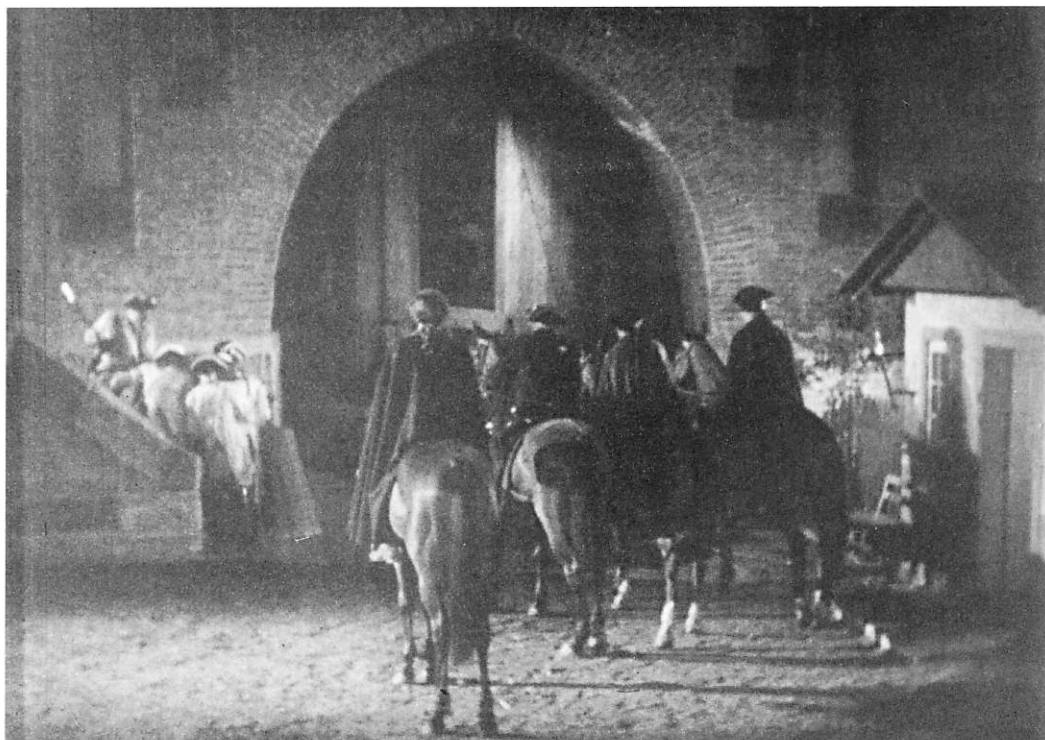
Am Beispiel von Fritz Langs Film *DER MÜDE TOD* (1921) – zu dem aber nicht Otto Hunte, sondern Robert Herlth, Walter Röhrig und Hermann Warm die Bauten lieferten – ist Ernst Bloch zu Beginn der dreißiger Jahre den Spuren des Tor-Motivs nachgegangen. Bloch wunderte sich über die Betroffenheit, „die das Tor überall hervorruft, wo es an Bildern und Geschichten erscheint; die Wand des Einschlafens und des Sterbens“. Die tiefere Regie eines trivialen Kinokunststücks brächte mit ihrer Gleichzeitigkeit von Ausgang und Eingang „das letale Ursymbol der Pforte zum Bewußtsein. Doch eben was hinter dieser liegt, war kaum in Bildern oder gar in mehr zu zeigen.“¹⁷ Ist in Langs frühem Stummfilm der Tod Architekt und Erzähler zugleich, sollte Gespenstisches, Unwirkliches lebendig, sichtbar gemacht werden,¹⁸ so wird in Harlans *JUD SÜSS* das Tor-Motiv im Kontext der „Organisation eines totalitären Zeit-Raums“¹⁹ ganz ungeniert propagandistisch, als zugleich abgrenzende wie mortifizierende Drohung verwandt: als ein reales Tor, das die nunmehr Ausgesperrten der Vernichtung preisgibt – offen ausgesprochen in den Dialogen, stumm und doch beredt verkörpert in einem Archetypus der Geschichte.

Die einzigen Tore, die den Juden im Jahre 1940 im Deutschen Reich und in den von Deutschen besetzten Gebieten noch offenstanden, das waren die Tore zu den Konzentrations- und Vernichtungslagern.

17
Ernst Bloch (1930): *Das Tor-Motiv*. In: E.B.: *Spuren*. Frankfurt a. M. 1967, S. 196–203.

18
Vgl. Frieda Grafe: *Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal*. In: Fritz Lang. München–Wien 1987, (Reihe Film 7), S. 62–64.

19
Vgl. Friedman a.a.O., S. 194–216.



Obrist von Roeder passiert mit Gewalt das Stadttor.

Bestandsverzeichnis

Die Entwürfe von Otto Hunte im Deutschen Filmmuseum



Plakatentwurf. FRAU IM MOND.

1929/30

DER BLAUE ENGEL

(professor unrath), 'der blaue engel',
Haupteingang zum "blauer engel"
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton
36,3 x 46,3
signiert

1930

DIE DREI VON DER TANKSTELLE

tonfilmoperette. die drei von der
tankstelle - villa der drei - Halle. blick
gegen den eingang
Tusche, Deckweiß auf Zeichenkarton
36,5 x 44,8
signiert

tonfilmoperette - die drei von der
tankstelle im kit cat club -
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton
36,4 x 45
signiert

DIE PRIVATSEKRETÄRIN

zum Film - "Die Privatsekretärin"
Büro Arvaïr
Tusche, Deckweiß, Bleistift
auf Zeichenkarton
36,5 x 44
signiert

zum Film "Die Privatsekretärin".
In Weber's Bierhaus
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton
36,4 x 44
signiert

1931

...UND DAS IST DIE HAUPTSACHE

zum Film, Das ist die Hauptsache
- Ballsaal -
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton
36,2 x 44
signiert

zum Film - Das ist die Hauptsache,
Frühstückszimmer b. Roettlinck
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton
36,5 x 43,9
signiert

zum Film, Das ist die Hauptsache
Atelier u. Schlafzimmer Pixis
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton
36,3 x 44
signiert

1932

DIE VIER VOM BOB 13

zum Film: Die Vier vom Bob 13.
Hotel Halle
Kreide auf Zeichenkarton
36,3 x 44,5
signiert

MODERNE MITGIFT

T.K. Film, Musiksalon b George
Kreide auf Karton, Bleistift auf Rand
36,2 x 44,1
unsigniert

1934

DIE ENGLISCHE HEIRAT

z. Film. Eine engl. Heirat
vor einem engl. Gasthaus.-
Bleistift auf Zeichenkarton; am Rand
Kopierstift
36,6 x 50,8
signiert

zum Film - Eine englische Heirat,
Halle auf Mavis Hall, gegenüber
Kamin,-
Kreide, Bleistift auf Zeichenkarton
36,5 x 50,8
signiert

SPIEL MIT DEM FEUER

zum Film Spiel mit dem Feuer
Liebesrausch. Zum Lokal
"Zauberland"
Deckweiß, Bleistift, Kreide auf
Zeichenkarton
36,4 x 44,8
signiert

1936

STADT ANATOL

zum Film. STADT ANATOL,
WOHNZIMMER - JASKULSKI'S
Bleistift, Kreide auf Zeichenkarton
34 x 44,2
signiert

zum Film. STADT ANATOL,
VORRAUM im HOTEL TRAJAN -
Bleistift auf Zeichenkarton
34 x 44
signiert

zum Film. STADT ANATOL,
KIRCHGANG,
Bleistift, graue u. schwarze Tusche,
Deckweiß auf Zeichenkarton
34,4 x 44,7
unsigniert

z. Film. STADT ANATOL,
GRUBENBÜRO a. SALZBERGWERK,
Kreide, Bleistift auf Zeichenkarton
34 x 44,2
unsigniert

zum Film, STADT ANATOL.
in XAVERS PARADIES,
Bleistift, Tusche auf Zeichenkarton
34,5 x 44,7
unsigniert

zum Film STADT ANATOL,
AM TÜRKENHOF,
Bleistift auf Zeichenkarton
34 x 44,2
unsigniert

zum Film STADT ANATOL,
KLEINER RAUM im SALZBERGWERK,
Kreide, Bleistift auf Zeichenkarton
34 x 44,2
signiert

zum Film STADT ANATOL,
SCHLAFZIMMER a/d TÜRKENHOF,
Bleistift, Kreide auf Zeichenkarton
34,1 x 44,2

zum Film STADT ANATOL,
STUBE A/D TÜRKENHOF,
Bleistift auf Zeichenkarton
34,1 x 44,2
signiert

1937/38

FRAU SYLVELIN

z. Film. SYLVELINE. Hotel-Terrasse.
Lido,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Zeichenkarton (roter Bleistift am
Rand)
33,8 x 49
unsigniert

1939

DAS LIED DER WÜSTE

(ohne Titel: Blick aus Zelt)
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
(mit geprägtem Papier bezogen)
34 x 49,5
signiert

1940

Jud Süß

z. Film. JUD SÜSS, TERRASSE IN
SCHLOSS LUDWIGSBURG,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,8 x 68,3
unsigniert

z. Film JUD SÜSS. ARBEITSZIMMER
SÜSS im SCHLOSS -
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film JUD SÜSS,
TREPPE z. BALLSAAL,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS, HAUS STURM -
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,3
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS, IM STÄNDEHAUS,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,8 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS.
ARBEITSZIMMER des HERZOGS,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film JUD SÜSS. VORFAHRT U. AUF-
GANG. zum SCHLOSS - STUTTGART,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,8 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
IM BRAUHAUSKELLER,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,8 x 68,3
unsigniert

z. Film JUD SÜSS,
VOR PALAIS - SÜSS.
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
MARKTPLATZ - STUTTGART -
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
BALLSAAL + SPIELZIMMER
im SCHLOSS z. STUTTGART -
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS, IM PALAIS - JUD
SÜSS, ZIMMERFLUCHT.-
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
VORZIMMER z. ARBEITSZIMMER JUD
SÜSS im SCHLOSS.
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf Pappe
48,9 x 68,4
unsigniert

z. Film JUD SÜSS,
SCHLAFZIMMER JUD SÜSS,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
34,1 x 48,8
unsigniert

z. Film JUD SÜSS, KIRCHENPORTAL
Überblendung a. Glockenturm,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
34 x 48,8
unsigniert

z. Film; JUD SÜSS IN DER KAPELLE,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
34 x 48,8
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
BIBLIOTHEK im PALAIS SÜSS,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
34,1 x 48,8
unsigniert

z. Film - JUD SÜSS, INQUISITION u.
GEFÄNGNIS.- VORRAUM,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
34,1 x 48,9
unsigniert

z. Film, JUD SÜSS,
VORHALLE + TREPPE PALAIS SÜSS,
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
34,2 x 48,8
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS.
KABINETT in LUDWIGSBURG
Tusche, Deckweiß, Bleistift auf
Karton
33,8 x 48,8
unsigniert

**Entwürfe zu Jud Süß, die nur als
Foto vorliegen:**

z. Film. JUD SÜSS,
MARKTPLATZ. II SEITE,
Foto auf Passepartoutkarton
21,2 x 27,8
unsigniert

z. Film JUD SÜSS,
STADTTOR II. PASSAGE FABER,
Foto auf Passepartoutkarton
22,2 x 27,4
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
NEBENZIMMER b. STURM,
Foto auf Passepartoutkarton
21,4 x 27,2
unsigniert

z. Film JUD SÜSS,
EINGANG z. BRAUHAUS
Foto auf Passepartoutkarton
21,5 x 27,5
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS, STADTTOR II.
EINZUG DER JUDEN in STUTT(GART)
Foto auf Passepartoutkarton
22,5 x 27,6
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS
WOHNZIMMER STURM"
Foto auf Passepartoutkarton
21,4 x 27,2
unsigniert

z. Film, Jud Süß,
GARTEN hinter Haus Sturm,
Foto auf Passepartoutkarton
22,3 x 27,9
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS. BRÜCKE mit
ZOLLHAUS. bei KORNWESTHEIM.-
Foto auf Passepartoutkarton
22,8 x 28,7
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
JÜDISCHES BETHAUS,
Foto auf Passepartoutkarton
22,2 x 27,5
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS.
INTIMES KABINETT. AM BALLSAAL,
Foto auf Passepartoutkarton
22,3 x 27,7
unsigniert

z. Film. JUD SÜSS,
IN DER FOLTERKAMMER
Foto auf Passepartoutkarton
21,9 x 28,7
unsigniert

1942

DIE ENTLASSUNG

z. Film, Bismarck, Vor der
Reichskanzlei, Abfahrt der Gäste,
nach dem Fest.
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe
(roter Buntstift auf linkem Rand)
24,1 x 32,5
unsigniert

z. Film - BISMARCK, VOR DEM ALTEN
REICHSTAG.- WILHELMSTRASSE
Kleinere Einstellung -
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe (ro-
ter Buntstift in linker unterer Ecke)
24,7 x 32,4
unsigniert

z. Film. BISMARCK,
- WILHELMSTR - NAH w, 2.
Kohle, Bleistift auf Pappe (roter
Buntstift in linker unterer Ecke)
24 x 32,2
unsigniert

z. Film - BISMARCK.
AUFBAHRUNG - KAISER FRIEDRICH,
Kreide, Kohle, Deckweiß, Bleistift auf
Pappe (roter Buntstift in linker unte-
rer Ecke)
24,7 x 32,4
unsigniert

z. Film - BISMARCK - v. Holstein auf
s. Wege zum Auswärtigen Amt
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe (ro-
ter Buntstift in linker unterer Ecke)
24,8 x 32,3
unsigniert

z. Film - BISMARCK, ARBEITSZIMMER
i.d. REICHSKANZLEI -
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe (ro-
ter Buntstift in rechter unterer Ecke)
49,8 x 65
unsigniert

z. Film - BISMARCK
GROSSER SALON b. HATZFELD,
Kreide, Kohle, Bleistift auf Karton
(roter Buntstift in rechter unterer
Ecke)
49 x 65
unsigniert

z. Film: BISMARCK, BISMARCK -
WOHNZIMMER - in FRIEDRICHSRUH
Kreide, Bleistift auf Pappe
49,5 x 64,8
signiert

z. Film: BISMARCK,
WEISSER SAAL GRAF LEHNDORF
verliert die ANORDNUNG -
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe (ro-
ter Buntstift in rechter unterer Ecke)
49,5 x 64,8
signiert

z. Film: BISMARCK CAFÉ in PARIS.-
Kreide, Kohle, Deckweiß, Bleistift auf
Pappe (roter Buntstift in rechter
unterer Ecke)
49,5 x 64,8
signiert

z. Film - BISMARCK,
KLEINER SALON b. HATZFELD,
Kreide, Kohle, Bleistift auf Karton
(roter Buntstift in rechter unterer
Ecke)
49,5 x 65
signiert

z. Film: BISMARCK,
ZIMMER in der VILLA ZIRIO,
Kreide, Kohle, Bleistift auf Karton
(roter Buntstift in rechter unterer
Ecke)
50 x 65
signiert

z. Film: BISMARCK,
ATELIER v.d. HEYDEN
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe
49,5 x 64,8
signiert

z. Film: BISMARCK,
HOTELZIMMER i. MÜNCHEN
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe
(roter Buntstift in rechter unterer
Ecke)
49,5 x 64,8
signiert

z. Film: BISMARCK,
GROSSER SALON b. BÖTTICHER
Kreide, Kohle, Deckweiß, Bleistift auf
Pappe
49,5 x 64,8
signiert

z. Film. ENTLASSUNG, WILHELM-
STRASSE REICHSKANZLERPALAIS -
Kreide, Kohle, Deckweiß, Bleistift auf
Karton (roter Buntstift in rechter un-
terer Ecke)
49,8 x 65
signiert

z. Film, ENTLASSUNG. LEICHENZUG a.
SCHLOSS-CHARLOTTEN(BURG)
(Bleistiftskizze auf Pergament auf
der Rückseite)
Kreide, Kohle, Bleistift auf Pappe,
beschnitten
44 x 55
signiert



Drehpause auf dem Neubabelsberger Studiogelände. Der Architekt Otto Hunte (stehend, 5. v. r.), Regisseur Josef von Sternberg, Emil Jannings (Professor Immanuel Rath) und Carl Balhaus (Schüler Erztum), der Kameramann Günther Rittau und Mitglieder des Drehstabs. DER BLAUE ENGEL, 1929.

Die Filmografie Otto Hunes umfaßt 69 Titel. Fremdsprachige Versionen wurden nicht vermerkt. Die Anmerkungen wurden bewußt knapp gehalten. Als Uraufführungsdatum gilt die erste öffentliche Vorführung. Falls erfolgt, ist für die Filme, die im Zeitraum 1933-1945 entstanden sind, das Datum und die Nummer der Freigabe durch die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) vermerkt.

Folgende Quellen wurden benutzt:
Alfred Bauer: Deutscher Spielfilm-almanach 1929-1950. Berlin 1950; Reprint: München 1976.

Alfred Bauer: Deutscher Spielfilm-almanach. Band 2: 1946-1955. München 1981.

Hans-Michael Bock (Hg.): CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984ff.
Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): Das Ufa-Buch. Frankfurt a. M. 1992.

Ulrich J. Klaus: Deutsche Tonfilme: Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen. Bände 1-5 (1929/30-1934). Berlin/Berchtesgaden 1988 ff.

Gerhard Lamprecht: Deutsche Stummfilme. 9 Bände und Registerband. Berlin 1967-1970.

Ralf Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994.

Berücksichtigt wurden ferner die Ausgaben des *Illustrierten Film-Kuriers* sowie Unterlagen aus den Schriftgutsammlungen im Deutschen Film-museum, Deutschen Institut für Filmkunde, beide Frankfurt a. M. und der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Abkürzungen:

AA: Außenaufnahmen
Ad: Adaption
AL: Aufnahmeleitung
AT: Arbeitstitel/ andere Titel
Ch: Choreografie
Da: Darsteller
DB: Drehbuch
Dir: Dirigent
DO: Drehort
DZ: Drehzeit
Ga: Garderobe
Ge: Gesang
HG: Herstellungsgruppe
Jf: Jugendfreigabe
Jv: Jugendverbot
K-Ass: Kamera-Assistenz
K: Kamera
KF: Kamera-Führung
KM: Kino-Musik
Ko: Kostüme
KoA: Kostümanfertigung
L: Länge
Ld: Lied
LT: Liedtexte
M: Musik
Ma: Maske
ML: Musikalische Leitung
Or: Orchester
P: Produktionsfirma
P-Ass: Produktions-Assistenz
Pd: Produzent
PL: Produktionsleitung
R: Regie
R-Ass: Regie-Assistenz
Req: Requisite
Sch: Schnitt
SF: Standfotograf
T: Ton
Ti: Titel
U.T.: Ufa-Theater
UA: Uraufführung
UT: Untertitel
WA: Wiederaufführung
Z: Zensur

1919/20

DIE HERRIN DER WELT

1. Teil: Die Freundin des gelben Mannes

R: Joe May. Regie-Ass.: Uwe Jens Krafft. DB: Joe May, Richard Hutter, Ruth Goetz, Wilhelm Roellinghoff nach dem Roman von Karl Figdor. K: Werner Brandes. Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut. Ausstattung: Martin Jacoby-Boy (dekorative Ausgestaltung). Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. Ko: Leopold Verch. KM: Ferdinand Hummel. Wissenschaftl. Beirat: Alexander Erdmann-Jesnitzer. Da: Mia May (Maud Gregaards), Michael Bohnen (Konsul Madsen), Henry Sze (Dr. Kien-Lung), Lewis Brody (chinesischer Diener), Nien Söng Ling. P: May-Film GmbH, Berlin. Pd: Joe May. DO: Greenbaum-Atelier, Berlin-Weißensee; AA: May-Film-Gelände, Woltersdorf. Z: Dezember 1919, Jv. UA: 5.12.1919, Berlin (Tauentzien-Palast). L: 6 Akte, 1925 m.

DIE HERRIN DER WELT

2. Teil: Die Geschichte der Maud Gregaards

R: Joe May. R-Ass.: Uwe Jens Krafft. DB: Joe May, Richard Hutter, Wilhelm Roellinghoff nach dem Roman von Karl Figdor. K: Werner Brandes. Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut. Ausstattung: Martin Jacoby-Boy (dekorative Ausgestaltung). Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. KM: Ferdinand Hummel. Da: Mia May (Maud Gregaards), Michael Bohnen (Konsul Madsen), Henry Sze (Dr. Kien-Lung), Hans Mierendorff (Baron Murphy). P: May-Film GmbH, Berlin. Pd: Joe May. DO: Greenbaum-Atelier, Berlin-Weißensee; AA: May-Film-Gelände, Woltersdorf. Z: Dezember 1919, Jv. UA: 12.12.1919, Berlin (Tauentzien-Palast). L: 6 Akte, 1967 m.

DIE HERRIN DER WELT

3. Teil: Der Rabbi von Kuan-Fu

R: Joe May. R-Ass.: Uwe Jens Krafft. DB: Joe May, Richard Hutter, Wilhelm Roellinghoff nach dem Roman von Karl Figdor. K: Werner Brandes. Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut. Ausstattung: Martin Jacoby-Boy (dekorative Ausgestaltung). Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. KM: Ferdinand Hummel. Da: Mia May (Maud Gregaards), Michael Bohnen (Konsul Madsen), Henry Sze (Dr. Kien-Lung). P: May-Film GmbH, Berlin. Pd: Joe May. DO: Greenbaum-Atelier Berlin-Weißensee; AA: May-Film-Gelände Woltersdorf. Z: Dezember 1919, Jv. UA: 19.12.1919, Berlin (Tauentzien-Palast). L: 5 Akte, 1600 m

DIE HERRIN DER WELT

4. Teil: König Makombe

R: Uwe Jens Krafft, Joe May (künstl. Oberlgt.). DB: Joe May, Richard Hutter nach dem Roman von Karl Figdor. K: Werner Brandes. Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut. Ausstattung: Martin Jacoby-Boy (dekorative Ausgestaltung). Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. KM: Ferdinand Hummel. Da: Mia May (Maud Gregaards), Michael Bohnen (Konsul Madsen), Henry Sze (Dr. Kien-Lung), Bamboula (König Makombe). P: May-Film GmbH. Pd: Joe May. DO: Greenbaum-Atelier, Berlin-Weißensee; AA: May-Film-Gelände, Woltersdorf. Z: Dezember 1919, Jv. UA: 26.12.1919, Berlin (Tauentzien-Palast). L: 6 Akte, 2018 m.

DIE HERRIN DER WELT

5. Teil: Ophir, die Stadt der Vergangenheit

R: Uwe Jens Krafft, Joe May (künstl. Oberlgt.). DB: Joe May, Richard Hutter, Ruth Goetz, Wilhelm Roellinghoff nach dem Roman von Karl Figdor. K: Werner Brandes. Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut. Ausstattung: Martin Jacoby-Boy (dekorative Ausgestaltung). Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. Da: siehe 1. Teil. DO: Greenbaum-Filmatelier, Berlin-Weißensee, Filmateliers am Zoo; AA: May-Film-Gelände, Woltersdorf u. in Staaken (Flugzeugszenen bei der Luftschiffhalle). Z: Januar 1920, Jv. UA: 9.1.1920 Berlin (Tauentzien-Palast). L: 6 Akte, 2315 m.

DIE HERRIN DER WELT

6. Teil: Die Frau mit den Milliarden

R: Uwe Jens Krafft, Joe May (künstl. Oberlgt.). DB: Joe May, Richard Hutter nach dem Roman von Karl Figdor. K: Werner Brandes. Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut. Ausstattung: Martin Jacoby-Boy (dekorative Ausgestaltung). Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht KM: Ferdinand Hummel. Da: Mia May (Maud Gregaards-Fergusson / Pippi Hühnchen), Paul Hansen (Ingenieur Allan Stanley/Wenzel Brzezina), Paul Morgan (Pius Gotthelf Karpeles, Theateragent en gros), Wilhelm Diegelmann (Harrison), Hermann Picha (Fletcher), Victor Janson (Zeitungsreporter Bullbox), Lewis Brody (Simba). P: May-Film GmbH. Pd: Joe May. DO: Greenbaum-Atelier, Berlin-Weißensee; AA: May-Film-Gelände, Woltersdorf. Z: Januar 1920, Jv. UA: 16.1.1920, Berlin (Tauentzien-Palast). L: 5 Akte, 1990 m.



...REITET FÜR DEUTSCHLAND, 1941.

Krüger (Tagesmädchen Frieda), Egon Müller-Franken (Kurt), Gisela Scholtz (Erika), Ursula Herking, Willi Schnur, Alice Treff, Helmut Weiß, Vilma Bechendorf, Eduard Bornträger, Erika Streithorst. P: Universum-Film AG (Ufa), Berlin. HG: Eberhard Schmidt. HL: Eberhard Schmidt. AL: Horst Kyrath. DO: Ufastadt Babelsberg. DZ: 10.3. - April 1939. Z: 30.5.1939, Jf. UA: 20.7.1939, Berlin (Tauentzien-Palast). L: 88 min, 2404 m.

DAS LIED DER WÜSTE

AT: Aufschub für Brenton

R: Paul Martin. R-Ass: Friedrich Domin. DB: Walther von Hollander, Paul Martin nach einem Bericht von Werner Illing. K: Franz Weihmayr. K-Ass: Herbert Stephan. SF: Kurt Goldsche. Bauten: Otto Hunte. Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. Ko: Filmkostümhaus Willi Ernst. Ga: Max König, Walter Salemann. Ma: Waldemar Jabs. Sch: Gertrud Hinz. T: Fritz Thiery. M: Nico Dostal. LT: Bruno Balz. Ge: Zarah Leander. Da: Zarah Leander (Grace Collins), Gustav Knuth (Nic Brenton), Herbert Wilk (Captain Frank Stanney), Friedrich Domin (Sir Collins), Carl Günther (Kommissar), Ernst Karchow (Oberst Balentine), Franz Schafheitlin (Finanzier), Rolf Heydel (Leutnant

Scott), Ernst Sattler (schwedischer Konsul), Hermann Wagner (Diener Hamed), Renée Peter (Zofe Jane), Eberhard Leithoff (Soldat Steve), Karl Dannemann (Soldat Tom), Herbert Klatt (Soldat Jack), Helmuth Brasch (Soldat Sam), Gerhard Bienert (Hafenbeamter), Aruth Warten (2. Finanzier), Aribert Grimmer (Werkmeister Butler), Hermann Pfeiffer (Reporter), Wilhelm Schläger (Reporter), Waldemar Teuscher (Telefonist), Hans Stüwe (schwedischer Ingenieur). P: Universum-Film AG (Ufa), Berlin. HG: Haus Conradi. HL: Haus Conradi. AL: Heinz Karchow, William Neugebauer. DO: Ufastadt Babelsberg. DZ: 10.6. - September 1939. Z: 16.11.1939, Jv. UA: 17.11.1939, Berlin (Ufa-Palast am Zoo). L: 87 min, 2374 m. FSK-Freigabe: 4.1.1950, Prüf-Nr. 693.

1940

Jud Süß

R: Veit Harlan. R-Ass.: Wolfgang Schleif, Alfred Braun. DB: Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger. K: Bruno Mondt. SF: Erich Kilian, Karl Ewald. Ti: Trickatelier Radius. Bauten: Otto Hunte. Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. Ko:

Ludwig Hornsteiner. KoA: Theaterkunst, Kostümhaus Verch. Sch: Friedrich Carl von Puttkammer, Wolfgang Schleif. T: Gustav Bellers. M: Wolfgang Zeller. Ch: Sabine Ress. Da: Ferdinand Marian (Jud Süß), Werner Krauß (Sekretär Levy/ jüdischer Greis in der Frankfurter Judengasse/Rabbi Loew), Heinrich George (Herzog Karl Alexander), Kristina Söderbaum (Dorothea Sturm), Eugen Klöpfer (Landschaftskonsulent Sturm), Hilde von Stolz (Herzogin), Malte Jaeger (Aktuaris Faber), Albert Florath (Obirst 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 (Frau des Konsistorialrats), Else Elster (Luziniana, Maitresse des Süß), Emil Heß (Schmied Hans Bogner), Käte Jöken-König (Frau Bogner), Ursula Deinert (Primaballerina), Erich Dunskus (Meister der Schmiedezunft), Otto Henning (Gerichtsvorsitzender), Heinrich Schroth (von Neuffer), Hannelore Benzinger (Hausmädchen bei Sturm), Bernhard Goetzke, Horst Lommer, Wolfgang Staudte, Eduard Wenck, Ingeborg Albert, Fred Becker, Reinhold Bernt

u.v.a. P: Terra-Filmkunst GmbH, Berlin. HG: Otto Lehmann. PL: Otto Lehmann. AL: Conny Carstensen, Herbert Sennewald, Kurt Moos. DO: Ufastadt Babelsberg, Nachbau des Innenraums der gotischen Altneuschul-Synagoge Barrandow-Atelier, Prag; AA: Barockschloß Troja, Prag. DZ: 15.3. - 29.6.1940. Z: 6.9.1940, Jf. UA: 24.9.1940, Berlin (Ufa-Palast am Zoo). L: 97 min, 2663 m. Anmerk.: Vorbehaltsfilm.

1940/41

...REITET FÜR DEUTSCHLAND

R: Arthur Maria Rabenalt. R-Ass: Hans Müller. DB: Fritz Reck-Malleczewen, Richard Riedel, Josef Maria Frank nach der von Clemens Laar bearbeiteten Biografie des Freiherrn von Langen. K: Werner Krien. Bauten: Otto Hunte, Herbert Nitzschke. Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. Ko: Gerda Leopold, O. Liebusch, Walter Salemann. Sch: Kurt Hampf. T: Erich Leistner. M: Alois Melichar. Militärische Berat.: E. von Düring. Springturnier ausgeführt von der Kavallerieschule Krampnitz unter Leitung von Major Momm. Da: Willy Birgel (Rittmeister von Brenken), Gerhild Weber (Toms), Herbert A. E. Böhme (Olav Kolrep), Gertrud Eysoldt (Tante Ulle), Willi Rose (Karl Marten), Paul Dahlke (Dolinski), Hans Zesch-Ballot (Brigadekommandeur), Rudolf Schündler (Brenner), Walter Werner (Geheimrat), Herbert Hübner, Walter Lieck, Ewald Wenck, Armin Schweizer, Gerhard Dammann, Hans Quest, Marianne Stanior, Wolfgang Staudte. P: Universum-Film AG (Ufa), Berlin. HG: Richard Riedel. HL: Richard Riedel. PL: Hans Schönmetzler. AL: Willy Hermann-Balz, Arndt Liebert. DO: Ufastadt Babelsberg. DZ: ab 26.8.1940. Z: 4.4.1941, Jf. UA: 11.4.1941, Hannover; 30.5.1941, Berlin (Capitol am Zoo). L: 92 min, 2513 m. FSK-Freigabe: 30.6.1952, Prüf-Nr. 4416.

ANSCHLAG AUF BAKU

R: Fritz Kirchhoff. R-Ass: Erich Kobler. DB: Hans Weidemann, Hans Wolfgang Hillers nach einer Idee von Hans Weidemann. K: Robert Baberske, Herbert Körner, Klaus von Rautenfeld, H.O. Schulz. SF: Baumann und Horst von Habou. Bauten: Otto Hunte. Bau-Ausführung: Karl Vollbrecht. Ko: Carl Heinz Grohnwald. Sch: Erich Kobler. T: Alfred Zunft, Georg Gutschmidt. M: Alois Melichar. Da: Willy Fritsch (Hans Romberg), René Deltgen (Percy

Auswahlbibliografie zur deutschen Filmarchitektur vor 1945

Donald Albrecht: Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion. Basel-Boston-Berlin 1989.

Dieter Bartetzko: Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur. Berlin 1985, S. 133-165.

Dieter Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 224-274.

Dieter Bartetzko: Bauhaus der Träume. Babelsbergs Filmarchitekturen. In: Ufa-Magazin. Nr. 4. DIE NIBELUNGEN. Berlin 1992, S. 5-15.

Uta Berg-Ganschow, Wolfgang Jacobsen: Schauwerte: Architektur im Film. Materialien zu einem Symposium der Stiftung Deutsche Kinemathek. In: epd Film, Heft 10, Frankfurt a. M. 1987, S. 16-29.

Paolo Bertetto: La volontà di stile e le sue forme. In: P. Bertetto, Bernard Eisenschitz (Hg.): Fritz Lang. La messa in scena. Turin 1993, S. 81-100.

Hans-Michael Bock (Hg.): Paul Leni. Grafik-Theater-Film. Frankfurt a. M. 1986.

Angelika Breitmoser-Bock: Bild, Filmbild, Schlüsselbild. Zu einer kunstwissenschaftlichen Methodik der Filmanalyse am Beispiel von Fritz Langs „Siegfried“ (Deutschland 1924). München 1992.

Deutsches Institut für Film und Fernsehen (Hg.): Filmarchitektur Robert Herlth. München 1965.

Helmut Färber: Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens. München 1977; 1994.

Anton Falkeis: Die prozeßhafte Erkundung des Raumes. Über die Rückführung des bewegten Bildes in eine räumliche Situation. In: Architektur Aktuell, Nr. 181/182, Wien, Juli/August 1995, S. 30-37.

Heinrich de Fries: Raumgestaltung im Film. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Nr. 3/4, Berlin, 1920/21, S. 63-82.

Michael Esser: Die Welt ist ein Labyrinth. Anmerkungen zum Design der Stadt im deutschen Stummfilm. In: epd Film, Heft 10, Frankfurt a. M., 1987, S. 20-24.

Michael Esser: Poeten der Filmarchitektur. Robert Herlth und Walter Röhrig. In: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.): Das Ufa-Buch. Frankfurt a. M. 1992, S. 118-123.

Gabriela Grunwald: Expressionistischer Dekor im deutschen Stummfilm. (Diplomarbeit). Köln 1985.

Sabine Hake: Architectural Hi/stories: Fritz Lang and „The Nibelungs“. In: Wide Angle, Nr. 3, Athens/Ohio, Juli 1990, S. 38-57.

Mikhaïl Iampolski: Le cinéma de l'architecture utopique. in: Iris, Nr. 12, Paris, 1991, S. 39-46.

Walter Kaul: Schöpferische Filmarchitektur. Berlin 1971.

Frank Kessler: La „métaphore picturale“: note sur une esthétique du cinéma expressionniste. In: Raymond Bellour (Hg.): Cinéma et peinture. Paris 1990, S. 83-94.

Frank Kessler: Les architectes-peintres du cinéma allemand muet. In: Iris, Nr. 12, Paris, 1991, S. 47-54.

Alfred Krautz (Hg.): International Directory of Cinematographers, Set- and Costume Designers in Film. Vol. 4. Germany (from the beginnings to 1945). München-New York-London-Paris 1984.

Klaus Kreimeier (Hg.): Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm. Marburg 1994.

Rudolf Kurtz: Expressionismus und Film. Berlin 1926.

Peter Lähn: Architektur im Stummfilm. In: Jürgen Felix, Heinz-B. Heller (Hg.): 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg '90. Münster 1993, S. 78-82.

Hildegard Lorenz: Raumstruktur und Filmarchitektur in Fritz Langs „Der müde Tod“ (1921). In: Elfriede Ledig (Hg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München 1988, S. 117-133.

Dietrich Neumann (Hg.): Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner. München-New York 1996.

Wolfgang Pehnt: Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973, S. 163-168.

Leonardo Quaresima: Lo spazio vivente. Hans Poelzig „Filmarchitekt“. In: Cinema & Cinema, Nr. 66, Bologna, Januar/April 1993, S. 61-82.

Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll. München u. Wien 1980.

Roland Schacht (=Balthasar): Die Dekoration. In: Hugo Zehder (Hg.): Der Film von Morgen. Berlin-Dresden 1923, S. 73-90.

Roland Schneider: Au-delà de l'expressionnisme: la vision architecturale de Fritz Lang. In: CinémaAction. Nr. 75, Courbevoie, 1995, S. 25-33.

Heide Schönnemann: Fritz Lang. Filmbilder - Vorbilder. Berlin 1992.

Werner Sudendorf: Kunstwelten und Lichtkünste. In: Wolfgang Jacobsen (Hg.): Babelsberg. 1912 - Ein Filmstudio - 1992. Berlin 1992, S. 45-72.

Gerhard Vana: Modell und Mimesis. Zum Problem der Dimension in der Architektur am Beispiel von Fritz Langs „Metropolis“. Diss. Wien 1994.

Michael Velten (Hg.): Interviews mit deutschen Filmarchitekten. Berlin 1989.

Anthony Vidler: Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film. In: archithese, Nr. 5, Zürich, Sept./Okt., 1992, S. 24-37.

Helmut Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Wien 1988.

Helmut Weihsmann: „Das Wort aus Stein“ - eine Welt aus Schein. Architektur im Medium des NS-Propagandafilms. In: Cinema, Nr. 36, Basel, 1990, S. 137-150.

Helmut Weihsmann: Virtuelle Räume. Die Formensprache der Neuen Sachlichkeit bei Friedrich Wilhelm Murnau. In: Kreimeier (1994), S. 22-48.

Autoren

Alfons Arns

Geboren 1954. Studium der Germanistik, Politik und Musikwissenschaft. Referendariat für das Lehramt an Gymnasien. Freier Autor. Veröffentlichungen u.a. zum deutschen und italienischen Kino. Z. Zt. wissenschaftlicher Mitarbeiter des Deutschen Filmmuseums. Lebt in Frankfurt am Main.

Dieter Bartetzko

Geboren 1949. Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Soziologie. Promotion zum Thema „Theatralik von NS-Architektur“. 1983 bis 1993 freie Mitarbeit in Kulturredaktionen des Hessischen Rundfunks, bei Architekturzeitschriften und der *Frankfurter Rundschau*. Seit 1994 Architekturkritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Lebt in Frankfurt am Main.

Paolo Bertetto

Professor für Geschichte und Filmkritik an der Universität Turin sowie wissenschaftlicher Leiter des Museo Nazionale del Cinema Torino. Autor von Artikeln über den Stummfilm, den Avantgardefilm, den Film der sechziger Jahre und die Beziehungen zwischen Film und Kunst. Publikationen über Alain Resnais, *METROPOLIS* sowie Mitherausgeber eines Katalogs über Fritz Lang. Lebt in Turin.

Michael Esser

Geboren 1953. Buchhändlerlehre, Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft. Lehraufträge an der FU Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Filmgeschichte. Mitarbeiter des Deutschen Historischen Museums. Lebt in Berlin.

Alfred Hirschmeier

1931–1996. Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Berlin, Maler-Volontär bei der DEFA, Studium an der Meisterschule für Kunsthandwerk, Abt. Bühnen- und Kostümbild. Seit 1953 Tätigkeit als Szenenbildner für die DEFA, u.a. arbeitet er mit den Regisseuren Kurt Maetzig, Frank Beyer und Konrad Wolf. Bis zu seinem Tode lehrt er an der Potsdamer Filmhochschule.

Hans-Peter Reichmann

Geboren 1955. Studium der Germanistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und Soziologie. Leiter der Sammlungen des Deutschen Filmmuseums. Lebt in Kronberg/Taunus.

Abbildungsnachweis

Wenn nicht anders angegeben, stammen die Abbildungen aus dem Archiv des Deutschen Filmmuseums.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 106
Bismarck-Museum Friedrichsruh: 108
Bundesarchiv, Berlin (ehemals Berlin Document Center): 19
Cinéma-thèque Française/Bibliothèque de l'image – Filmothèque, Paris: 36, 39
Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main: 29, 30, 68, 69, 70, 83, 99, 101, 103, 108, 111, 127, 136
Nachlaß Walter Reimann/Deutsches Filmmuseum: 13
Sammlung Günther Rittau/Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: 12, 40, 65, 124
Sammlung Wilhelm Thiele/Deutsches Filmmuseum: 75
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Galerie der Romantik, Berlin: 105
Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci: 108
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: 16, 17, 62, 69

Nicht in allen Fällen war es möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Register

Normal gedruckte Ziffern kennzeichnen Namen und Filmtitel in den Texten. Mit einem (E) gekennzeichnete Ziffern verweisen auf Entwürfe. Fett gedruckte Ziffern weisen auf Abbildungen, kursiv gesetzte Ziffern kennzeichnen Nennungen in der Filmografie.

ALLTÄGLICHE GESCHICHTE, EINE 21, 138
ALTES HERZ WIRD WIEDER JUNG 20, 21(E), 121(E), 137, 138
AM SEIDENEN FADEN 20, 21, 135
ANSCHLAG AUF BAKU 20, 21, 28, 136, 137

Balhaus, Carl 124
Berger, Ludwig 18, 130
BLAUE ENGEL, DER 6, 14, 18, 18, 27, 33, 34, 71, 72, 76, 77(E), 77, 118, 124, 128
Bloch, Ernst 102
BOCCACCIO 19, 133, 134
Brandes, Werner 68
Breuer, Marcel 73
Buñuel, Luis 13

CABINET DES DR. CALIGARI, DAS 7

Deppe, Hans 132
Dinesen, Robert 126
DONOGOO TONKA 19, 28, 133
DR. MABUSE, DER SPIELER 13, 29, 37, 63, 74, 78, 127
DREI VON DER TANKSTELLE, DIE 14, 18, 24(E), 27, 71f., 72(E), 73, 75, 118, 129
Dudow, Slatan 23, 33

Eisner, Lotte H. 9, 37, 110
Emo, E.W. 18, 130
Engel, Erich 137
ENGLISCHE HEIRAT, DIE 14, 20, 21, 118, 132
ENTLASSUNG, DIE 6, 14, 19, 21, 104ff., 104(E), 106(E), 107(E), 108, 109–115(E), 111, 119, 137
Eplinius, Willy 33, 35
Erdmann, Otto 9, 34

F.P. 1 ANTWORTET NICHT 73
FRAU IM MOND 14, 18, 28, 33, 74, 116(E), 117, 128, 129
FRAU SYLVELIN 20, 118, 135
FRAUEN VON GNADENSTEIN, DIE 126
FRÄULEIN 135
Freund, Karl 17, 80, 81
Fritsch, Willy 71, 73, 74

Gaertner, Eduard 105f., 114
Genath, Otto 47, 63
George, Rudi 81
Gerhard, Karl 126
Gerron, Kurt 18
Gliese, Rochus 6, 9
GLÜCKLICHER MENSCH, EIN 20, 29, 122(E), 137
GOLD 6, 8, 19, 20, 20, 21, 28, 29, 31, 72, 132, 132
GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM, DER 7
GRÜNE DOMINO, DER 133
Guderian, Paul Gerd 49, 63
Guter, Johannes 129

Haacker, Carl 9
Harbou, Thea von 13, 30, 37, 47, 63, 64, 65, 66, 78, 80
Harlan, Veit 83, 84, 85, 89, 92, 93f., 98, 99, 102, 134, 136
Hartl, Karl 132, 134
Harvey, Lilian 71, 73, 74
Hasler, Emil 9, 15, 128, 129, 130
Heckroth, Hein 6
HEIDESCHULMEISTER UWE KARSTEN 19, 21, 131
Herlth, Robert 6, 9, 11, 13, 18, 20, 27, 102
HERR KORBIN GEHT AUF ABENTEUER 29, 132
HERR SANDERS LEBT GEFÄHRlich 138
HERRIN DER WELT, DIE 16, 16, 28, 28, 34, 66f., 67, 68, 68, 71, 71, 72, 74, 78, 125, 126
Hilpert, Heinz 133
Hirschmeier, Alfred 6, 14, 15, 18, 26
Hoffmann, Carl 18, 40, 47, 63, 65
Huppertz, Gottfried 47, 63
HURRAH – EIN JUNGE! 129

ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT 18, 19, 130, 130
ICH SING MICH IN DEIN HERZ HINEIN 30, 132
INDISCHE GRABMAL, DAS 17, 17, 68, 69, 70, 74, 78, 126, 127

Jacoby, Georg 129, 134
Jacoby-Boy, Martin 16, 16, 17, 34, 66f., 125, 126
Jannings, Emil 18, 124
JEW SÜSS 84
JUD SÜSS 6, 14, 19, 20, 30, 30, 34, 82(E), 83, 87–94(E), 93, 96–100(E), 99, 101, 103, 118f., 136
JUNGE MAMA 126

Kinematograph

Nr.10/1996

Otto Hunte
Architekt für den Film



deutsches
filmmuseum
frankfurt am main

Impressum

Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main
herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert

Kinematograph Nr. 10

Redaktion:
Alfons Arns, Hans-Peter Reichmann

© 1996 bei den Autoren und dem Deutschen Filmmuseum
Frankfurt am Main

Gestaltung:
con@eptdesign, Offenbach

Fotografische Arbeiten:
Fotostudio Klaus Kramer, Aichhalden
kranichphoto (Peter Riesterer), Berlin
Christian Appelt und Hans-Peter Marbach, Frankfurt am Main

Druck:
Druckerei C. Adelmann, Frankfurt am Main

Lithografie:
Lasertype, Darmstadt

ISBN-Nr.: 3-88799-051-X

Inhalt

Claudia Dillmann Hans-Peter Reichmann	Vorwort	6
Alfons Arns	Der Alchemist von Babelsberg Otto Hunte, Film-Architekt	8
	„Am Schönsten fand er seine Kitschbilder“ Alfred Hirschmeier über Otto Hunte – ein Interview	32
Paolo Bertetto	Otto Hunes Entwürfe für DIE NIBELUNGEN Ein Modell eidetischer Figuration	36
	„Hunte, du sollst mir die Nibelungen bauen!“ Entwürfe von Otto Hunte zu DIE NIBELUNGEN	40
Michael Esser	Ein Phantast, kein Modernist Otto Hunte in den zwanziger und dreißiger Jahren	62
Otto Hunte	Aus der Praxis des Filmarchitekten Film-Architekt und Tonfilm Der Baumeister von „Metropolis“ erzählt	74 76 78
Luis Buñuel	Fritz Lang: Metropolis	80
Alfons Arns	Fluchtpunkt Antisemitismus Die Organisation des Raums in Otto Hunes Entwürfen zu JUD SÜSS	82
Dieter Bartetzko	In unbewußter Nibelungentreue Die Skizzen Otto Hunes zum Bismarck-Film DIE ENTLASSUNG	104
	Bestandsverzeichnis	116
Hans-Peter Reichmann	Die Filme des Architekten Otto Hunte	124
	Anhang Auswahlbibliografie Autoren Abbildungsnachweis Register	141 142 142 142