

# **Ton-Spuren aus der Alten Welt**

Europäische Filmmusik bis 1945



# **Ton-Spuren aus der Alten Welt**

## Europäische Filmmusik bis 1945

Herausgegeben von Ivana Rentsch und Arne Stollberg

**et+k**

---

edition text + kritik

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-86916-173-0

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Sergej M. Eisenstein, Schema zur »Vertikalmontage«

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik

im RICHARD BOORBERG VERLAG GmbH & Co KG, 2013

Levelingstr. 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: SatzKiste GmbH, Johannesstraße 72, 70176 Stuttgart

Druck und Buchbinder: freiburger graphische betriebe GmbH & Co. KG, Bebelstraße 11, 79108 Freiburg

# Inhalt

Vorwort 7

## I Systematische Aspekte

Iakovos Steinhauer: Notizen zur Ästhetik der Filmmusik 13

Christoph Hust: Perspektiven auf das Fremde  
Orientalismus in der deutschen und amerikanischen Kinomusik der  
Stummfilmzeit und sein Echo im Videospiele 27

Peter Moormann: Musik und Geräusch im frühen Tonfilm 55

Claudia Bullerjahn: Zwischen Patina und High-Tech  
Zur Problematik der Rekonstruktion von Stummfilm-  
Originalkompositionen der 1920er Jahre 66

## II Ein europäisches Panorama in Fallstudien

Arne Stollberg: Illustration oder Komposition?  
Camille Saint-Saëns' Musik zu *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908)  
im Licht späterer Gattungskonventionen 93

Sinem Derya Kılıç: Die Musik als »des Pudels Kern«  
Mascagnis Werk und Teufels Beitrag zum italienischen Stummfilm  
*Rapsodia Satanica* (1917) 125

Ivana Rentsch: Opernfilmmusik  
Bohuslav Martinůs cineastische Kompositionen zwischen Illusion  
und Realismus 152

Felix Lenz: Stabilität durch Subtilität  
Audiovisueller Rhythmus in Eisensteins *Alexander Newski* (1938) 169

Josef Kloppenburg: Klischee und Kunst  
Eisenstein/Prokofjew: *Iwan der Schreckliche* (1944) 186

Robert Schäfer: Der Einsatz des »Dies irae« in Carl Theodor Dreyers  
*Vredens dag* (1943) 201

## Inhalt

- Cristina Urchueguía: Musik für eine Diktatur  
Manuel Paradas Musik zu Francos Kriegsepos *Raza* (1941) 210
- Panja Mücke: »Trennung der Elemente«  
Eislers Musik zu *Kuhle Wampe* (1932) im Umfeld avancierter  
Kompositionskonzepte 230
- Christoph Henzel: Sinfonische Filmmusik in Veit Harlans *Opfergang*  
(1944) 248
- Alexandra Vinzenz: Auditive und visuelle Propagandastrategien im  
NS-Film  
*Jud Süß* (1940) und *Der ewige Jude* (1940) im Vergleich 266
- Stefan Schmidl: »... vom Deutschen Reich bewußt zu distanzieren«  
Filmmusik in Österreich 1933 bis 1938 285
- Anna Katharina Hewer: Schweizer Filmmusik im Zeichen der  
»Geistigen Landesverteidigung«  
Robert Blums *Füsilier Wipf* (1938) und *Gilberte de Courgenay*  
(1941) 295

## Anhang

Autorinnen und Autoren 305

Register 311

## Auditive und visuelle Propagandastrategien im NS-Film

### *Jud Süß (1940) und Der ewige Jude (1940) im Vergleich*

In der einen Form oder der anderen, direkt oder indirekt, sind alle Filme propagandistisch, positiv oder negativ für ihr Herkunftsland. Ob sich die Öffentlichkeit der Propagandafunktion bewusst ist oder nicht, wird sie von jedem Film beeinflusst, den sie sieht. Unter dem dünnen Schleier der Unterhaltung ist offensichtlich, dass der Film das bisher einflussreichste Medium ist, um ein Publikum davon zu überzeugen, das eine oder andere zu glauben. Die zweifache physio-psychologische Wirkung von Bewegtbild und Ton ist so überwältigend, dass ein Film die Emotionen jedes Publikums wecken kann, wenn er mit Phantasie und Können gemacht ist.<sup>1</sup>

Mit diesen Worten umreißt Paul Rotha als einer der Ersten 1931 kritisch, aus einer historischen Perspektive argumentierend, die wichtigsten Eckpunkte der Filmpolitik, derer sich auch die Nationalsozialisten exzessiv bedienten: Unter einem weit gefassten Begriff der Propaganda müssen (schon nach Rotha) maßgeblich zwei Strategien unterschieden werden – die der direkten und die der indirekten Propaganda. Die damit angestrebte Manipulation sowohl des Einzelnen als auch der Masse muss als ein Resultat des Zusammenwirkens von Bild und Ton verstanden werden, so dass in einem weiteren Zirkelschluss dem nationalsozialistischen Film durch die geschickte Zusammenführung der einzelnen künstlerischen Disziplinen eine immanente Wirkungsmacht eingeschrieben ist. Wenn also Bild und Ton als Transporteure und Interpreten des Inhalts angenommen werden, die auf emotionaler Ebene an die Rezipienten appellieren, müssen ihre strategischen Einsätze gezielt

1 Paul Rotha, *Celluloid. The Film Today*, London u. a. 1931, S. 46, übersetzt von und zitiert nach Kay Hoffmann: ders. und Peter Zimmermann, »Die Kulturfilm-Debatte zur Zeit des Nationalsozialismus und die Rechtfertigungsliteratur nach 1945«, in: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: »Drittes Reich«, 1933–1945, hrsg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann, Stuttgart 2005, S. 26–32, hier S. 29–31.

unter die Lupe genommen werden. Dies will der vorliegende Aufsatz anhand zweier nationalsozialistischer Filme vergleichend darstellen: Im Fokus stehen aus verschiedenen filmischen Gattungen der Terra-Spielfilm *Jud Süß* und die Odeon-Produktion *Der ewige Jude*, der als Dokumentarfilm ausgewiesen wird; zusammen mit dem UFA-Film *Die Rothschilds* (1940) bilden sie aufgrund ihres gemeinsamen antisemitischen Inhalts eine Trilogie. Es sollen im Folgenden die auditiven und visuellen Mechanismen der beiden Filme knapp analysiert werden, um der Frage nach dem unterschiedlichen Einsatz der künstlerischen Mittel bei indirekten oder direkten Propagandastrategien nachzugehen.

## I

Ein Vergleich der beiden Filme bietet sich nicht nur aufgrund der differentiellen Genres bei gleichem Inhalt an, sondern auch wegen ihrer zeitlichen und personellen Überschneidungen. Beide Filme hatten im Herbst 1940 ihre Premiere: *Jud Süß* wurde erstmals am 5. September 1940 bei den Filmfestspielen in Venedig gezeigt, die deutsche Erstaufführung erfolgte dann am 24. September 1940 im UFA-Palast in Berlin,<sup>2</sup> wo zwei Monate später, am 28. November, auch *Der ewige Jude* erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde.<sup>3</sup> Immer wieder werden in der Literatur die unterschiedlich langen Entstehungszeiträume betont: Während die Dreharbeiten zu *Jud Süß* nach einer langen Recherche- und Vorbereitungsphase sowie eines im November 1939 (bzw. offiziell im Februar 1940) vorgenommenen Regiewechsels am 15. März 1940 unter Veit Harlan begannen und nach nur 15 Wochen abgeschlossen werden konnten,<sup>4</sup> gestaltete sich zwar der Prozess der Materialsammlung bei *Der ewige Jude* im Oktober und November 1939 schnell, allerdings nahm die

2 Eine Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte bis hin zur Erstaufführung geben Immo Wagner-Douglas, »Staatsauftrag antisemitischer Film. Zur Entstehungsgeschichte von *Jud Süß*«, in: »*Jud Süß*«. Propagandafilm im NS-Staat, Ausstellungskatalog Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart 14. Dezember 2007 – 7. September 2008, hrsg. von Ernst Seidl, Stuttgart 2008, S. 115–125, hier S. 124, sowie Stig Hornshøj-Møller, »*Der ewige Jude*«. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms, Göttingen 1995 (= Beiträge zu zeitgeschichtlichen Filmquellen 2), S. 15–23.

3 Siehe auch zum Rahmenprogramm der Erstaufführung Hornshøj-Møller, »*Der ewige Jude*« (Anm. 2), S. 34.

4 Eine derart knappe Zeitspanne war nur durch das sehr gut eingespielte Team möglich; siehe Wagner-Douglas, »Staatsauftrag antisemitischer Film« (Anm. 2), S. 122 f., und »*Jud Süß*«, Ausstellungskatalog (Anm. 2), S. 23.



Zusammenstellung sehr viel Zeit in Anspruch.<sup>5</sup> Als Begründung für den langen Zeitraum der Entstehung von *Der ewige Jude* wird meist die große Einflussnahme von Adolf Hitler und Joseph Goebbels auf den Regisseur Fritz Hippler ins Feld geführt; häufig werden hieraus Schlussfolgerungen hinsichtlich der Qualität des Films gezogen. Das scheinbar massive Eingreifen Hitlers ist außergewöhnlich, da er in der Regel seinem direkt unterstellten Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Entscheidungen über die Zensur der Filme überließ; Hippler nahm seit 1939 als Leiter der *Wochenschau* und Vorsitzender der Filmabteilung in der Hierarchie die dritte Position ein und begleitete in dieser Funktion auch die Produktion von *Jud Süß*.<sup>6</sup> Aufgrund dieser Personenkonstellation, aber auch der zeitlichen Überschneidungen, liegt die Vermutung nahe, dass beide Filme von Anfang an im Sinne einer Arbeitsteilung konzipiert wurden: *Jud Süß* als historische Rechtfertigung der Judenverfolgung und *Der ewige Jude* als quasi-wissenschaftliche Fundierung. Allerdings scheinen die zeitlich sehr nah aufeinander folgenden Uraufführungen in den Verzögerungen bei der Produktion von *Der ewige Jude* begründet zu liegen und nicht in einem übergeordneten Plan. Dies wird vor allem dann interessant, wenn davon ausgegangen wird, dass die Filme der psychologischen Vorbereitung der Bürger auf die bevorstehenden Deportationen dienten, wie es die Forschung häufig annimmt.<sup>7</sup> Aber auch die Interpretation der Filme als Stärkung des Antisemitismus der Deutschen statt als Ausdruck eines latent vorhandenen Antisemitismus und damit die Konsequenz, die Entstehungszeit der Filme vor dem Entschluss zur systematischen Vernichtung der Juden anzusetzen, bringt überzeugende Argumente hervor.<sup>8</sup> Derartige Überlegungen tangieren unmittelbar die von

5 Siehe ausführlich Hornshoj-Møller, »*Der ewige Jude*« (Anm. 2), S. 24–30 passim.

6 Die wichtige Position Hipplers im nationalsozialistischen System führt immer wieder zu Erwähnungen des Films in entsprechend historisch ausgerichteten Kompendien, allerdings ohne den Blick über den Kontext oder maximal den Inhalt des Films hinaus zu werfen; vgl. Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London – New York <sup>2</sup>1998, S. 174–186, oder Susan Tegel, *Nazis and the Cinema*, London – New York 2007, S. 149–167.

7 Siehe z. B. mit Blick auf *Der ewige Jude* die Feststellung von Hornshoj-Møller, »*Der ewige Jude*« (Anm. 2), S. 38, dass es sich bei dem Film um »ein politisches Manifest des Nationalsozialismus [handle]. Er ist ein Zeugnis für die während des Produktionszeitraums des Films getroffene Entscheidung zur physischen Vernichtung der europäischen Juden«.

8 Karl-Heinz Reuband, »*Jud Süß* und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich. Entstehungsbedingungen, Zuschauerstrukturen und Wirkungspotential«, in: *Propaganda, (Selbst-)Zensur, Sensation. Grenzen von Presse- und Wissenschaftsfreiheit in Deutschland und Tschechien seit 1871*, hrsg. von Michal Anděl, Essen 2005 (= Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa 27), S. 89–148, hier S. 98, 111–116.

Daniel Goldhagen aufgeworfenen und anschließend kontrovers diskutierten Thesen über den Antisemitismus in der damaligen Bevölkerung, die jedoch im vorliegenden Aufsatz nicht erneut aufgegriffen werden. Welcher These man sich auch anschließen mag: Das Erscheinungsjahr wurde von der nationalsozialistischen Führung bewusst gewählt.

Es verwundert nicht, dass sich die Forschung bei einem derart brisanten inhaltlichen und politischen Kontext bisher überwiegend auf die Auswertung von Hintergrundinformationen konzentrierte,<sup>9</sup> wie beispielsweise die vergleichende Betrachtung der beiden Filme durch Stefan Mannes 1999, die sich dem Antisemitismus zuwendet.<sup>10</sup> Allerdings gerät bei Untersuchungen der wirkungspsychologischen Seite der Filme häufig der eigentliche Ursprung der Wirkungsmacht der Bilder und des Tons aus dem Blick. Der Versuch, die Reaktion der Zuschauer zu dokumentieren oder zu rekonstruieren, ist daher nur ein Aspekt, um die Auswirkungen dieser Filme erfassen zu können. So werden im Zusammenhang mit *Der ewige Jude* Zielsetzung und Wirkung des Films häufig gleichgesetzt: Dorothea Hollstein geht 1983 von einer aufklärenden Funktion für ein nicht-antisemitisches Publikum aus;<sup>11</sup> dieser Meinung schließt sich auch Stig Hornshøj-Møller 1995 an,<sup>12</sup> der zuvor 1990 mit Yizhak Ahren und Christoph B. Melchers eine psychologische Wirkungsanalyse veröffentlichte.<sup>13</sup> Karl-Heinz Reuband versucht 2005,<sup>14</sup> unter Verweis auf die Problematik einer soziologischen Untersuchung, über heutige Befragungen zur Wirkung des Films eine Zuschauerhaltung herauszukristallisieren; Ähnliches unternahm bereits Melchers 1990 mit seinen Vorführungen vor Studierenden.<sup>15</sup> Intensiv mit dem Film und besonders dessen historischem Kontext beschäftigt sich Stig Hornshøj-Møller 1995; durch die Auswertung zahlreicher Quellen und das Filmprotokoll kann die Publi-

9 Dies gilt sowohl übergeordnet für die Filmpolitik der Nationalsozialisten als auch im Detail für die politischen Hintergründe der einzelnen Filme. Der Film als Massenmedium, das gezielt von den Führungskräften gelenkt wurde, wird in zahlreichen Abhandlungen dargelegt; für einen Literaturüberblick siehe *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3 (Anm. 1), S. 17–68.

10 Stefan Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm. »Jud Süß« und »Der ewige Jude«*, Köln 1999 (= Filmwissenschaft 5).

11 Dorothea Hollstein, *»Jud Süß« und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm*, Frankfurt/M. u. a. 1983.

12 Hornshøj-Møller, *»Der ewige Jude«* (Anm. 2).

13 Yizhak Ahren, Stig Hornshøj-Møller und Christoph B. Melchers, *»Der ewige Jude«: Wie Goebbels hetzte. Untersuchungen zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Aachen 1990.

14 Reuband, *»Jud Süß und Der ewige Jude als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich«* (Anm. 8).

15 Ahren/Hornshøj-Møller/Melchers, *»Der ewige Jude«* (Anm. 13).

kation als Grundlagenwerk für *Der ewige Jude* gelten.<sup>16</sup> Auch im Zusammenhang mit *Jud Süß* interessierte sich die Forschung immer wieder für die Wirkungsweise und -macht des Films, wie 2007/08 die Ausstellung im Haus der Geschichte in Stuttgart zeigte.<sup>17</sup> Der Spielfilm wird in den üblichen Überblickswerken immer wieder erwähnt, jedoch nicht eingehend analysiert, obwohl bereits 1983 von Thomas Maurer und Thomas Til Radevagen ein Filmprotokoll angelegt wurde.<sup>18</sup> Es sind vermehrt Fragen nach historischem Kontext sowie der Wandel der ursprünglichen Gegebenheiten über die Jahrzehnte hinweg, die in der Literatur Behandlung finden.<sup>19</sup> Im Gegensatz zur Filmmusik von Franz R. Friedl für *Der ewige Jude* gibt es zu Wolfgang Zellers zahlreichen Kompositionen für NS-Filme, darunter auch zu *Jud Süß*, eine Untersuchung von Christine Raber aus dem Jahr 2005.<sup>20</sup>

Genauere Analysen der Musik liegen für nationalsozialistische Filme nur vereinzelt vor. Andreas Pietsch interessiert sich in seiner Dissertation von 2010 umfassender für die propagandistische Funktionalisierung und damit für die Ideologievermittlung durch Musik in den NS-Spielfilmen mithilfe der Analyse verschiedener Stilistiken und Präsenzebenen von Filmmusik.<sup>21</sup> Daran anknüpfend soll der Blick nun vergleichend auf ein anderes Genre gerichtet und möglichen Propagandastrategien in Bild und Ton nachgegangen werden, wobei im Sinne dieses Bandes vor allem die Musik im Vordergrund stehen soll.

## II

In ihren Darstellungen der vom Judentum ausgehenden ›Gefahr‹ beanspruchen beide Filme für sich Authentizität: Der Spielfilm *Jud Süß* stützt sich auf historische Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts in Württemberg und deutet diese zu seinem Zweck um,<sup>22</sup> während der Kompilationsfilm *Der ewige Jude*

16 Hornshøj-Møller (»*Der ewige Jude*« [Anm. 2]) nimmt in seiner filmwissenschaftlich-historisch orientierten Arbeit nicht Bild und Ton in den Blick.

17 »*Jud Süß*«, Ausstellungskatalog (Anm. 2).

18 Friedrich Knilli u. a., »*Jud Süß*«, *Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen*, Berlin 1983 (= Preprints zur Medienwissenschaft 2).

19 Siehe exemplarisch Claude Singer, *Le Juif Süß et la propagande nazie. L'Histoire confisquée*, Paris 2003 (= Histoire 56).

20 Christine Raber, *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich*, Laaber 2005.

21 Andreas Pietsch, *Tönende Verführung. NS-Propaganda durch Filmmusik*, Berlin 2009.

22 Zum historischen Stoff siehe die profunde Zusammentragung der bisherigen Forschungsergebnisse bei Christian Hardinghaus, *Filmpropaganda für den Holocaust? Eine Studie anhand der Hetzfilme »Der ewige Jude« und »Jud Süß«*, Marburg 2008, S. 71–73.

sich immanenter Mittel – wie Landkarten und Statistiken – bedient, um zu überzeugen.<sup>23</sup> So steht im Zentrum der Beispiele jeweils die ›Rassenfrage‹, die mehr oder weniger über das Feind-Freund-Bild transportiert wird.

In *Jud Süß* erfolgt dies über eine klare Rollenverteilung: Es wird der Aufstieg des ›bösen Juden‹ Joseph Süß Oppenheimer – genannt Jud Süß – zum mächtigen Finanzminister des württembergischen Herzogs (als ›Opfer des Juden‹) dargestellt. Auf seiner Reise nach Stuttgart lernt Jud Süß die junge Deutsche Dorothea kennen und zeigt sich als attraktiver Frauenverführer, jedoch ohne Erfolg, da sie mit einem Kontrahenten des Herzogs verlobt bzw. im Laufe des Films verheiratet ist. Nachdem es nicht zu einer Beziehung kommt, vergewaltigt Jud Süß Dorothea, die daraufhin Selbstmord begeht. Diese, im Sinne der NS-Terminologie, vollzogene ›Rassenschande‹ an einer ›aufrichtigen Arierin‹ führt zum Todesurteil über den Juden, der am Ende des Films gehängt wird; diese Begründung verfälscht die historischen Gegebenheiten.<sup>24</sup> Die klare Rollenverteilung zieht sich systematisch durch den gesamten Film.

In *Der ewige Jude* geht es ebenfalls nicht um eine religiöse Auseinandersetzung, vielmehr wird mit der diffamierenden Darstellung des jüdischen Volkes ein ausschließlich auf Vorurteilen beruhendes Feindbild aufgebaut: So beschäftigt sich die erste Hälfte überwiegend mit politischen Aspekten wie dem ›Finanzjudentum‹, die zweite Hälfte mit Kunst und Religion; am Ende wird mit der Einspielung von Hitlers Rede eine Lösung der ›Judenfrage‹ vorgeschlagen. Die schlichtweg erfundenen Zahlen, durch den perfiden Einsatz kartographischer und statistischer Darstellungen präsentiert, werden geschickt im Wechsel mit ›realen‹ Szenen eingesetzt und suggerieren so ver-

23 Bei *Der ewige Jude* wurde auf eine historische Bezugnahme verzichtet; siehe Tegel, *Nazis and the Cinema* (Anm. 6), S. 149.

24 Zur künstlerischen und schriftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema bis zur Zeit des Nationalsozialismus siehe »*Jud Süß*«, Ausstellungskatalog (Anm. 2), S. 15–20, sowie v. a. zur literarischen Rezeption Cornelia Hecht, »Hände weg, Jude, von der deutschen Frau! Rassenschande als zentrales Motiv bei *Jud Süß*«, in: ebenda, S. 103–114, und Jörg Koch, *Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«. Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater*, Darmstadt 2011. Die Vergewaltigung und der Selbstmord Dorotheas nahmen in Literatur und Kunst bis dato keinen derartigen Stellenwert ein, so auch nicht in Lothar Mendes' englischsprachigem Film *Jew Süß* (1934). Dieser wird von Alfons Arns (»Fatale Korrespondenzen. Die Jud-Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich«, in: *Die Rothschilds. Jüdische Figuren in Film und Karikatur*, hrsg. von Cilly Kugelmann und Fritz Backhaus, Sigmaringen 1995 [= Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt am Main 2], S. 97–133) als Vorlage für den nationalsozialistischen Spielfilm *Jud Süß* verstanden, denn Goebbels hatte Mendes' Film laut Tagebucheintrag vom 27. Juni 1940 gesehen, und auch Harlan ließ ihn sich angeblich in seiner Vorbereitungszeit zeigen (Wagner-Douglas, »Staatsauftrag antisemitischer Film« [Anm. 2], S. 118).

meintliche Tatsachen, die jedoch jenseits jeglicher Logik und Rationalität liegen. Das für die Gattung des Kompilationsfilms typischerweise montierte Filmmaterial entstammt verschiedenen Arten von Quellen: Etwa ein Drittel geht auf eigens angefertigte NS-Aufnahmen in Polen zurück, darüber hinaus wurden Teile dem zionistischen Werbefilm *Land der Verheißung* (1934) sowie diversen Spielfilmen aus Deutschland, Polen und den USA entnommen. Ebenso wurde auf kurze Filmsequenzen des Reichsfilmarchivs sowie auf Fotografien aus der Sammlung des *Instituts zum Studium der Judenfrage* zurückgegriffen. Ergänzt um eigens angefertigte Trick- und Studioaufnahmen (wie die Szene der ›Berliner Juden‹) entstand ein Film,<sup>25</sup> der Inszenierungsstrategien aufweist, die die Nationalsozialisten bereits im Zusammenhang mit der Wanderausstellung *Der ewige Jude* (1937/38) und dem parteieigenen Film *Juden ohne Maske* (1938) erprobt hatten.<sup>26</sup> Mit dem Hinweis auf das verwendete Material ist bereits ein wichtiger Faktor für die Gestaltung der Filme genannt: Der insgesamt homogenen Erscheinung des Spielfilms steht das Montageverfahren des Kompilationsfilms gegenüber. Dieser Eindruck leitet sich vor allem von der visuellen Seite ab, und so muss im Folgenden dezidiert der Frage nachgegangen werden, ob sich dies auch auf der auditiven Ebene bestätigen lässt.

### III

Der einheitliche Eindruck von *Jud Süß* entsteht durch seine relativ konstante Qualität: Der gesamte Film ist inszeniert, der Ton gleichbleibend gut, genauso wie die Lichtregie sind auch die Schnitte bewusst gesetzt. Die Filmdramaturgie mit Exposition (Darlegung des Konflikts), erregenden Momenten, Höhepunkt und Peripetie, fallender Handlung mit retardierendem Moment sowie der Lösung des Konflikts wird nicht nur visuell, sondern auch musikalisch realisiert.<sup>27</sup> Die Filmmusik von Wolfgang Zeller setzt die Idee der

25 Siehe zu den verwendeten Materialien Hornshøj-Møller, »Der ewige Jude« (Anm. 2), S. 24–30.

26 Siehe ausführlicher Wolfgang Benz, »Der ewige Jude«. *Metaphern und Methoden nationalsozialistischer Propaganda*, Berlin 2010 (= Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Dokumente – Texte – Materialien 75), S. 47–73, 135–138, sowie Reuband, »Jud Süß und Der ewige Jude als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich« (Anm. 8), S. 99 f.

27 Zur genaueren musikalischen Analyse siehe Raber, *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller* (Anm. 20), S. 102–121. Die Selbstmordszene als Höhepunkt des Films wird musikalisch durch die Verwebung der Motive Dorotheas und des ›Jüdischen‹ gekennzeichnet, dabei wird das ›Schicksalsmotiv‹ vom zuvor als ›jüdisch‹ konnotierten Trautonium gespielt. Das

Rollenverteilung von ›Ariern‹ und ›Juden‹ musikalisch um: Nach dem Vorspann und einer Verortung der Gesamthandlung am württembergischen Hof aus einer überwiegend totalen Perspektive werden im engen Bildausschnitt Dorothea und ihr zukünftiger Mann, Faber, beim häuslichen Musizieren gezeigt. Das gemeinsame Singen des deutschen Liedes von 1452 *All' mein' Gedanken, die ich hab', die sind bei dir* transportiert nicht nur inhaltlich die den Nationalsozialisten wichtigen Werte (wie Treue und Idealismus, Glaube und Liebe), sondern charakterisiert auch die beiden Protagonisten mit ihrem ersten Auftritt positiv. Der hohe Wiedererkennungswert liegt in den schlichten musikalischen Merkmalen wie klar strukturiertem Aufbau in Form, Rhythmus und Metrum, einfacher Melodie und akkordischer Begleitung mit Kadenzformeln. Dieses Lied zieht sich im Sinne eines ›Schicksalsmotivs‹ Dorotheas leitmotivisch durch den ganzen Film und durchläuft dabei verschiedene Varianten: So tritt es bereits im Vorspann nicht in Dur, sondern nach Moll gewendet auf – als Hinweis auf Dorotheas späteres Schicksal – und wird anschließend im Streichersatz in Originalgestalt vortragen, um bei der Einblendung der Karte des württembergischen Reiches auch in Dur zu enden. Anfangs konkurriert Dorotheas Motiv mit Musik, die aufgrund der Einblendung von siebenarmigem Leuchter und Judenstern visuell als ›jüdisch‹ gekennzeichnet wird, akustisch handelt es sich um ein rhythmisch relativ freies Melos, das trillerähnlich bebend aufsteigt und auf der großen Sexte endet; nach abendländischem Musikempfinden wird die aufgebaute Spannung nicht aufgelöst und somit Fremdartigkeit evoziert. Nicht nur musikalisch steht es damit im Kontrast zu Dorotheas Motiv, sondern auch in seiner klanglichen Qualität: Die verwendete Originalaufnahme ist, im Gegensatz zur Studioaufnahme der übrigen von Zeller komponierten Musik, schlecht ausgepegelt und klingt dadurch fast aufdringlich. In ähnlicher Weise wird im weiteren Verlauf die ›jüdische‹ Musik durch Chromatik, Tremoli und die Betonung dissonanter Intervalle bestimmt, was die Klänge immer wieder als Störfaktoren auftreten lässt. Besonders auffällig wird dies an Stellen, in denen das klar abgesteckte Motiv Dorotheas oder die barock anmutende Musik der Hofszene den ›jüdischen‹ Untermalungen gegenüberstehen. In aller Deutlichkeit im Film exponiert wird dies sowohl in Bild als auch in Ton mithilfe der Überblendungstechnik: Während die eröffnende Hofszene mit einer Einstellung des württembergischen Wappens endet

Trautonium war zu dieser Zeit ein sehr beliebtes elektronisches Instrument, so dass von einer dezidiert ›jüdischen‹ Charakterisierung aufgrund des Klangs nicht gesprochen werden kann.

und von einer ebenfalls ovalen Kartusche mit hebräischem Schriftzeichen überlagert wird, um zur Szene in der Judengasse überzuleiten, erklingt eine höfisch konnotierte Musik, die von den störend wirkenden und als ›jüdisch gekennzeichnenden Klängen ebenfalls übertönt wird.

Der Kunstgriff der Überblendung war für den Regisseur Veit Harlan in *Jud Süß* zentral, um seine Argumentationslinie visuell und auditiv umzusetzen, und findet sich daher noch an weiteren ausgewählten Szenenwechseln im Film.<sup>28</sup> Die Wirksamkeit dieser Technik setzt ein perfektes Ineinandergreifen von Bild, Schnitt und Ton voraus, so dass davon ausgegangen werden muss, dass Harlan und Zeller stets Rücksprache hielten. Dies begründet auch den gezielten Einsatz der künstlerischen Mittel: Musik wird insgesamt relativ sparsam verwendet, fast alle Dialoge bleiben ohne musikalische Untermalung. Ansonsten können ungefähr 50% höfisch geprägten Klängen, ca. 33% Dorotheas Motiv und gerade einmal 17% der ›jüdischen‹ Musik zugeordnet werden; die Rolle des Jud Süß verfügt entsprechend über einen hohen musiklosen Redeanteil. Auch räumliche Disposition und Licht tragen zur Emotionalisierung des Films bei: So tritt der ›Jude‹, im Gegensatz zu den gleichmäßig hell ausgeleuchteten höfischen und heimischen Szenen, meist in dunklen Ecken auf und wird (vor allem bei Nahaufnahmen deutlich) aus einer leicht erhöhten Kameraposition aufgenommen,<sup>29</sup> womit entsprechend der Sehtraditionen List und Tücke assoziiert werden.<sup>30</sup> Im Gegensatz dazu erscheinen die ›Arier‹ auf Augenhöhe *vis à vis* mit offenem Blick als offenerzig, treu und gutgläubig. Eine detaillierte Betrachtung der Charaktere sowie ihrer Gestik, Mimik und Artikulation führt zum Ergebnis, dass die ›Arier‹ in den einzelnen Figuren facettenreich dargestellt werden, von der schüchternen und treuen Dorothea über ihren soliden und zuverlässigen Vater sowie ihren stürmischen und rechtschaffenen Mann bis hin zum feier-

28 Mannes führt die Überblendung bei seiner Betrachtung des Handlungsablaufs aus der Perspektive des Antisemitismus auf; siehe Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm* (Anm. 10), S. 33–50.

29 Der bedrohliche Blick Ferdinand Marians (Darsteller des Jud Süß) wurde durch den auf dem Filmplakat verwendeten Filmstill zum stellvertretenden Bild für den gesamten Film, vergleichbar mit dem Plakat zu *Der ewige Jude*, das dieselben Bildstrategien aufweist; siehe Ernst Seidl, »Physiognomie – Porträt – Image. Das Bild ›des Juden‹ in Veit Harlans Film«, in: »*Jud Süß*«, Ausstellungskatalog (Anm. 2), S. 127–135, hier S. 130, sowie die Auflistung der Merkmale physiognomischer Darstellungen von Juden bei Benz, »*Der ewige Jude*« (Anm. 26), S. 23 f., und in »*Jud Süß*«, Ausstellungskatalog (Anm. 2), S. 26–31.

30 Die Schematisierung und Typisierung von Porträts, die als Erzählmedien die Verschmelzung des historischen Individuums, seiner Bestrafung und Zugehörigkeit zur jüdischen Glaubensgemeinschaft bereits visualisieren, werden im nationalsozialistischen Film verengend weitergeführt; siehe ausführlicher Seidl, »Physiognomie – Porträt – Image« (Anm. 29), bes. S. 129.

freudigen, aber auch blinden Herzog.<sup>31</sup> Die ›Juden‹ treten hingegen pauschalisiert im gleichen Typus auf und werden daher vereinheitlichend zusammengefasst; damit wird die vom ›Juden‹ vermeintlich ausgehende Gefahr allgemein gesetzt und das gesamte Volk diffamiert. Eine bewusste Verankerung dieser Grundaussage in den Köpfen der Zuschauer erfolgt relativ leicht, da die Schnitte kongruent mit der Musik verlaufen (Kadenzen beenden beispielsweise Themenkomplexe, und es folgt ein Schnitt zu einer neuen Szene) und dadurch immer wieder in sich geschlossene Einheiten ausbilden. Der Musik kommt demnach in *Jud Süß* eine durchaus zentrale Funktion zu, da sie nicht nur die Rollenverteilung auditiv umsetzt, sondern durch ihr alleiniges Erklingen am Anfang und Ende den Film zusammenbindet.<sup>32</sup>

Der heterogene Eindruck von *Der ewige Jude* rührt von der Montage des disparaten Materials her: Hier lassen sich vor allem auf der visuellen Ebene große qualitative Unterschiede ausmachen, die bewusst gegeneinandergesetzt werden; hinsichtlich der Tonspur muss man differenzieren. Während in *Jud Süß* die Wortverständlichkeit durch gegenseitiges Ablösen von Musik und Dialog oder eine entsprechende Lautstärkeregelung auch der Hintergrundgeräusche forciert wird, laufen in *Der ewige Jude* durchgängig mehrere Tonspuren parallel. Oberste Priorität kommt der erklärenden Stimme des damaligen *Wochenschau*-Sprechers Harry Giese zu – eine Stimme, die stets laut und deutlich ausgepegelt ist und über der eigens komponierten Musik und dem vermeintlichen Originalton des eingespielten Materials erklingt. Auch wenn bisweilen – gerade in der zweiten Hälfte zunehmend – der Eindruck von Versatzstücken entsteht, kommt der musikalischen Zusammenstellung eine wichtige kommentierende und strukturierende Funktion zu.

Die Filmmusik von Franz R. Friedl gibt (wie in *Jud Süß*) bereits im Vorspann die intendierte Diffamierung der Juden vor: Die durchgängig dramatische, düstere Musik erklingt laut in Moll und weist eine Kombination aus Chromatik, Tritonusssprüngen, Sequenzierungen und Gegenbewegungen auf, woraus sich der bedrohliche Charakter konstituiert; die Instrumentierung mit tiefen Blechbläsern und Kontrabässen im Gegensatz zu den hohen Streichern verstärkt diesen Eindruck. Die Umbrüche in der Aufzählung der am Film Beteiligten erfolgen gegen den musikalischen Rhythmus, weshalb

31 Mannes kommt bei seiner Analyse zu dem Schluss, dass in der filmischen Darstellung vier Typen von ›Ariern‹ unterschieden werden können: »Führertypus, die arische Frau, das arische Volk und de[r] minderwertig[e] Ariern«; Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm* (Anm. 10), S. 101.

32 Am Ende erklingt erneut das ›Schicksalsmotiv‹ als kontrapunktischer Gegensatz zu den heiteren Motiven.



auch der unvermittelte Abbruch nicht verwundert, wenn der Sprecher während des anschließenden Schwarzbildes mit seinem Text beginnt. Die dem Film zugrunde liegende Intention, die vom ›Juden‹ ausgehende Gefahr darzustellen, wird auf diese Weise musikalisch transportiert und das Fundament der zukünftigen musikalischen Vorgehensweise gelegt: Die sinfonische Musik Friedls bleibt meist im Hintergrund als an- und abschwellender Klangteppich, der teilweise von pseudoorientalischen Skalen und Bordun-Begleitungen durchzogen ist und so in eine Kleinteiligkeit zerfällt, die die Betonung einzelner Worte zulässt. Die ›Arier‹ werden als nationalsozialistisch positives Gegenmodell zwar nicht häufig ins Bild gesetzt, dann jedoch stets von pathetischer, im vollen Satz notierter Musik (à la Richard Wagner) in Dur getragen. Die offene und plakative Gegenüberstellung von vermeintlich ›jüdischen‹ und ›arischen‹ Idealen auf der inhaltlichen Ebene wird musikalisch gespiegelt, beispielsweise durch die gezielte Anwendung musikalischer Reminiszenzen. So wird im Kontext einer Aufzählung von Juden die verballhornte *Marseillaise* eingesetzt. Vollkommen anders erfolgt hingegen die Verwendung von Bachs Toccata und Fuge d-Moll (BWV 565): Dieses mit hohem Wiedererkennungswert bestechende Werk dient dem Strukturieren und Kommentieren; es leitet die Sequenzen zu den Themenbereichen ›Kunst‹ und später ›Religion‹ ein und gliedert damit den Film in drei große, inhaltlich begründete Komplexe. Nachdem wie in einer Diashow langsam Bilder von Gemälden, Skulpturen und Freskomalereien mehrerer Jahrhunderte über die Leinwand gelaufen sind,<sup>33</sup> werden diese gegen Ende der Sequenz von als dezidiert ›jüdisch‹ klassifizierten Kunstwerken überlagert; der visuelle Eindruck wird musikalisch durch die Überblendung von Bachs Toccata mit ›afrikanisch‹ anmutender Musik nachgezeichnet.

Wiederholt bedient sich Hippler der Technik der Überblendung, besonders im Bild: In *Der ewige Jude* wird sie jedoch nicht, wie in *Jud Süß*, zur geschickten Überleitung von kommentierenden Szenenwechseln, sondern in perfide argumentierender Weise genutzt. So werden beispielsweise die zahlreichen verwendeten Fotos und Filmstills übereinandergeblendet, um die von den Juden ausgehende ›Gefahr‹ der Assimilation oder auch das unterstellte chaotische Naturell aussagekräftig zu visualisieren. Ein derartiges Montageverfahren legt nahe, viele Schnitte zu setzen, und so beschleunigen die zahlreichen Bildwechsel mit den Blenden den Film. Der Musik kommt neben der Sprecherstimme eine wichtige Rolle dabei zu, dem drohenden

33 Die Kombination aus Bachs Musik und der Auswahl der Kunstobjekte zeigt den nationalsozialistischen Willen zu Traditionsgebundenheit.

Zerfall in viele Bruchstücke entgegenzuwirken: Der größte Teil des Films ist mit Musik unterlegt, das meiste davon (in der ersten Hälfte fast ausschließlich) entstammt Friedls Feder. In der zweiten Hälfte erweist sich die Verbindung der Ebenen als komplizierter, da zu den filmeigenen Bild- und Tonspuren zusätzlich eingefügte Spielfilmsequenzen hinzutreten, was den anfänglich relativ homogenen Charakter zerstört; die collageartige Technik suggeriert ein zunehmendes Tempo von Bildschnitten und Informationen. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass in der ersten Hälfte Landkarten-Einblendungen und ›Arier‹-Szenen immer wieder als Ruhepunkte dienen: Die meist aus leichter Untersicht aufgenommenen ›Arier‹ werden beispielsweise in serieller Ästhetik, gleichmäßig ausgeleuchtet und in guter Bildqualität aufgenommen; es entsteht ein ruhiger Eindruck, der von der Musik unterstützt wird (siehe etwa die ›Arbeitzerszene‹). Hingegen sind die Schnitte bei den Sequenzen über ›Juden‹ in rascher Folge gesetzt, und das verwendete – oftmals eigens angefertigte – Bildmaterial ist von einer schlechten Qualität, die Wirklichkeitstreue verbürgen soll, wie beispielsweise in den aus Planwagen aufgenommenen ›Ghettoszenen‹ aus Łódź. Das verwackelte, unscharfe und meist dunkle Bildmaterial ruft einen hektischen Eindruck hervor und dominiert vor allem die zweite Hälfte des Films. Insgesamt greifen also Bild und Ton in *Der ewige Jude* ineinander: So zeigt sich zwar an einigen Stellen ein etwas holpriges Zur-Ruhe-Kommen in der Musik, während die Bilder ungestört weiterlaufen, genauso finden sich aber auch klare parallele Zäsuren in Bild und Ton, so dass von einer bewussten Strukturierung einerseits – gerade wenn ›Juden‹- und ›Arier‹-Szenen unmittelbar aneinander anschließen – und einer Verschleifung andererseits ausgegangen werden muss. Der Wechsel von qualitativ gutem mit schlechtem sowie von bewegtem mit statischem Material bewirkt, wie auch für die Musik dargelegt, eine visuelle Rhythmisierung.<sup>34</sup>

Wie gezeigt, gestalten beide Filme die Konfrontation von Gut und Böse sowie die ambivalente Inszenierung des Fremden nicht nur auf einer inhaltlichen, sondern auch auf einer visuellen und auditiven Ebene. An die Emotionen der Rezipienten appellierend, wird in Bild und Ton die Diffamierung

34 Hardinghaus (*Filmpropaganda für den Holocaust?* [Anm. 22], S. 42) kritisierte bereits die auffallend vielen schlechten Schnitte in *Der ewige Jude*, die nicht auf technisches Unvermögen zurückzuführen seien, sondern eine bewusste Variation in Zeitfolge und Qualität darstellten. Diese Behauptung wird zwar nicht weiter ausgeführt, jedoch durch eine genauere Betrachtung von Bild und Ton bestätigt (siehe oben). Nicht gesichert erscheint hingegen die Vermutung von Hornshøj-Møller (»*Der ewige Jude*« [Anm. 2], S. 33), dass die abrupten musikalischen Übergänge auf unterschiedliche Entstehungszeiten der Musik zu ›Juden‹- und ›Arier‹-Sequenzen zurückzuführen seien.

der Juden im Spielfilm *Jud Süß* auf subtile Art und Weise vorgeführt, wohingegen im Kompilationsfilm *Der ewige Jude* die nationalsozialistische Ideologie offen dargelegt wird. Der eigens angefertigten und bewusst eingesetzten Musik kommt dabei in beiden Fällen eine wichtige Funktion zu: Zur musikalischen Umsetzung des Feind-Freund-Bildes bedienen sich sowohl Zeller als auch Friedl neu komponierter Musik und originaler Aufnahmen ›jüdischer Musik und ›jüdischer Gesänge, die dann unvoreilhaft inszeniert werden. In *Jud Süß* wird diese Vorgehensweise in aller Konsequenz durchgespielt, in *Der ewige Jude* komponierte Friedl zusätzlich ›jüdisch‹ anmutende Klänge. Der Spielfilm bedient sich demnach konventioneller Inszenierungsstrategien, wobei das technisch sehr gute Filmmaterial und der dezidierte Einsatz der Überblendungstechnik hervorzuheben sind; ansonsten folgt er den damaligen Sehgewohnheiten.<sup>35</sup> Der Kompilationsfilm weist entsprechend seiner Gattung eine Vielzahl an- und übereinander montiertes Material auf, das häufig durch Blenden miteinander verknüpft ist. Gattungstypisch treten die Verwendung von Landkarten (um vermeintliche Fakten darzulegen) und die gleichmäßig über dem gesamten Film verlaufende Sprecherstimme hinzu; auffällig ist die strukturierende und kommentierende musikalische Gestaltung, die über die Gattungsgrenzen eines Dokumentarfilms hinausgeht. In beiden Fällen lassen die zweckdienlichen Ergebnisse auf eine einvernehmliche Zusammenarbeit von Komponist und Regisseur schließen.<sup>36</sup>

## IV

Eine Verortung von *Jud Süß* und *Der ewige Jude* im Rahmen der umfangreichen NS-Filmproduktion kann an dieser Stelle nicht umfassend vorgenommen werden; so seien nur einige wenige Hinweise gegeben. *Jud Süß* wurzelt nicht nur auf seiner visuellen, sondern auch auf der auditiven Ebene in bereits erprobten Strategien aus dem Spielfilmbereich. Die gezielte Konfrontation durchkomponierter mit chaotisch wirkenden Bildern, Aufnahmen aus einer entfernt gelegenen Perspektive sowie Porträtaufnahmen und schnelle Kame-

35 Siehe Anm. 29 und 30.

36 Wie Raber (*Der Filmkomponist Wolfgang Zeller* [Anm. 20], S. 97 f., 102) aufzeigt, waren Harlan und Zeller befreundet, selbst wenn Zeller später die Arbeit an *Jud Süß* als unfreiwillig aufgenommene darstellen sollte (siehe ebenda, S. 60–64). Für *Der ewige Jude* rekonstruierte Hornshøj-Møller (›*Der ewige Jude*« [Anm. 2], S. 32) anhand von Quellen die enge Zusammenarbeit von Hippler mit Friedl, in der der Regisseur wohl relativ konkrete Anweisungen bezüglich der gewünschten Musik formulierte.

raschwenke etc. werden beispielsweise bereits in dem frühen nationalsozialistischen Spielfilm *Hitlerjunge Quex* (1933) zur Schärfung der politischen Aussage herangezogen; hier kommt auch dem Lied eine zentrale Rolle zu.<sup>37</sup> Hippler nennt in seiner programmatischen Veröffentlichung *Betrachtungen zum Filmschaffen* (4. Auflage 1943)<sup>38</sup> die *Wochenschau* und Leni Riefenstahls Filme als wegweisend für »Wirklichkeitsberichte« und damit auch für seinen Film *Der ewige Jude*.<sup>39</sup> Allerdings legt ein Blick auf Riefenstahls prestigeträchtigen Film *Triumph des Willens* (1935) zugleich die Differenzen offen: Die Authentizität des Films speist sich aus den konstant qualitativ hochwertigen Aufnahmen des Reichsparteitags in Nürnberg 1934 und aus dem vermeintlichen Originalton;<sup>40</sup> dazu gesellt sich die Musik Herbert Windts und bisweilen Richard Wagners. Es erklingt also neben der teilweise dominierenden Musik ausschließlich die »Stimme des Volkes« und der politischen Führungskräfte, so dass *Triumph des Willens* von der stetigen Interaktion der Masse und ihres Führers lebt und auf einen Sprecher wie in *Der ewige Jude* komplett verzichten kann. Dieser Kunstgriff zeigt, wie weit sich Riefenstahl mit ihrem Film in semidokumentarischen Mischformen bewegte, die Hippler eigentlich ablehnte, wenn er die »Feinde des erklärenden Wortes« als »Hyperästheten« bezeichnete, denn »was den Kulturfilm anbelangt, so ist nichts schlimmer, als wenn der harmlose Beschauer vor einem sog. reinen Kunstwerk sitzt, aber im einzelnen aus seinem Inhalt nicht klug wird.«<sup>41</sup> Demnach gingen Bildung und Propaganda für Hippler Hand in Hand und sollten die Botschaft im Sinne eines Lehrfilms klar transportieren. Allerdings unterschied er in seiner Schrift nochmals zwischen einem Lehrfilm und einem künstle-

37 Siehe ausführlicher Christoph Hust, »Übergangsriten. Musik und Ton in *Hitlerjunge Quex* (1933)«, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 3 (2009), S. 443–455.

38 Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin <sup>4</sup>1943. Hipplers Filmtheorie leitete sich laut Hans-Jürgen Brandt von Goebbels Ansichten ab; Hans-Jürgen Brandt, *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans*, Tübingen 1987 (= Medien in Forschung + Unterricht 23), S. 13–39.

39 Rudolf Oertel (*Film Spiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films*, Wien 1941) stellte analog zu Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (»Die Kulturfilm-Debatte zur Zeit des Nationalsozialismus« [Anm. 1], S. 29) »die These auf, dass sich der Dokumentarfilm aus der Wochenschau entwickelt habe«.

40 Zur Frage der wirklichkeitstreuen Wiedergabe bzw. der Überhöhung und Selbstinszenierung der Nationalsozialisten siehe ausführlich Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm »Triumph des Willens« von Leni Riefenstahl*, Opladen 1987 (= Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften 22) sowie Stefan Strötgen, »Der Rhythmus des tatsächlichen Geschehens. Rhythmus, Synchronisierung und Propaganda in *Triumph des Willens*«, in: *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, hrsg. von Markwart Herzog und Mario Leis, München 2011, S. 97–115.

41 Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen* (Anm. 38), S. 122 f.

risch gestalteten Kulturfilm,<sup>42</sup> der wie die *Wochenschau* »auf die Herausarbeitung des Atmosphärischen, des Echten, des Realen hinzielt«. <sup>43</sup> So ist die Suche nach Vorbildern für *Der ewige Jude* im Bereich der *Wochenschau* wesentlich ergiebiger: Hier findet sich ebenfalls das Verfahren der Montage sowohl unterschiedlichen Bildmaterials als auch von Tonspuren aus übergeordneter Sprecherstimme, »natürlichen« Geräuschen und stellenweise pathetischer Musik. Es verwundert daher nicht, dass schon Rudolf Oertel 1941 den Dokumentarfilm als aus der *Wochenschau* entwickelt bezeichnete,<sup>44</sup> was zwar, wie Peter Zimmermann und Kay Hoffmann in ihrer *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* (2005) ausführlich darlegen können, nicht korrekt ist,<sup>45</sup> aber die Parallelen unterstreicht. Das Format der *Wochenschau* wurde also auf Filmlänge übertragen und künstlerisch – vor allem im musikalischen Bereich – weiter ausgearbeitet. Analog darf auch für die inhaltliche Komponente des Films festgehalten werden, dass es in dieser Weise weder davor noch danach ähnlich dezidiert antisemitische Filme gab, was nicht an einer historischen »Lösung der Judenfrage«, sondern an einer Verschiebung der Propaganda zunehmend in andere Medien lag, insbesondere die *Wochenschau* und die Presse unter Beibehaltung ähnlicher Strategien in den Feind-Freund-Bildern. Vielleicht kann sogar *Der ewige Jude* als Versuch eines Ausbruchs aus dem ansonsten konventionelleren Terrain der *Wochenschau* und Presse interpretiert werden, der jedoch im filmischen Bereich nicht genügend Resonanz fand und daher nicht fortgeführt wurde.

Wie wichtig aus Sicht der Nationalsozialisten die Rolle der Musik im Film war, zeigt die Kritik im *Film-Kurier* über Friedls Musik für *Der ewige Jude*, die nicht personell zuzuordnen sei, sondern »für die wechselnden Szenen und Schauplätze eine tragende Kraft des musikalischen Gedankens zum Ausdruck gebracht [habe]: Das jüdische Wesen in seiner schleichenden Verderbtheit, in seiner unmenschlichen Geisteshaltung zu entlarven«. <sup>46</sup> Auch wenn

42 Hippler scheint die Begriffe Kultur- und Dokumentarfilm stellenweise synonym zu verwenden; strenggenommen müsste hier allerdings zwischen dem knapp 15-minütigen Kultur- und dem längeren Dokumentarfilm differenziert werden. Siehe mit Schwerpunktsetzung auf der Musik Gottfried Kinsky-Weinfurter, *Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945*, München 1993 (= Kommunikation audiovisuell 9). Eine Untersuchung des Einflusses der Gattung des Kulturfilms auf *Der ewige Jude* steht noch aus.

43 Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen* (Anm. 38), S. 121.

44 Oertel, *Filmspiegel* (Anm. 39), S. 238.

45 *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3 (Anm. 1).

46 G. Schwark, »Der ewige Jude in Berlin uraufgeführt. Ein Dokumentarfilm, der das ungefälschte Gesicht der jüdischen Rasse zeigt«, in: *Film-Kurier*, 29. November 1940, Nr. 281, S. 1 f., zitiert nach Hornshøj-Møller, »*Der ewige Jude*« (Anm. 2), S. 33.

hier deutlich die NS-Ideologie spricht, veranschaulicht die Aussage doch, wie wichtig die Rolle der Musik ist. Mit ihrem Aufstieg zum substantiellen Bestandteil des Films muss gefragt werden, ob auf der auditiven Ebene, entsprechend den inhaltlichen Strategien, auch differente Vorgehensweisen bei indirekter und direkter Propaganda angewendet werden. In *Jud Süß* kommt dem leitmotivischen Einsatz von Dorotheas Motiv eine wichtige Rolle zu. Abgesehen von der Strukturierung ermöglicht es zum einen dem Betrachter eine Identifikation, indem es einprägsam ist und auf Popularität abzielt, zum anderen ist es ein für den Spielfilm typisches Mittel. Im Kompilationsfilm verhält sich dies anders: Es gibt kein festes Motiv, sondern einen durchgängigen Klangteppich, der kommentierende und strukturierende Funktion hat. Diese Differenzen sind hauptsächlich auf die verschiedenen Genres zurückzuführen. Dass die Musik in beiden Fällen überwiegend im Hintergrund bleibt, liegt bei Zeller in seiner Kompositionsweise (die sich von der seiner Kollegen unterscheidet) begründet und bei Friedl in der neben die (auch im Spielfilm vorhandenen) vermeintlich natürlichen Geräusche hinzutretenden Tonspur mit Sprecherstimme.

Die Idee der Identifikationsfigur ging scheinbar auf: Während *Jud Süß* in Starbesetzung ein Kassenschlager und nur noch von Eduard von Borsodys *Wunschkonzert* (1940) übertroffen wurde,<sup>47</sup> lief *Der ewige Jude* trotz großer Öffentlichkeitsarbeit schlecht.<sup>48</sup> Begründet wird dies meist mit dem gesteigerten Bedürfnis nach Unterhaltung: Angesichts des zu diesem Zeitpunkt nun offensichtlich bevorstehenden Krieges und den ersten Negativbildern in der *Wochenschau* wollten die Kinobesucher Ablenkung und etwas Positives sehen. Dieses Bedürfnis befriedigte der Spielfilm vollständig – vor allem durch die Identifikationsfigur der Dorothea –, wohingegen der Kompilationsfilm zwar auch auf Emotionen zielte, diese sich jedoch überwiegend im

47 *Jud Süß* wurde einheitlich positiv aufgefasst und auch im Ausland erfolgreich vorgeführt; siehe zu Aufführungsorten und Besucherzahlen »Jud Süß«, Ausstellungskatalog (Anm. 2), S. 59–62, zu dem Film Beteiligten S. 29–94. Entsprechend der Starbesetzung wurde auch massiv Werbung betrieben; siehe ebenda, S. 56 f., sowie Wagner-Douglas, »Staatsauftrag antisemitischer Film« (Anm. 2), S. 123–125. Auch Goebbels war begeistert; siehe zu seinen Äußerungen Raber, *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller* (Anm. 20), S. 99–101.

48 Zur Werbung für *Der ewige Jude* siehe Hardinghaus, *Filmpropaganda für den Holocaust?* (Anm. 22), S. 39 f. Der Film wurde überwiegend vom politisch aktiven Teil der Bevölkerung besucht; siehe zu den Vorführungen in Kinos und Dörfern ebenda, S. 40, sowie zu den Besucherzahlen Reuband, »Jud Süß und *Der ewige Jude* als Prototypen antisemitischer Filmpropaganda im Dritten Reich« (Anm. 8), S. 121 ff., und Hornshøj-Møller, »*Der ewige Jude*« (Anm. 2), S. 35–38. Allgemein zum Publikum der nationalsozialistischen Filme siehe die umfassende Publikation von Gerhard Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin 2001.

Bereich des Ekels und der Abscheu bewegten, so dass die Präsentation vermeintlicher Fakten zu einer unmittelbaren Konfrontation des Zuschauers mit den Idealen der Nationalsozialisten führte. Bei der Beurteilung der Publikumsreaktionen zeigt sich die im knappen Literaturüberblick bereits angerissene Problematik einer Auswertung der Wirkungsmacht der Filme: So vermitteln die geheimen sicherheitsdienstlichen Berichte zwar einen Eindruck von der damaligen Rezeption, doch stützen sie sich auf zufällige Beobachtungen und sind politisch eingefärbt; daneben sind beispielsweise auch zeitgenössische Filmbesprechungen erhalten, die jedoch allesamt unkritisch bleiben.<sup>49</sup>

## V

Vom Inhalt der beiden Filme ausgehend, unterscheidet Stefan Mannes in seiner vergleichenden Analyse des Antisemitismus in *Jud Süß* und *Der ewige Jude* 1999 zwei Propagandastrategien,<sup>50</sup> eine indirekte und eine direkte, allerdings ohne Bild und Ton nachzugehen. Er führt die beiden Richtungen einerseits auf Goebbels und andererseits auf Hitler zurück: Bei der Erziehung des Volkes ist es nach Goebbels

sehr ratsam, diese pädagogische Aufgabe zu verschleiern, sie nicht sichtbar zu Tage treten zu lassen, nach dem Grundsatz zu handeln, daß wir die Absicht nicht merken sollen, damit man nicht verstimmt wird. Das ist die eigentlich große Kunst, zu erziehen, ohne mit dem Anspruch des Erziehens aufzutreten.<sup>51</sup>

Diese indirekte, in *Jud Süß* exemplarisch vorgeführte Propaganda steht der Haltung Hitlers konträr entgegen:

49     Pressestimmen oder etwa die Tagebucheinträge von Joseph Goebbels wiederzugeben bzw. aus heutiger Sicht eine Rezeption zu rekonstruieren, scheint nicht sinnvoll, da dies in der genannten Literatur bereits vorgenommen wurde. Stattdessen muss verstärkt die Wirkung von Bild und Ton aus einer historischen Perspektive in den Blick genommen werden; denn die Filme aus heutiger Sicht zu bewerten, führt entweder in die Richtung einer Rechtfertigung vor allem Harlans und Hipplers oder umgekehrt zur Frage der Indizierung der Filme.

50     Siehe Mannes, *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm* (Anm. 10).

51     Goebbels-Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 in Berlin, abgedruckt in: Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969, S. 468.

Gewiß, ich will den Film auf der einen Seite voll und ganz als Propagandamittel ausnützen, aber so, daß jeder Besucher weiß, heute gehe ich in einen politischen Film. [...] Mir ist es zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik betrieben wird. Entweder Kunst oder Politik.<sup>52</sup>

So übertragbar die gegensätzlichen Haltungen auf die beiden Filme im inhaltlichen Bereich sind, so schwierig ist es, diese Strategien auf Bild und Ton anzuwenden. Wie die knappe Analyse zeigen konnte, sind die musikalischen Parameter der beiden Filme nicht grundsätzlich unterschiedlich: Auf musikalischem Gebiet erfolgte die Diffamierung der ›Juden‹ durch schlecht ausgepegelte und teilweise eigens komponierte Klänge. Die hauptsächliche Differenz zum Kompilationsfilm besteht beim Spielfilm im Einsatz des Liedes; allerdings ist dies eher, wie oben dargestellt, auf die unterschiedlichen Genres zurückzuführen als auf divergente Propagandastrategien. Auch der kurze Exkurs zur Sprecherstimme im sogenannten Dokumentarfilm der Nationalsozialisten verwies mit dem Beispiel *Triumph des Willens* auf andere Möglichkeiten der Gestaltung. Ähnliches gilt für die visuelle Gestaltung der Filme *Jud Süß* und *Der ewige Jude*: In beiden Fällen wird mithilfe von Sehtraditionen ein Feind-Freund-Bild transportiert, wie es damals und auch heute noch zweckdienlich zum Einsatz kommt, während des Nationalsozialismus freilich perfide zur Diffamierung verwendet wurde. In diesem Kontext ist vor allem die Übertragung des *Wochenschau*-Formats mit seinem Montageverfahren in den Kompilationsfilm *Der ewige Jude* interessant, denn dieses aus visueller Sicht dokumentarische Mittel scheint weder das damalige Publikum noch in der Folge die Künstler interessiert oder angeregt zu haben, was wohl überwiegend mit dem allzu offen dargelegten Antisemitismus im Sinne der direkten Propaganda erklärt werden muss.

Bis heute ist der Umgang mit den beiden Filmen divergent: Sowohl mit *Jud Süß* als auch mit *Der ewige Jude* beschäftigte sich die Forschung, mit deutlichem Schwerpunkt auf *Jud Süß*, der als erfolgreicher Spielfilm ebenso in Überblickswerken und konzentrierten Einzeluntersuchungen zum nationalsozialistischen Film Berücksichtigung fand, wie mittlerweile sogar seine Verwendung zu Ausstellungszwecken auszumachen ist. In der künstlerischen Rezeption werden die Unterschiede noch offensichtlicher: *Der ewige Jude* scheint hier für eine erneute Beschäftigung keinerlei Anknüpfungspunkte zu

52 Adolf Hitler, zitiert nach Hans Traub, *Der Film als politisches Machtmittel*, München 1933, S. 27.



bieten, *Jud Süß* ermöglicht trotz des *ad-absurdum*-Führens der historischen Gegebenheiten durch die Nationalsozialisten ein erneutes Aufgreifen bis in die Gegenwart.<sup>53</sup> So bediente sich Dieter Wedel 2011 für das zehnjährige Jubiläum der Wormser Nibelungen-Festspiele in *Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer genannt Jud Süß* des historischen Stoffs und realisierte 2012 eine in die 1930er Jahre verlegte Variante desselben Sujets unter dem Titel *Das Vermögen des Herrn Süß*. Sogar mit dem nationalsozialistischen Film selbst fand 2010 mit der deutsch-österreichischen Produktion *Jud Süß – Film ohne Gewissen* von Oskar Roehler eine bewusste Auseinandersetzung statt.<sup>54</sup> Das in *Jud Süß* verwendete historische Material scheint demnach unverfänglich genug, wohingegen der Aspekt des Antisemitismus natürlich vollständig ausgespart wird. Eine ästhetische Rezeption von *Der ewige Jude* erfolgte nicht, was jedoch nicht ausschließlich am Genre liegen kann (wie der Vergleich mit *Triumph des Willens* zeigte), sondern vermutlich dem speziell gewählten Format geschuldet ist.

Die Feststellung, dass die beiden Propagandastrategien in *Jud Süß* und *Der ewige Jude* überwiegend aus einem inhaltlichen Blickwinkel unterschieden werden müssen, soll nicht die Rollen von Bild und Ton schmälern. Die auditiven und visuellen Elemente dienen hier vielmehr als Transporteure des propagandistischen Inhalts. Auch wenn dieses Ergebnis zunächst nahe an den Rechtfertigungen der am Film beteiligten Künstler zu liegen scheint, darf natürlich nicht deren Mitverantwortung für die Vermittlung nationalsozialistischer Ideologien verschleiert werden. Es wäre daher wünschenswert, zukünftig detailliert die auditiven und visuellen Mechanismen in den NS-Filmen zu untersuchen, vor allem zur Schärfung des Blicks für ähnliche Vorgehensweisen in heutigen Filmen und neueren Medien; nur so kann einer propagandistischen Manipulation entgegengewirkt werden.<sup>55</sup>

53 Einige der am NS-Filmprojekt beteiligten Protagonisten veröffentlichten nach 1945 ihre Autobiographien (siehe hierzu »*Jud Süß*«, Ausstellungskatalog [Anm. 2], S. 80–83), erst danach erfolgte eine historische Betrachtung des Films durch die Forschung.

54 Siehe zu dieser jüngsten Rezeption knapp Koch, *Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«* (Anm. 24), S. 127–141.

55 In diesem Kontext wäre auch die Diskussion um das Vorführverbot der Filme erneut aufzugreifen, wie schon Hollstein (»*Jud Süß*« und die Deutschen [Anm. 11], S. 235) anmerkte.