



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

PROPAGANDAFILM IM DRITTEN REICH

EIN VERGLEICH

verfasst von

Kristina Cosic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 312
Geschichte
Univ. Prof. Dr. Wolfdieter Bihl

Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Abstract	5
II. Einleitung	6
III. Analyse <i>Der Mann, von dem man spricht</i> (1937)	9
III.1 Historischer Kontext	9
III.2 Lingen, Moser, Rühmann	13
III.3 Die Funktion der Komödie im Dritten Reich	16
III.4 Kooperation zwischen Deutschland und Österreich	17
III.5 Beschreibung und Analyse des Films	19
III.6 Die Geschlechterrolle im Film	22
III.7 Der Zirkus im Nationalsozialismus	26
III.8 <i>Der Mann, von dem man spricht</i> nach 1945	28
IV. Analyse des Spielfilms <i>Ich klage an</i> (1941)	29
IV.1 Das Euthanasieprogramm der Nationalsozialisten	29
IV.2 Die Situation in Österreich	31
IV.3 Die Charaktere im Film	34
IV.4 Der suggestive Inhalt	36
IV.5 Das Urteil des Volkes	40
IV.6 Die Nebenhandlung als Schauplatz der Moral	44
IV.7 Zensur und Prädikatvergabe	48
IV.8 Unerwünschte Kritik	50
IV.9 Nationalsozialistische Helden	52
IV.10 Abschlussbemerkung zu <i>Ich klage an</i>	54
V. Analyse des Spielfilms <i>Jud Süß</i>	56
V.1 Inhalt des Films	56
V.2 Historischer Hintergrund	58
V.3 Propagandistische Zielsetzungen und filmische Aspekte von <i>Jud Süß</i>	62

V.4	Frauenrolle und Sexualität im Film Jud Süß	68
V.5	Das Feindbild Jude im Film Jud Süß	70
V.6	Literarische (Schein-)Vorbilder	75
V.7	Antisemitische Vorläufer zu Jud Süß	77
V.8	Antisemitische Stereotypen und Klischees	78
VI.	Conclusio	85
VII.	Literaturverzeichnis	93

Abkürzungsverzeichnis

a.a.O.	am angeführten/ angegebenen Ort
Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
bzw.	beziehungsweise
d.h.	das heißt
hg.	herausgegeben
ebd.	ebendort
et. al.	und andere
etc.	et cetera
f.	und folgende Seite
ff.	und folgende Seiten
S.	Seite
u. a.	und andere
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
vs.	versus
z.B.	zum Beispiel
zit. n.	zitiert nach

I. Abstract

Der Nationalsozialismus hat sich - nach der Machtergreifung in Deutschland - die systematische Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche des einzelnen Bürgers zum Ziel gesetzt. Ein wichtiger Bestandteil für diese Zielerreichung war unter anderem auch das Medium „Spielfilm“. Dies erkannte auch der Nationalsozialismus und setzte diese propagandistische Waffe durchaus effizient ein.

In der gegenständlichen Arbeit soll nunmehr gezeigt werden, wie der Spielfilm als Propagandamittel für eigene Zwecke benutzt worden ist. Deutlich gemacht werden soll dies anhand dreier unterschiedlicher Filme, die sich auch in ihrer propagandistischen Ausprägung durchaus unterscheiden.

Zunächst analysiere ich die Komödie *„Der Mann, von dem man spricht“*. Dabei gilt es vor allem die propagandistische Eingliederung der „Ostmark“ in das deutsche Reich zu durchleuchten. Danach lege ich propagandistische Ziele und Umsetzungen der Spielfilme *„Ich klage an“* und *„Jud Süß“* offen. Diese beiden Spielfilme sind zum einen keine Komödien und zum anderen versinnbildlichen diese die antisemitische Ideologie nationalsozialistischer Prägung im Spielfilm.

Im Rahmen meiner Arbeit wird nachvollziehbar geschlussfolgert, dass im Gegensatz zur doch plumpen und hetzerischen Politik- und Medienkultur des Dritten Reichs auf filmischer Ebene durchaus subtil und dennoch effizient nationalsozialistische Propaganda umgesetzt worden ist. Auch wird im Rahmen der gegenständlichen Arbeit die technische Leistung der oben genannten Spielfilme untersucht werden.

II. Einleitung

Der Nationalsozialismus, ein Monstrum im weißen Gewand. Die Geschichte des Dritten Reichs bleibt bis heute ein abschreckendes Phänomen, eine absurde Paarung von unermesslichem Erfolg und schrecklichem Versagen. Menschen, die jene Zeit nicht erlebt haben, blicken ratlos zurück: Wie konnte eine offensichtliche Manie eines einzelnen Mannes zu solcher Größe heranwachsen? Der Erfolg *Hitlers* war kein Zufall, vielmehr eine ausgeklügelte Strategie. Die Diktatur lebt nicht nur allein von einer einzelnen Führungsperson, sondern von der Unterstützung aus der Bevölkerung. Diese zu erhalten bedarf kommunikativer Kompetenzen, und der Nationalsozialismus hatte mit ihrem Propagandaminister *Goebbels* eine Solche; die führende Hand, die für dieses Größenwahnsinnige Unterfangen notwendig war.

Propaganda, Manipulation, Gehirnwäsche. Der Staat hat sich in den Köpfen der Menschen eingenistet. Als die Idee des Nationalsozialismus auf das Volk übertragen war, bestätigte sich ihr Triumph. Kaum jemand konnte sich ihr erwehren. Zu stark war die Euphorie, die Hysterie, der Glaube an das Unmenschliche. Gustave *Le Bon* beschrieb das Phänomen der Masse, und sprach nicht mehr von der Bevölkerung. Wie eine Krankheit verbreitete sich der nationalsozialistische Gedanke.

Diese Arbeit widmet sich der Frage nach den propagandistischen Mechanismen eines diktatorischen Systems am Beispiel des Dritten Reichs. Wie konnte der nationalsozialistische Staat die Bevölkerung nach ihrem Sinn manipulieren? Warum hatten die Gegner des Regimes nicht genügend Mittel sich aufzulehnen und die verheerenden Konsequenzen abzuwenden?

Propaganda ist das Stichwort, Verführung ist der magische Spruch, der die deutsche und österreichische Bevölkerung in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ver- und entzauberte.

Doch sollte auch in der gegenständlichen Arbeit versucht werden - nicht nur belehrend und rechthaberisch, die Außerordentlichkeit der Propaganda im Dritten Reich herauszuarbeiten. Vielmehr gilt es ja weiterführend zu fragen, inwieweit der Geist des modernen Menschen vor einer solchen Propaganda gefeit ist. Etwas überspitzt formuliert sollte sogar gefragt werden, inwieweit sich die Mechanismen der Propaganda des modernen, demokratischen Systems von jenen diktatorischer Systeme unterscheiden. Auch in unseren demokratischen Systemen gibt es offensichtlich noch eine gewisse Art von Zensur. Es sei nur an die Veröffentlichung von diversen Dokumenten auf WikiLeaks und die damit einhergehenden Folgen für den WikiLeaks-Gründer gedacht. Wäre man zu einer umfassenden Informationsfreigabe auch in demokratischen Ländern (z.B. USA) bereit, so wären die strafrechtlichen Konsequenzen für den WikiLeaks-Gründer nicht so verheerend. Daraus folgt für mich auch die Fragestellung, inwieweit auch noch heute Propaganda zugegen ist, wenngleich die Mittel subtiler, feiner und dem Schlagwort „Meinungsfreiheit“ angepasst erscheinen.

Was bedeutet dann der Begriff „Propaganda“?

Propaganda bezeichnet einen absichtlichen und systematischen Versuch, Sichtweisen zu formen, Erkenntnisse zu manipulieren und Verhalten zum Zweck der Erzeugung einer vom Propagandisten erwünschten Reaktion zu steuern.¹

Aber versucht nicht jedes politische System, jede politische Kaste, jede Anschauung, jede Ideologie oder - noch allgemeiner formuliert - jeder, der kommuniziert mit seiner Kommunikation die Sichtweise des Anderen zu formen, dessen Erkenntnisse zu manipulieren, um so erwünschte Reaktion zu erzielen. Ich denke in diesem Zusammenhang reicht diese Formulierung eben nicht hin, denn auch der Staubsaugervertreter oder ein sonstiger Verkäufer versucht zu manipulieren. Versucht nicht jeder zu überzeugen und

¹ Nohrsted, Stig-Arne: From the Persian Gulf to Kosovo – war journalism and propaganda . In: European Journal of Communication 15 (2000). S 300- 383

beim Anderen gewünschte Reaktionen hervorzurufen. Bewusst oder unbewusst?

In dieser Arbeit werden drei propagandistisch-erfolgreiche Filmproduktionen diskutiert, auf ihre Struktur entkleidet und auf ihre suggestiven Botschaften durchleuchtet. *Der Mann, von dem man spricht*, *Ich klage an* und *Jud Süß* sind allesamt Beispiele, wie Propaganda funktioniert hat, welche Hintergedanken die Ausarbeitung der Geschichte geführt haben und wie der nationalsozialistische Staat eingegriffen und manipulierte. Die folgenden Kapitel werden sich der Analyse widmen, wie Propaganda in Filmproduktionen implementiert wurde.

III. Analyse *Der Mann, von dem man spricht* (1937)

III.1 Historischer Kontext

Zwei Faktoren trugen zur Entprivatisierung der Filmindustrie bei:

Erstens, die Weltwirtschaftskrise 1929 schwächte die deutschen Filmproduktionsstätten immens. Von ursprünglich zehn Konzernen überlebten bis 1933 nur drei: Die Universum Film AG (Ufa), der Mischkonzern Tobis und die Terra.²

Zweitens, mit der Machtübernahme *Hitlers* verstaatlichte sich die Filmindustrie. Um sie vollends unter nationalsozialistische Kontrolle zu bringen wurde zunächst die Filmkreditbank gegründet. Sie gewährleistete den Filmproduktionen staatliche Kredite. Die Zinsen waren niedriger als bei privaten Banken, was attraktiv war, jedoch große Abhängigkeit zur Folge hatte:

Ein Kredit war an politische Bedingungen geknüpft. Anti-nationalistische Inhalte wurden dadurch tabuisiert.

Zunächst wurden die geförderten Filme durch die Reichsfilmkammer (ab 1934 durch die Reichsfilmdramaturgen im Propagandaministerium) geprüft.³ Goebbels erklärte in seiner Rede im Kaiserhof, Berlin am 28.03.1933: „Man denke gar nicht daran, auch nur im Entferntesten zu dulden, dass jene Ideen, die im neuen Deutschland mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden, irgendwie getarnt oder offen im Film wieder Einzug halten.“⁴

² Vgl. *Becker*, Wolfgang: Film und Herrschaft, Berlin 1973. S 31. Zit. nach: *Moeller Fritz*: Der Filmminister, Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998. S 82

³ *Albrecht*, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 18-21

⁴ Zit.n.Ebd, S 440

Goebbels, der das Amt des Propagandaministers innehatte, konnte mit einer Gesetzesnovelle des „Lichtspielgesetz von 1920“ in seine Pläne integrieren. Damit wurde die Verbreitung von Filmen unterbunden, die das „nationalsozialistische, sittliche oder künstlerische Empfinden verletzen.“⁵ Anhand dieser Zensur, wird deutlich welche Machtposition Goebbels als (vor-) letzte Instanz“ innehatte⁶. Felix Moeller schreibt hierzu: „Ab dem Sommer 1937 – Ufa und Tobis befanden sich bereits in Reichsbesitz – sah Goebbels kaum mehr einen Film erst nach dem Premierendatum.“⁷

Mit der Zensur wurde ein Prädikatvergabesystem (als positive Zensur⁸) eingeführt. Es gab steuerliche Vergünstigungen bei der Vergabe des Prädikates: „kulturell wertvoll“ oder „volksbildend“. „Bei den Prädikaten: „staatspolitisch besonders wertvoll“ oder „Film der Nation“ fiel die Vergünstigungssteuer gänzlich weg.“⁹

Andere Prädikate wiederum kennzeichneten einen Film in Bezug auf die Zensur für Kinder und Jugendliche. *Die Komödie Der Mann, von dem man spricht (1937) lief unter dem Prädikat: „Jugendfrei“*¹⁰.

Goebbels verstand mit dem Zuseheransturm der Jugend in den Kinos umzugehen. „Der Film steht heute mitten im Volke und als weitreichendes Erziehungsmittel geht er wiederum zur deutschen Jugend, um hier seine großen nationalpolitischen Aufgaben zu erfüllen.“¹¹

Sie war die nächste Generation Nationalsozialisten und ihnen galt es insbesondere das Gedankengut der damaligen Führung einzupflegen.

⁵ Zit.n. Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000. S 66/67

⁶ Darüber stand selbstverständlich noch Hitler. Anm. d. Verf.

⁷ Zit.n. Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998. S 317

⁸ Maiwald, Klaus Jürgen: Filmzensur im NS Staat, Dortmund 1983. S. 111. Zit. nach: Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000. S 76

⁹ Vgl. Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000. S 76-77

¹⁰ Vgl. Paimanns Filmlisten Wochenschrift für Lichtbildkritik Redaktion und Verlag Wien VII. S 19.

¹¹ Zit.n. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 480 Dokument 5: Der Film als Erzieher. Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ, Berlin 12. Oktober 1941

Speziell dafür inszenierte Propagandafilme wie z.B. *Hitlerjunge Quex* (1933) dienten als Manipulationswerkzeug.

*Ab 1937 wurden Jugendfilmstunden in die „Veranstaltungsringe“ der Hitlerjugend (HJ) aufgenommen.*¹² Die Leiter dieser Veranstaltungen konnten aus speziell dafür ausersehenen Listen der freigegebenen Filme das Rahmenprogramm auswählen. Die zur Auswahl stehenden Filme waren hauptsächlich Propagandafilme wie z.B. *Die Rothschilds* (1940), der Antisemitismus unter Jugendlichen verbreiten sollte. Organisationen wie die HJ oder der Bund Deutscher Mädel (BDM) schufen nicht nur ein starkes Zugehörigkeitsgefühl, sondern begünstigten die Einführung und Aufrechterhaltung der nationalsozialistischen Mentalität. Die Solidarität zu Adolf Hitler und zur nationalsozialistischen Ideologie wurde zum obersten Ziel innerhalb der Jugendgruppen erklärt.

*Da in Österreich die Zensur Ländersache war, ging man hier uneinig ans Werk. Die Jugend sollte auch im Ständestaat geschützt werden. In der milden Wiener Zensur sahen die meisten Bundesländer die größte Gefahr ihrer gut behüteten ländlichen Jugend.*¹³

Die Uneinigkeit der Bundesländer sollte bald ein Ende haben. Das eine zentralistisch geführte Regime ging in das nächste über. 1937, das Jahr in dem der Film „Der Mann, von dem man spricht“ uraufgeführt wurde, war die Zensur bereits fest in nationalsozialistischer Hand. Diese richtete sich vor allem gegen „rassisch“ unliebsame¹⁴ Filme, sowie gegen Darsteller, Regisseure und Komponisten, die nicht in das eherne Gesetz der „Rassenreinheit“ passten. Das NS-Regime überwachte darüber hinaus den privaten Bereich aller Beteiligten einer Filmproduktion. Für jeden galt die „Reinheit des deutschen Blutes“ nachzuweisen.

¹² Dustdar, Bianca: Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Alfeld 1996. S 56

¹³ Vgl. Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938, Wien 2008. S 313

¹⁴ Moeller, Felix: Der Filmminister Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998. S 315

Die Ausschaltung „nichtarischer“ Künstler noch vor Gründung der Reichsfilmkammer half „Übergangserscheinung zu überwinden“. Alle Hindernisse einer Machtübernahme wurden im Voraus beseitigt.¹⁵

Viele Juden wurden aufgrund ihrer Herkunft gekündigt oder boykottiert. Selbst Schauspieler deren Ehepartner infolge des Gesetzes als „Nicht-Arier“ galten, hatten mit Schwierigkeiten zu rechnen und konnten nur mehr mit einer „Sondergenehmigung“ weiterarbeiten (z.B. *Hans Moser, Theo Lingen und Heinz Rühmann*¹⁶).

„Mit der ersten Verordnung des Reichskulturkammergesetzes trennte das Regime die politischen und fachlichen Voraussetzungen für den einzelnen.“¹⁷

Diese beinhaltet: „Die Aufnahme in eine Einzelkammer kann abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, dass in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.“¹⁸

„1394 lässt die österreichische Filmindustrie ein prinzipielles Mitspracherecht der Reichskammer bei jenen Filmen zu, die für den Export nach Deutschland bestimmt sind.“¹⁹

Durch den immer stärker werdenden Druck Deutschlands auf die österreichischen Filmemacher wurde auch in Österreich der „Ariernachweis“ ab 1935 für alle am Filmset mitwirkende Personen obligat.

Filmwirkende, die mit einer Jüdin, Halb- oder Vierteljüdin (als „jüdisch versippt“²⁰ galten) verheiratet waren, standen vor schweren Entscheidungen. Das Regime war rigoros und drängte auf Scheidung solcher Ehen. Logischerweise hingen Karrieren von den Aufträgen im Film ab. Jedoch die

¹⁵ Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 17

¹⁶ Vgl. Ebd, S 208

¹⁷ Zit.n. Ebd, S 208

¹⁸ Vgl. RGBl. I, 797 vom 1.11.1933 *Tackmann*, III A 1, 1. Zit. nach Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 208

¹⁹ Zit.n. http://www.filmarchiv.at/rte/upload/filmarchiv_pdf/fh_034.pdf . S 11.

²⁰ Vgl. Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998. S 414

Furcht selbst verfolgt zu werden, gab einigen Anlass genug ihre Ehen zu annullieren.

III.2 Lingen, Moser, Rühmann

Lingen wäre niemals bereit gewesen sich unter dem Druck der Nationalsozialisten von seiner Frau Marianne Zoff (ehemalige Opernsängerin und Ex-Frau von Bertold Brecht) zu trennen. Sie war Halbjüdin.

Lingen wollte Deutschland jedoch nicht verlassen. Mit einer Ausreise kämen Verständigungsschwierigkeiten im Ausland.²¹

Gerade Lingen, mit seiner nasalen, gut akzentuierter Ausdrucks –und Sprechweise war sich gänzlich darüber bewusst nur in seiner Muttersprache zu brillieren.

„Auch Moser war mit einer Nicht-Arierin verheiratet. Mosers Frau, Blanca Hirschler, emigrierte 1939 nach Ungarn, wo er sie all die Kriegsjahre verstecken und versorgen konnte.“²²

Die Nationalsozialisten machten Heinz Rühmann hingegen größere Schwierigkeiten. Sie drängten ihn sich von seiner jüdischen Frau Maria scheiden zu lassen.

In Oldenburg wurden auf die Werbeplakate zu seinem Film Der Mustergatte Aufkleber angebracht, mit den Worten: „Ist mit einer Jüdin verheiratet“. Das Schwarze Korps und der Stürmer druckten: „Rühmann, führender Mann im Theater und beim Film, ist immer noch mit einer Jüdin verkuppelt und nicht bereit Konsequenzen zu ziehen.“²³

Um Maria Schutz zu gewähren, musste er die Konsequenz ziehen und die Scheidung einreichen. Von Göring bekam er den Rat, Maria sollte pro forma einen neutralen Ausländer heiraten.

²¹ Vgl. Eser, Willibald: Theo Lingen. Komiker aus Versehen, München Wien 1986. S 102/103

²² Zit.n. <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/MoserHans/index.html>

²³ Vgl. Ball, Gregor: Heinz Rühmann. Seine Filme – sein Leben, München 1982. S 81

Durch eine arrangierte Ehe mit einem Schweden fiel sie nicht mehr unter das Verdikt der Nürnberger Gesetze. Rühmann unterstützte sie dennoch bis zum Kriegsende.

Beim Start in seine neue Karriere lernte er seine zweite Frau Herta Freiler kennen. Als die beiden 1939 heirateten, war auch seine erste Frau Maria eingeladen - dies brachte ihm erneut den Unmut der Nationalsozialisten ein.²⁴

In Hertas Familienstammbaum jedoch gab es ebenso jüdische Vorfahren. Sie war Vierteljüdin.

Rühmann wandte sich an seinen Verbündeten Fritz Hippler (später Reichsfilmintendant). Dieser pflegte Kontakt zu Goebbels und die Angelegenheit konnte dadurch vertuscht werden.²⁵

Nach 1945 geriet Rühmann, wie viele andere seiner Kollegen, ins Visier der Alliierten. Carl Zuckmayer schrieb ein vertrauliches Dossier über Rühmann für den alliierten Geheimdienst.

Indem er ihn als ehrbaren Charakter darstellte, konnte Rühmanns Ruf bei den Alliierten gerettet werden. Zuckmayer beschrieb Rühmanns Ehe mit seiner ersten Frau Maria als bereits zerrüttet, noch bevor die Nationalsozialisten Druck auf ihn ausübten.²⁶

Die österreichische Regierung der 1920er Jahre bemächtigte sich bereits der Zensur vor dem Nationalsozialismus. Moralisch, religiös oder politisch verwerfliche Filme, deren Verbreitung und Herstellung, wurden schon zu einem früheren Zeitpunkt unterbunden.²⁷

Mit der Verfassung des Ständestaates, die am 1. Mai 1934 in Kraft trat, wurde die Zensur in Österreich offiziell wieder eingeführt.²⁸

²⁴ Vgl. http://www.ruemann-heinz.de/Biographie_05.htm

²⁵ Vgl. Ball, Gregor: Heinz Rühmann Heinz. Seine Filme – sein Leben, München 1982. S 94

²⁶ Vgl. <http://helmuth-zenz.de/hz.de/hzruhm.html>

²⁷ Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938, Wien 2008. S 308

²⁸ Zit.n Verfassung vom 1. Mai 1934, BGBl.II/Nr. 1, Art. 26 Abs. 2. Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938, Wien 2008. S 310

Die Handhabung der Zensur blieb aber nach wie vor Ländersache. Neben den Zensurbehörden der Landesregierung existierten noch weitere Einrichtungen, die von Filmschaffenden in Betracht gezogen werden mussten.

So empfahl sich eine Einreichung beim Filmbüro der Handelskammer und der Filmbegutachtungsstelle des Unterrichtsministeriums (zur Erlangung eines Prädikats). Diese Qualitätsbewertungen sollten „kulturell wertvollen“ und „künstlerisch aner kennenswerten“ Produktionen sowie „Lehrfilmen“ finanzielle Vorteile verschaffen.²⁹

Die folgende Abbildung zeigt einen Szenenauszug aus: Der Mann, von dem man spricht³⁰.



Abb. 1: Lingen, Moser, Rühmann in: *Der Mann, von dem man spricht*

²⁹ Vgl. Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008 S 310

³⁰ Abbildung 1 aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

III.3 Die Funktion der Komödie im Dritten Reich

Die Komödie im dritten Reich spielte eine wichtige Rolle, die im Laufe des Kriegsgeschehens eine sich ständig wandelnde Funktion hatte. „Der heitere Spielfilm“ (eine ausdrucksverwandte Bezeichnung des Genres Komödie während des Nationalsozialismus) sollte während des Krieges die Bevölkerung vom Kriegsgeschehen ablenken. Dabei hatten die Filmschaffenden noch andere propagandistische Ziele vor Augen.

Die Komödien der dreißiger Jahre waren vielmehr dazu da, die deutschsprachigen Länder zu einen. Das Regime bemühte sich Gebiete miteinander zu verbinden, sie unter ihrer Herrschaft kontrollieren zu können und dem boykottierten Deutschland eine zusätzliche Einnahmequelle zu verschaffen.

Die Komödie erfreute sich andauernder Beliebtheit im Volk. Sie entbehrte auf den ersten Blick offensichtliche Propaganda. (Die subtile Manipulation der Komödie wird in einem späteren Kapitel ausführlicher beschrieben).

Für den Reichspropagandaminister und „Volksaufklärer“ Joseph Goebbels war ein Film ohne nationalsozialistische Tendenz nicht denkbar. Er flocht in Komödien genauso wie in Propagandafilmen die Ideologie des Nationalsozialismus ein.

In seiner Rede am 28.03.1933 im Kaiserhof Berlin spricht Goebbels: „Kunst ist nur dann möglich, wenn sie mit ihren Wurzeln in das nationalsozialistische Erdreich eingedrungen ist.“³¹

Im Gesamtangebot von 1.094 Spielfilmen im 3. Reich steht die Produktion der Komödien lt. Albrecht H-Filme mit 47,8 an der Spitze. E (Ernste) - Filme 27% und (P) Propagandafilmen mit 14%. Der Kriegsbeginn 1939 markiert einen einschneidenden Rückgang in der Produktion von Filmkomödien auf 36,1% der Jahresproduktion). Mit der Niederlage in Stalingrad steigt das Verhältnis wieder auf überraschende 55,4% an. Erst 1945 fällt der Anteil der Komödie

³¹ Vgl. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 440.

*am deutschsprachigen Markt wieder auf 25%. Filme mit ernstem Hintergrund steigen auf 58,3.*³²

III.4 Kooperation zwischen Deutschland und Österreich

Der bereits erwähnte Spielfilm *Der Mann, von dem man spricht* ist hierzu in zweierlei Hinsicht besonders beleuchtenswert. Er wurde in der Zeit vor dem Beginn des zweiten Weltkriegs gedreht, und lief noch vor Österreichs Anschluss an das Deutsche Reich in den Kinos. So ist es nicht verwunderlich, dass in der Wahl der Schauspieler die Publikumsliebblinge beider Staaten zu einem Trio vereint wurden.

Die Produktion des Filmes passte sich den Vorgaben des NS-Regimes an. Österreich stand kurz vor dem Zusammenschluss und ein Kriterium für Erfolg war ein großdeutscher Kompromiss.

Hans Moser, der in Österreich zum beliebten *Nuschel-Schauspieler* avancierte, bemühte sich in *Der Mann, von dem man spricht* nicht mit wienerischem Akzent zu sprechen, sondern sich eines möglichst gut artikulierten Hochdeutsch zu bedienen.

Die Mischung zwischen Österreichern und Deutschen als Haupt- und Nebendarsteller, sollte die Einigkeit und die Solidarität der beiden Länder untermauern. Der nationalsozialistischen Partei war die Einheit des Deutschtums ein großes Anliegen.

Als deutschsprachiger Staat war Österreich von immenser Bedeutung. Den Nationalsozialisten war bewusst, dass nicht nur ein Zusammenschluss einen Erfolg ausmachen würde. Vielmehr wurde nach einem Zusammenhalt gestrebt, einer großdeutschen Identität.

³² Vgl. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 110

Die Entwicklung des deutsch-österreichischen Filmverkehrsabkommens nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten führte letztlich zur totalen Selbstaufgabe der österreichischen Filmproduktionen.

Auch Deutschland war von Österreich abhängig, da der reichsdeutsche Film zunehmend boykottiert wurde.

Die österreichische Filmwirtschaft begann schon Mitte der 1920er Jahre. Da man in Deutschland einen zuverlässigen Abnahmepartner der Produktionen sah, war man auch nicht gezwungen sich mit den Auswertungsmöglichkeiten eines kleinen Landes auseinander zu setzen. Trotz des Beschlusses des ungehinderten und unbelasteten Filmaustausches zwischen Österreich und Deutschland vom 22.03.1933 wurden gegen Ende 1933 österreichische Produktionen von den Zensurstellen in Berlin immer mehr blockiert.³³

Grund dafür war der schon eingangs erwähnte Arierparagraph, der ab 1935 auch für österreichische Regisseure, Darsteller, und alle weiteren Beteiligten einer filmischen Produktion galt. Somit war die deutsche Reichsfilmkammer die einzige Stelle, der es gelang, während des Austrofaschismus eine zentrale Zensur über den österreichischen Film durchzuführen.³⁴

„Als gegen Ende 1933 die Schwierigkeiten der Filmexporte nach Deutschland begannen, stellte Österreich nicht rechtzeitig genug auf Billigproduktionen um.

Weiters war den Nationalsozialisten daran gelegen, dass sich in Österreich keine unabhängige Filmwirtschaft aufbauen konnte, da der österreichische Markt immer wichtiger für Deutschland wurde. Schon 1932 sicherte sich die deutsche Tobis AG 48% der Aktienanteile der österreichischen Sascha - Film.“³⁵

³³ Vgl. Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1818-1938, Wien 2008. S 328-329

³⁴ Vgl Ebd, S 328

³⁵ Zit.n. http://filmarchiv.at/rte/upload/filmhimmel_pdf/fh_034.pdf

*1937 übernahm die Creditanstalt das Aktienpaket der Pilzer-Gruppe, unter der Leitung des jüdischen Dr. Oskar Pilzer, mit ebenfalls 48% der Sascha - Film.*³⁶

*Nach den heimlichen Aufkäufen der Radiostationen, Zeitungen, Filmstudios und Kinos, benannte Goebbels dies gerne als den „größten Kulturkonzern der Welt“.*³⁷

III.5 Beschreibung und Analyse des Films „Der Mann, von dem man spricht“ (1937)

Mutter Blanc möchte ihre drei Töchter verheiraten und führt sie Onkel Mathies (H. Moser) für seinen Neffen Toni vor. Onkel Mathies, ein Bewunderer seines tüchtigen Neffen, fährt extra zur Feier seines Examens zu ihm. Er trägt die Fotos der jungen Damen in der Tasche. Heinz Rühmann als Toni Mathies, versäumt durch eine Verkettung von Ereignissen sein Examen, und wird von der Universität relegiert.

Onkel Mathies erfährt davon und bestraft seinen Neffen. Er wird ihn von nun an, solange er auf seinem Besitz wohnt, ständig unter Beobachtung halten. Ihm kommt auch die Idee Toni mit einer der Blank Töchter zu verheiraten. Toni missbilligt das Vorgehen seines Onkels, greift zum Revolver und schießt vor Wut auf die drei Fotografien.

Er beschließt die Entscheidung, welche Dame er heiraten möchte, dem Schicksal zu überlassen. Seine zynische Reaktion auf das Treiben seines Onkels. Doch anstatt das Fotopapier zu durchlöchern, trifft er eine vorbeigehende Dame namens Bianca. Das Schicksal gab ihm ein Zeichen. So hält er um ihre Hand an.

Er möchte wissen, wo er sie wiedersehen kann und sie machen sich den Zirkus als Treffpunkt aus. Dort findet er sie baumelnd am Trapez wieder. Allerdings hat auch der Löwendompteur Carasso ein Auge auf die hübsche

³⁶ Ebd. S 11

³⁷ Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998. S 16

Bianca geworfen. Als Toni Bianca in ihre Garderobe folgt, wirft man ihn hinaus. Er versucht daraufhin im Hotel sie wieder zusehen, jedoch vergebens.

Erst am nächsten Tag wird er, da er sich vor dem Direktor in einem Fass versteckt hat, von einem Elefanten zu Biancas Tür gerollt.

Die beiden kommen sich näher. Da fällt die Tür auf und der Direktor wirft ihn kurzer Hand hinaus. Seine Tochter heiratet nur einen Artisten. Nun aber schreitet Toni zur Tat.

Er möchte für seine Angebetete ein Zirkusartist werden, und quartiert sich im selben Hotel wie Vater und Tochter Zaratti ein. Toni und sein Diener Hassler (gespielt von Theo *Lingen*) üben sich nun als Clown, Stepptänzer, Jongleur und Akrobat.

*Die folgende Abbildung zeigt eine weitere Szene aus: Der Mann, von dem man spricht.*³⁸



Abb. 2: Lingen, Rühmann in: *Der Mann, von dem man spricht*

³⁸ Abbildung 2 aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

Aber leider ist alles umsonst. Nicht einmal der Zirkushund gehorcht Toni. Eine andere Art von Dompteuse (Adele Sandrock) hat hier die passende Lösung. Sie bietet ihm einen Flohzirkus zum Kauf an und Toni willigt ein.

Im Handumdrehen gibt sich Toni bei Biancas Vater als Dompteur wilder Bestien zu erkennen. Das verschafft ihm einen Vorteil gegenüber Carasso. Nach einem Streit entlässt der Direktor Carasso im Glauben er hätte einen Ersatz für ihn. Aber Toni verliert seine Flöhe im Zirkus kurz vor seinem Auftritt. Der Direktor bietet ihm seine Wildkatzen an. Toni erhält unverhofft Hilfe von den Clowns, die sich bereit erklären in Löwenfelle zu schlüpfen, so dass Toni doch noch als Dompteur durchgeht.

Nachdem aber die Clowns vom hinterhältigen Carasso entdeckt und eingesperrt werden, ist Toni letztendlich ohne es zu ahnen mit den richtigen Löwen in der Manege. Erst am Schluss, als nur noch ein Löwe in der Manege ist, kommen die Clowns frei und Toni stellt mit Entsetzen fest, dass er von richtigen Löwen umgeben ist.

*Die nachstehende Abbildung zeigt Heinz Rühmann in der Manege neben Löwen in: Der Mann, von dem man spricht.*³⁹



Abb. 3: Rühmann in der Manege in: *Der Mann, von dem man spricht*

³⁹ Abbildung 3 aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

Er meistert die Situation und erhält für seinen Mut die schöne Bianca.

Die Uraufführung des Films war am 5. Februar 1937 im Lichtspieltheater Wien. Er wurde in Österreich als jugendfrei eingestuft und zugelassen. Es wurde sogar darauf hingewiesen, dass nicht allzu viele Zirkusszenen darin seien.⁴⁰

III. 6 Die Geschlechterrolle im Film

Gleich in der ersten Szene wird Frau Blank mit ihren Töchtern gezeigt. Die Mädchen wurden absichtlich unmodisch für jene Zeit dargestellt: Aufsteckfrisuren und zugeknöpfte Blusen bis zum Hals.

Im Gegensatz zu Bianca, die mit ihrer Freizügigkeit die Augen der Männer auf sich zieht.

Sie wird vom Vater als kapriziös bezeichnet. Trotzdem ist sie nach wie vor dem Vater Gehorsam schuldig. Er ist die oberste Instanz, die letztendlich darüber entscheidet, mit wem seine Tochter verheiratet werden soll. Der Vater als Oberhaupt der Familie und als Brücke zum hierarchischen System steht die Figur des Vaters an der Stelle des Führers.

Bianca übt ihren eigenen Beruf aus, ist selbstständig, aber wohlgerne nicht zu selbständig. Sie arbeitet beim Zirkus aber in der Obhut ihres Vaters, des Zirkusdirektors. Damit ist Sitte und Moral ausreichend in die Geschichte mit eingewoben und Bianca von der Kritik eines frivolen Zirkusmädchens befreit.

Als besonders vergnügungssüchtige, verruchte und gefährliche Frauen werden jene dargestellt, die Toni nach seinem versäumten Examen in einem Tanzlokal Gesellschaft leisten.

Die „verruchten Weiber“ im Tanzlokal stehen als Bild der Frauen der 1920er und 1930er Jahre. Sie waren wahlberechtigt, legten das Korsett ab und fanden Männerdomänen wie das Rauchen von Zigaretten für sich selbst. Jegliche Ausschweifung und Vergnügungssucht an den Tag legend, vor

⁴⁰ Vgl. Z 123/37 *Paimanns* Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbildkritik. Wien VII. 12. Feb. 1937. Nr. 1088. 22. Jahrgang. S 19

denen sich der Mann durch den Verlust der männlichen Autorität zu fürchten hatte. Das Patriarchat also war in Gefahr.

Im österreichischen Ständestaat sollte die Frau nach der Zurschaustellung der sexuell-revolutionären 1920er Jahre wieder auf ihre eigentliche Daseinsberechtigung korrigiert werden. Das Kino sollte hier besonders erzieherisch wirken: „In Ehe und Familie war nach Vorstellung sowohl der Sozialdemokratie als auch der Konservativen und Rechten das von der Frau anzustrebende Ziel ihrer Existenz zu erblicken.“⁴¹

Dieser Frauentypus bildet einen harten Kontrast zum angestrebten Frauenbild des nationalsozialistischen Regimes.

Die Komödie enthält - soweit es dem damaligen moralischen Schranken erlaubte - erotische Darstellungen Biancas. Die Frau als Akrobatin, ihre weiblichen Formen hoch am Seiltrapez und vor allem Szenen in der Garderobe, bei denen sie ihre Verkleidung ablegte.

„Es ist unbestreitbar, dass die im Film dargestellte Frau das Schönheitsideal der breiten Masse beeinflusst.“⁴²

Im finanziell geschwächten Österreich nach der Weltwirtschaftskrise wollten die weiblichen Kinobesucher vor der eigenen Realität flüchten.

Von der Filmindustrie wurde das weibliche Kinopublikum indes als wesentlicher Faktor für Erfolg oder Misserfolg einer Produktion angesehen. Ein Grund dafür war, dass zu jener Zeit mehr Frauen als Männer die Kinosäle füllten.⁴³

Genau das machten sich Filmschaffende zu Nutzen. Sie konnten mit ihren Filmen Frauen in eine andere für sie nicht zugängliche Phantasiewelt entführen. Gleichzeitig aber wird die Rolle der Frau in die sitzamen Schranken verwiesen.

⁴¹ Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938, Wien 2008. S 245

⁴² Hippler, Fritz S. 102f. Zit. nach: Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 508

⁴³ Vgl Moritz, Verena/Moser, Karin/Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938, Wien 2008. S 246

Wie eingangs bereits erwähnt, ist als Beispiel im Film *Der Mann, von dem man spricht* eine Szene zu finden, in der der Vater klipp und klar zu verstehen gibt: „*Meine Tochter heiratet nur einen Artisten*“.⁴⁴

Die Rolle des Vaters als Familienoberhaupt wird hier noch einmal untermauert. Der starke Mann ist das gesellschaftliche Vorbild. Vergleiche lassen sich für diese Zeit leicht finden: In der Politik war es der couragierte Führer mit männlicher Strenge.

Der Staat aus zentralistischen und diktatorischen Zügen wurde zur unhinterfragbaren Institution erhoben, der der Bürger und die Bürgerin sich gehorsam fügen mussten. Der wieder entdeckte Archaismus wurde zur Allegorie der bürgerlichen Familie.

Gerd Albrecht spricht von einem *Führerprinzip* der Nationalsozialistischen Filmpolitik:

*„Die Form des staatlichen Handelns ist die Herausstellung eines Führungswillens – in einem Führer oder in einer Führerschaft –, von dem durch Einzelbefehl oder durch die Setzung oder die Billigung von Regeln, die ohne Rücksicht auf ihre Form Recht sind, das Handeln der Organe des Volkes, als welche sowohl die einzelnen Volksgenossen als auch die aus ihnen gebildeten Einrichtungen verstanden werden, bestimmt wird.“*⁴⁵

Albrecht schreibt weiter: *„Das Führerprinzip war insofern ein struktureller Mechanismus zur Sicherung der Geschlossenheit des nationalsozialistischen Systems nach innen und außen.“*⁴⁶

Aber auch die Rolle des starken Mannes, der sich die Frau, salopp gesagt, frech und schnittig nimmt, gehört zum *neuen* deutschen Mann-Bild. Heinz Rühmann als Toni Mathies war seinem Aussehen nach kein typisches

44 *Der Mann, von dem man spricht*. Österreich 1937. Regie E.W. Emo. Drehbuch Hans Saßmann. Darsteller Heinz Rühmann, Hans Moser, Theo Lingen, Gusti Huber, Gerhard Bienert, Reinhold Häussermann, Heinz Salfner, Helene Lauterböck, Ferdinand Mayerhofer, Richard Tomaselli, Mizzi Zwerenz. Produktion und Verleih Oskar Glück Projektograph Film GmbH. Dauer 92: Minuten. Format: 35mm

45 Best, Werner: *Die Deutsche Polizei*, Darmstadt 1940. S 13 Zit. nach Albrecht Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969. S 246

46 Zit.n. Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969. S 251

Beispiel eines starken Mannes, doch hinderte ihn das kaum seinen Willen durchzusetzen, beziehungsweise sich zur Heirat zu entscheiden.

Der Zuschauer und die Zuschauerin sollte sich ein Vorbild nehmen. Nicht nur an der Durchsetzungskraft die *Rühmann* hier beweist, sondern auch an seiner Standhaftigkeit, mit der er verbissen seinen Weg beschreitet. Nach seinem Beispiel sollte der neue deutsche Mann sein. Die Sprechweise *Rühmanns* im Film birgt, wenn auch subtil, die neue, nationalsozialistische Identität.

Rühmann ist im Film die Hauptfigur und demnach die Identifikationsperson für das Filmpublikum. Die Besetzung der Hauptrolle zur Propaganda ist besonders in der Komödie ein wichtiger Teil der Strategie, mit der *Goebbels* das Regime tarnen, jedoch die Masse dennoch geschickt erreichen und manipulieren konnte.

Ähnlich war das Konzept bei Propagandafilmen. Bei der Besetzung in *Carl Peters* 1940⁴⁷ mit dem Schauspieler und Sänger *Hans Albers* in der Hauptrolle. Die Bavaria begründet die Besetzung Albers gegenüber dem *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) folgendermaßen:

*„Bei der Besetzung der Hauptrolle sind wir davon ausgegangen, dass, wenn dieser Film die gewünschte Volkstümlichkeit erreichen soll, sie von einem ausgesprochenen Publikumsschauspieler dargestellt werden muß. Ich glaube, daß die politische Schlagkraft des Films dadurch bedeutend gesteigert wird.“*⁴⁸

Ein bemerkenswertes Detail zeigt eine Zuwendung der sozial niederen Schichten. Die Figur des Dieners (*Theo Lingen*) im Film *Der Mann, von dem man spricht* beweist besondere Stärken, mit denen sich das Volk identifizieren sollte. Seine Fähigkeiten übersteigen in einigen Situationen die seines Vorgesetzten. In erster Linie sorgt es für einen heiteren Ton in Film.

⁴⁷ <http://www.deutscher-tonfilm.de/halbers1.html>

⁴⁸ Schreiben vom 17.7.1940; Archiv Albrecht. Zit. n. *Albrecht*, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 186

Es gibt aber auch Aufschluss darüber, dass sich die Propaganda an das arbeitende Volk zugewandt hat.

Die folgende Abbildung zeigt Theo Lingen in heiterer Aktion in: Der Mann, von dem man spricht.⁴⁹



Abb. 4: *Lingen in heiterer Aktion in: Der Mann, von dem man spricht*

III.7 Der Zirkus im Nationalsozialismus

Ein gutes Beispiel für Manipulation der öffentlichen Meinung bietet der Film *Der Mann, von dem man spricht* in der Darstellung des Zirkus Zaratti und der beteiligten Personen. Während gerade der Zirkus mit seinen aus allen Nationen, Glaubensbekenntnissen und sozialen Schichten stammenden Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen ein ideales Angriffsziel des Regimes bieten würde, wird er im Film geradezu als selbstverständlich dargestellt. Dies bezeugt nicht nur die Figur des Zirkusdirektors, der Clowns oder der schönen Bianca, sondern sogar des Antagonisten Carasso. Bei ihm könnte man zwar

⁴⁹ Abbildung 4 aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

den Italiener im Namen vermuten. Er ist aber durch sein deutsches Auftreten – mithilfe seiner hochdeutschen Aussprache - nicht als Italiener zu erkennen.

Ab 1. Mai 1933, tritt die Verordnung über ausländische Arbeitnehmer in Kraft. Jeder ausländische Arbeiter musste nun eine offizielle Arbeitserlaubnis vorweisen können.

Am 14. Februar 1935 wurde die Verordnung zu amtlichen Ariernachweisen erlassen, die alle Direktoren und Direktorinnen dazu verpflichtete, ihre arische Abstammung zu belegen. Weitere Verbote folgten:

- *Verbot artfremder Kostüme*
- *Verbot des Auftretens von Negern und Negermischlingen*
- *Verbot der Teilnahme von Juden an Darbietungen der deutschen Kultur*
- *Musikerlass (er richtete sich gegen artfremde Musik soweit sie von Juden oder Negern stammt oder nachahmt, sowie Hot –und Swingmusik)⁵⁰*

So sahen sich viele Zirkusbesitzer gezwungen ihren Betrieb aufzulösen und ihn, so wie dies bei vielen *Arisierungsmaßnahmen* der Fall war, um einen geringen Preis zu verkaufen.

Zu erwähnen wäre hier die jüdische Artistenfamilie Blumenfeld. Zwar war das Unternehmen der Blumenfelds mit der Weltwirtschaftskrise 1928 in Konkurs geraten, trotzdem arbeiteten die Familienmitglieder weiterhin als Artisten. Zwei Kinder der Blumenfelds Jaenette und Arthur überlebten die Shoa, die über 80-jährige Mutter Rosa wird nach Theresienstadt verschleppt, woraufhin sich eine Tochter (Alice) das Leben nimmt. Über die zweite Tochter Betty herrscht Unklarheit. Die Brüder Alex, Alfons, Alfred, Willy, Fritz und Erich emigrieren nach Frankreich, werden aber von dort nach Auschwitz und Majdanek deportiert. Willy erhängt sich in Auschwitz, alle anderen werden ermordet.⁵¹

⁵⁰ Vgl <http://www.alhambra.de/zeitung/maerz02/circus.htm>

⁵¹ Marburg; Zirkusarchiv online unter:
http://www.magdeburg.de/media/custom/698_4615_1.PDF

III.8 „*Der Mann, von dem man spricht*“ nach 1945

Nach dem Krieg wurde der Film von den Alliierten verboten. Auch *Rühmann* und viele andere Schauspieler und Schauspielerinnen und Regisseure und Regisseurinnen hatten vorübergehend mit einer Sperre zu kämpfen.

Der Film *Der Mann, von dem man spricht* läuft noch heute im Fernsehen. Die einzige Szene, die an den Nationalsozialismus erinnert, wurde entfernt: Der Zirkusdirektor betritt die Garderobe seiner Tochter, sieht die Liebenden und wirft Toni auf die Straße.

Eine harmlose Szene mit einem pikanten Detail. Gegrüßt wurde nämlich in nationalsozialistischer Tradition mit dem Hitlergruß.

*Die folgende Abbildung zeigt ein Standbild der ungekürzten Fassung des Filmes.*⁵²



Abb. 5: Standbild mit Hitlergruß aus der ungekürzten Fassung: *Der Mann, von dem man spricht*

⁵² Abbildung 5 aus *Ball, Gregor: Heinz Rühmann. Seine Filme – sein Leben*, München 1981

IV. Analyse des Spielfilms *Ich klage an* (1941)

IV.1 Das Euthanasieprogramm der Nationalsozialisten

*„Alle großen Kulturen der Vergangenheit gingen nur zugrunde, weil die ursprünglich schöpferische Rasse an Blutvergiftung abstarb. Immer war die letzte Ursache eines solchen Untergangs das Vermessen, daß alle Kultur vom Mensch abhängt und nicht umgekehrt, dass also, um eine bestimmte Kultur zu bewahren, der sie erschaffene Mensch erhalten werden muß. Diese Erhaltung aber ist gebunden an das ehernen Gesetz der Notwendigkeit und des Sieges des Besten und Stärkeren. Wer leben will, der kämpfe also, und wer nicht streiten will in dieser Welt des ewigen Ringens, verdient das Leben nicht.“*⁵³

Der Begriff Euthanasie stammt eigentlich aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie *schöner Tod* oder *Gnadentod*. Zwar übernahmen die Nationalsozialisten diesen Begriff in ihr radikal, faschistisches Handeln, jedoch die Theorien, die damit verbunden waren, hatten bereits seit dem 19. Jahrhundert im Bereich der Rassenhygiene und Eugenik festen Bestand in der Gesellschaft.

Charles Darwins Theorie der *Auslese* im Tierreich wurde herangezogen, um dies fälschlicherweise auf die menschliche Gesellschaft zu übertragen. So wie im Tierreich sollten nur die stärksten Individuen und die *höher gestellten Rassen* überleben. Verschiedene Theoretiker entwickelten Vorstellungen der *Aufartung* des Volkes durch passive oder aktive Auslese.

Die Keltische Welt sollte reinkarniert werden, um eine gemeinsame Geschichte zu schaffen.

In diesem Sinne verherrlichte das NS-Regime ihr Germanentum und stellten sich in ihrer absurden Rassenhierarchie höher als alle anderen Völker. 1920 wurde die Ausmerzungen der Geisteskranken erstmals in der Schrift Die

⁵³ Mein Kampf, S 316 f. Zit. nach Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 306

*Freigabe der Vernichtung unwerten Lebens veröffentlicht. Die Herausgeber waren der Psychiater Alfred Hoche und der Jurist Karl Binding.*⁵⁴

*Immer mehr drang rassenhygienisches Gedankengut in die Sozialpolitik und in das Gesundheitswesen ein. Auch der Wiener Gelehrte und Politiker Professor Julius Tandler empfand die Sterilisation oder sogar Kastration als Gebot der Notwehr, um die menschliche Gesellschaft vor den Nachkommen von Schwerverbrechern, Idioten und schweren Epileptikern zu schützen.*⁵⁵

Der Gipfel dieser Ideologie aber war die totale Ausmerzung der behinderten und kranken Menschen im dritten Reich. Die Nationalsozialisten radikalisierten diese Idee zum Massenmord an jenen Menschen, die sie als *unwertes Leben* betrachteten. Sie übernahmen somit das bereits vorhandene Konzept zur Ausmerzung all jener, die sie als minderwertig betrachteten, in ihr Vernichtungsprogramm.

Mit dem offen zur Schau getragenen und auch praktizierten Sozialdarwinismus, konnte die Idee der *natürlichen Auslese* für viele Rassehygieniker und Anhänger der NS - Ideologie ab 1933 in die Tat umgesetzt werden. Der *deutsche Volkskörper* wurde zum Begriff und zum Sinnbild der Vorstellungen, um der Bevölkerung die Notwendigkeit der Vernichtung Kranker und somit die Erhaltung ihres gesunden Erbguts klar vor Augen zu führen. Der Begriff Euthanasie mit seiner negativen Konnotation, ist seitdem untrennbar mit dem NS - Regime verbunden.

⁵⁴ Vgl. Neugebauer, Wolfgang: NS – „Euthanasie in Wien 1999. Online unter: <http://www.netway.at/neugebauer%2011.1.96.htm>

⁵⁵ Seidler, Horst/Rett, Andreas: Rassenhygiene. Ein Weg in den Nationalsozialismus. Jugend und Volk, Wien, München 1998. S 118; siehe dazu auch Beck, Christoph: Sozialdarwinismus. Rassenhygiene und Vernichtung lebensunwerten Lebens. Eine Bibliographie zum Umgang mit behinderten Menschen im dritten Reich und heute, Bonn 1992. S 31

IV.2 Die Situation in Österreich

Ab der Annexion Österreichs im Jahr 1938 wurde die Rassenhygiene auf verschiedenen Ebenen in der umbenannten Ostmark institutionalisiert. Das Schul- und Bildungswesen übernahm genauso wie in der Medizin, Wissenschaft und Forschung bereitwillig das Konzept der Rassenhygiene aus dem deutschen Reich. Die Ausmerzung der Kranken, Asozialen, Juden, Roma, Sinti, Homosexuellen und vielen anderen Minderheiten war das Ziel dieser Struktur des Hasses und wird somit eingebunden in die geplante, endgültige Vernichtung aller, die im sozialen Bereich als Schädlinge verurteilt wurden.

Im Generalplan Ost war die Planung zur *Endlösung der sozialen Frage* integriert. Durch die *Sippenhaft* waren in weiterer Folge auch die Angehörigen der so genannten *Erbschädlinge* in Gefahr, da man durch bekannt werden eines Falles bereits die Familie erfassen, und im dafür vorgesehenen Register ablegen konnte.

Nur das Ende des Zweiten Weltkrieges und die Entmachtung des Regimes beendete diese Menschenhetze.

Durch den *Angererpaß/Ariernachweis* griff die Partei in den privaten Bereich der Bevölkerung ein. Plötzlich war jeder im gesamten deutschen Reich gezwungen sich mit dem Wort *Rasse*, seiner Religionszugehörigkeit und dem Erbgut seiner Familie zu beschäftigen.

Viele von ihnen mussten nun mehr soziale, wirtschaftliche und private Diskriminierung fürchten und sogar ums eigene Leben bangen, da man als Nichtarier automatisch aus der Volksgemeinschaft ausgeschlossen wurde.

In Deutschland war bereits nach der Machtergreifung Hitlers 1933 das Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses (GzVeN) vom 14. Juni 1933 verabschiedet worden.⁵⁶

Mit diesem Gesetz legalisierten die Nationalsozialisten die Zwangssterilisation an all jenen die im Sinne des Gesetzes als erbkrank bezeichnet wurden.

Zu diesen Krankheiten zählten ua: Schizophrenie, angeborener Schwachsinn, erbliche Taub– oder Blindheit, schwere körperliche Missbildung, Alkoholismus.⁵⁷

Dieses reichsdeutsche Sterilisierungsgesetz wurde mit der Verordnung vom 14. Nov. 1939 über 1. Jänner 1940 in der Ostmark eingeführt.⁵⁸

Da zu diesem Zeitpunkt allerdings schon zu weiterführenden Maßnahmen übergegangen wurde, nahm in Österreich die Zwangssterilisierung im Vergleich zu Deutschland nur mehr geringe Ausmaße an. Der nächste Schritt war die Maßnahme, die zur konsequenten Vernichtung all jener eingesetzt wurde, die nicht in das Bild des Übermenschen im nationalsozialistischen Sinne passten. Die Zwangssterilisation war in ihren Augen zu langsam. Der Beginn des Zweiten Weltkrieges war der unmittelbare Anlass zur Durchführung des Euthanasieprogramms. Hitler wollte Lazarettraum schaffen sowie Spitalspersonal freistellen.⁵⁹

Bei der Ermordung der Kranken wurde erstmals Zyklon B Gas verwendet, das später in den Konzentrationslagern für die Massenvernichtung eingesetzt wurde.

Die ersten Opfer der Vernichtung waren behinderte Kinder im Rahmen der Kindereuthanasie. Euthanasie an Erwachsenen, kurz T4 Aktion, wurde zwar

⁵⁶ Vgl Reichsgesetzblatt. Eugenikgesetz. Online unter <http://www.uni-wuerzburg.de/rechtsphilosophie/eugenik.htm>

⁵⁷ Vgl. Ebd.

⁵⁸ Neugebauer, Wolfgang: Wiener Psychiatrie und NS Verbrechen (Referat im Rahmen der Arbeitstagung: „Die Wiener Psychiatrie im 20. Jahrhundert“) Inst. F Wissenschaft und Kunst 20./21. Juni 1997, Quelle: Doew. Online unter: <http://www.netway.at/Euthanasie.Ereignisse.htm>

⁵⁹ Vgl. Ebd.

*mit dem Einstellungsbefehl Hitlers vom 24. August 1941 offiziell eingestellt, die Kindereuthanasie aber weiter betrieben.*⁶⁰

Die T4 Aktion allerdings wurde in *Aktion 14f13* umbenannt, um die Vergasung mit Zyklon B erstmals bei geistig behinderten Insassen im Konzentrationslager zu testen. Die Aktion 14f13 diente somit als Probe für die *Endlösung der Judenfrage*. Im Rahmen des Euthanasieprogramms wurde die vorerst nur besprochene Vernichtung in die Tat umgesetzt. Ihre Notwendigkeit wurde strategisch unter der Bevölkerung verbreitet.

Der Propagandaminister *Goebbels* war hierzu ein wahres Genie. Ihm kam die Idee in die Erziehung des Volkes mit einzuwirken. Er wollte offen oder versteckt im Medium Film seine Vorstellungen einer nationalsozialistischen Welt verbreiten.

Auch diente ihm der Film als Mittel, um eine positive Stimmung für das Regime zu erzeugen. Mit dem Propagandafilm gelingt es *Goebbels* die nationalsozialistische Ideologie subtil einfließen zu lassen. In den Filmen wurde zum Beispiel der Hitler-Gruß nur im Gerichtssaal, selbst da nur angedeutet, gezeigt. Auch sonst wurde auf Attribute wie das Hakenkreuz oder Uniformen verzichtet.

*Nur einmal ist das Bild Adolf Hitlers in Heyts Büro verschwommen wahr zunehmen. Goebbels selbst bezweifelte die „Zweckmäßigkeit“*⁶¹ der Euthanasiepropaganda zu diesem Zeitpunkt. Seine offizielle Mitteilung an das Publikum war das Verständnis der *Tötung auf Verlangen* auszurichten. Damit sollte die Vernichtungspolitik des NS-Regimes gerechtfertigt, aber auch vertuscht werden. *Goebbels* war sich darüber im Klaren, dass kritische Beobachter den Kinofilmen beiwohnten.

Um eben diese scharfe Kritik zu vermeiden, ging er bei der Filmproduktion *Ich klage an* äußerst vorsichtig vor. Der Film sollte dazu dienen den Zusehern ein

⁶⁰ Vgl. Ebd. S 9

⁶¹ Vgl. *Moeller*, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998. S 248

positives Bild der Euthanasie zu suggerieren. Im Gegensatz zum Dokumentarfilm *Der ewige Jude* oder *Was du ererbst* ist dieser Spielfilm rein auf der emotionalen Ebene aufgebaut, ohne offen auf die Tötung der Menschen bzw. dem Begriff Euthanasie einzugehen. Der Film als Medium bot dazu die optimale Möglichkeit die Masse zu erreichen und sie zu manipulieren.

Basierend auf dem Roman *Sendung und Gewissen* von Helmut Unger startete die Tobis Filmkunst GmbH 1941 die Dreharbeiten zu *Ich klage an*. Die Leitung übernahm Wolfgang Liebeneiner. Er galt als überzeugter Befürworter der Euthanasie, obwohl er das nach 1945 zur Befürwortung der *Sterbehilfe* ummantelte. In den Hauptrollen waren: Paul Hartmann als Prof. Thomas Heyt, Matthias Wieman als Dr. Bernhard Lang neben der Österreicherin Heidemarie Hatheyer als Hanna Heyt zu sehen.

IV.3 Die Charaktere im Film

Der Film *Ich klage an* funktioniert als Manipulation deswegen, da nationalsozialistische Botschaften unterschwellig übermittelt werden. Gezeigt wird deutsche Familienidylle. Hauptcharakter Hanna Heyt, gespielt von Heidemarie Hatheyer, steigt zum Vorbild der deutschen Frau im Dritten Reich auf. Sie ist jung, hübsch und vor allem ihrem Mann treu ergeben. Heidemarie Hatheyer hatte ihren Durchbruch in *Die Geierwally*. In diesem Film spielte sie eine Frau, die in der Rolle der treu sorgenden Ehefrau aufgeht. Ein typisches Bild der deutschen Frau.

Paul Hartmann mimt ihren Mann Thomas Heyt, ein anerkannter Wissenschaftler, der dem Publikum schon vorher, meist als jugendlicher Liebhaber, bekannt war. Seine fachliche Kompetenz und die Liebe zu seiner Frau verfehlten die Wirkung auf das Publikum nicht. Er ist nicht nur der Held der Geschichte, sondern wie Hatheyers Charakter ein Vorbild für den deutschen Mann.

Als sensibler, ausgesprochen volksnaher Arzt, der vormals in Hanna verliebt war, wurde er von dem Schauspieler Matthias *Wieman* gespielt. Auch er ist auf der Leinwand ein bekanntes Gesicht. Er hat schon vormals die Arztrolle in verschiedenen Produktionen verkörpert.

Die Liebe der beiden Eheleute wird im Laufe des Films in verschiedener Hinsicht wiederholt hervorgehoben. Beispielsweise zeugen Erinnerungsstücke im Wohnzimmer über schöne gemeinsame Stunden wie es Professor Schlüter (Albert *Florath*) später in seiner Rede ausdrückt. So rückt man das Glück und das Vertrauen der Ehepartner in den Blickpunkt. Hierzu spricht Universitätsprofessor Schlüter über die hohen charakterlichen Eigenschaften seines ehemaligen Studenten. Er vergleicht und klassifiziert zugleich im Sinne des Patriarchats die „*Forscherei*“ Heyts mit der Domäne der Ehefrau zu Hause als die „*Hannarei*“⁶²

Diese Ehrungen des Professors legen fest, mit welchem großartigem Mann Hanna verheiratet ist, dies alles natürlich nur um die *Tötung auf Verlangen* in der Liebe der beiden zueinander zu rechtfertigen, und im Publikum keine Zweifel über die ehrlich empfundenen Gefühle Heyts aufkommen zu lassen. Schließlich tötet Heyt seine Frau nicht aus primitiven, sondern aus höchst ehrbaren Gründen.

⁶² Ich klage an. Berlin 1941. Regie Wolfgang Liebeneiner. Drehbuch Eberhard Frowein Harald Bratt, nach dem Briefroman Sendung und Gewissen von Hellmuth *Unger*. Kamera Friedl Behn-Grund, Franz von Klepackimera. Produktion Heinrich Jonen. Darsteller Paul Hartmann, Heidemarie Hatheyer, Mathias Wieman, Margarete Haagen, Charlotte Thiele, Christian Kayßler, Harald Paulsen, Albert Florath. Dauer 120 Minuten. Format: 35 mm.

IV.4 Der suggestive Inhalt

Heyt steht am Zenit seines Erfolgs. Anlässlich der Berufung ihres Mannes plant Hanna einen festlichen Abend mit Freunden. Während den Vorbereitungen stürzt sie die Kellertreppe hinab. Beim Musizieren allerdings mit Heyt und Lang erschläfft der Arm Hannas. Sie meint es wäre eine Folge ihres Sturzes. Die junge Frau jedoch nimmt dies für zu leicht. Erst Tage danach geht sie mit der Aufforderung ihres Mannes zu ihrem Hausarzt Dr. Bernhard Lang.

Lang ist nicht nur Hannas Jugendfreund und Vertrauter der beiden Eheleute, sondern verblüffender Weise auch deren Hausarzt. Sie erwähnt einen Zwischenfall mit dem Arm der anscheinend schon viele Jahre zurückliegt.

Dem Zuseher wird hier die Gefahr einer schlummernden Erkrankung bewusst. Die Früherkennung der Krankheiten spielt aber nur eine untergeordnete Rolle. Das Übel liegt in den Genen, demnach nicht therapierbar. Der Hausarzt Dr. Lang versinnbildlicht die gesamte Ärzteschaft im Deutschen Reich, denen der Bürger und die Bürgerin ruhig anvertrauen konnte.

Dr. Lang ahnt schon das Unaussprechliche, möchte aber noch um sicher zu gehen, einige Untersuchungen vornehmen. Hanna bemerkt zwar seine Betroffenheit, belächelt dies allerdings. Dr. Lang behält seine Vermutung bei sich. Nicht mit Hanna, der eigentlichen Betroffenen, sondern ihrem Ehemann wird die Diagnose zuerst mitgeteilt.

Das Resultat der Untersuchung ist erschütternd: Hanna Heyt ist unheilbar krank. Sie leidet an der schweren Nervenkrankheit Multiple Sklerose, ein sicheres Todesurteil.

Hanna, die ihm Unwissen gehalten wird, glaubt allerdings schwanger zu sein. Für sie bricht eine Welt zusammen, jedoch nicht wegen ihres Gesundheitszustandes, der ihr längere Zeit verheimlicht wird, sondern nur wegen der Tatsache nicht schwanger zu sein. „Jetzt ist alles sinnlos“⁶³, sind

⁶³ *Liebeneiner*, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

die Worte, die sie in Anbetracht ihres weiblichen Versagens ausspricht. Nach eingehender Untersuchung steht die Diagnose fest.

*Schließlich und endlich reduzierten die Anhänger Hitlers die Frau auf ihre Funktion als Mutter. Nach Heinrich Himmlers Vorstellung sollte nach einem positiven Ausgang des Krieges jede Frau bis dreißig dem Führer ein Kind geboren haben müssen.*⁶⁴

Ihr Ehemann Heyt ist dem Zusammenbruch nahe, jedoch nur kurz, denn sofort ist sein Kampfgeist geweckt und der Wettlauf mit der Zeit für den Wissenschaftler Heyt, der seine Frau retten will, beginnt. Dramatisch untermalt mit einem tropfenden Wasserhahn – jeder Tropfen eine Sekunde weniger im Wettlauf gegen die Krankheit. Nachdem Hanna ihre Situation immer bewusster wird, bittet sie Dr. Lang um *Erlösung* (ohne das Wort Sterbehilfe zu verwenden). Der Arzt verweigert dies auf sehr brüske Art und Weise. Nach seinem Empfinden muss ein Arzt Leben erhalten und es nicht zerstören.

Hannas Gesundheitszustand verschlimmert sich zusehends. Durch das Wechseln der Szenen zwischen Hanna und Thomas Heyt erzeugt Regisseur Wolfgang *Liebeneiner* die gewünschte Spannung. Das Publikum fiebert mit, gebannt von dem Leiden und ergriffen in der Hoffnung, die zum Tode geweihte Hanna doch noch retten zu können. Hanna wirkt müde, fast schon apathisch. Sie ist einzig um das Wohl ihres Mannes besorgt, der sie bis an das Ende ihres Lebens pflegen muss. Sie erklärt ihm, dass sie keinen „*Klumpen Fleisch*“, nicht „*taub*“ und „*völlig idiotisch*“⁶⁵ werden möchte. Außerdem fürchtet sie, ihrem Mann zur Last zu fallen. Indes fühlt sie sich allein, da Heyt nun von seiner Forschung entgegen der Krankheit besessen ist, und erst spät nachts nach Hause kommt. Als sie ihre ausweglose Situation erkennt, bittet Hanna nun auch ihren Ehemann sie nicht leiden zu lassen.

⁶⁴ *Dustdar*, Bianca: Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik, Alfeld 1996. S 211

⁶⁵ *Liebeneiner*, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

Mit den Euphemismen erlösen und leiden lassen wird hier zwar eindeutig die Aufforderung zur Sterbehilfe ausgesprochen, jedoch mit keinem Wort klar auf die Euthanasie eingegangen.

Die Tötung Hannas durch ihren Ehemann wird somit für den Zuseher begründbar. Nicht die Ermordung der Kranken, sondern das selbst erwählte Sterben sollte die Rechtfertigung zur Ermordung tausender Kranker sein. Hanna hat nur mehr kurze Zeit zu leben. Heyt lässt ein Fläschchen Arsen in seiner Jacke verschwinden.

Die Sterbeszene wird ausgesprochen langatmig gezeigt. Hanna fordert ihren Mann noch einmal auf sie zu erlösen. Zärtliche Worte der beiden zueinander zeugen ein weiteres Mal von der innig empfundenen Liebe der Eheleute.

Heyt handelt und Hanna bekommt die tödliche Dosis verabreicht. Verklärt meint sie, es wäre ihr so leicht. „Ich wollt es wär` der Tod“⁶⁶ sind ihre letzten Worte. Als ihr Mann dies bestätigt, ist sie erleichtert und glücklich. Auch die Zuseher empfinden den Tod Hannas als friedliches und schmerzfreies Entschlafen.

⁶⁶ *Liebeneiner*, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

*Die folgende Abbildung zeigt die Sterbeszene in: Ich klage an.*⁶⁷



Abb. 6: *Hartmann* und *Hathey* in der Sterbeszene in: *Ich klage an*

⁶⁷ Abbildung 6 aus <http://www.cinema-muenster.de/menu/programm/schulkino/drehbuch-geschichte-mensch-oder-monster-behinderung-in-der-filmgeschichte.html>

Sofort nach der Tötung wird das Publikum zum Beschützer Heyts. Dr. Lang wirft Heyt vor Hanna ermordet zu haben. Ein Zerwürfnis der beiden Männer ist unabwendbar. Die Zuseher müssen Stellung beziehen, allerdings ist es mit der vorangegangenen Sterbeszene leicht demjenigen Mitleid entgegen zu bringen, der seine Liebe gerade verloren hatte.

Die Haushälterin läuft zu Hannas Bruder Eduard Stretter, der jahrelang in Zwietracht mit Heyt gestanden, sich aber bei eingangs erwähneter Feier mit ihm ausgesöhnt hatte, und erzählt schreckensbleich von der Ermordung Hannas. Die alte Feindschaft der beiden wird sofort neu entfacht und mit der nächsten Szene, die sich im Gerichtssaal abspielt, steht fest, wer die Behauptung des Gattenmordes zur Anzeige gebracht hat. Der Schauspieler Harald Paulsen schien hier als Bösewicht eine Idealbesetzung zu sein,

schließlich war auch er ein recht bekannter Nebendarsteller, der schon in anderen Filmen als eher zwielichtige Gestalt aufgetreten war. Lang indes verlässt die Stadt ohne einen Hinweis auf seinen Verbleib.

IV.5 Das Urteil des Volkes

Durch die große Zahl an Männern und Frauen im Gerichtssaal wird das Interesse der Bevölkerung gewollt zur Schau gestellt. Heyt steht unter Anklage. Interessant zu betrachten, ist wie Richter und Geschworenen dargestellt werden. Diejenigen, die pro Heyt eingestellt sind, wirken freundlich und intelligent. Ihre Argumente sind gut formuliert und weise gesprochen. Der Gerichtsvorsitzende wird von Christian *Kayssler* gespielt, ebenfalls ein bekannter Schauspieler, der als untadeliger Charakter schon zuvor das Publikum für sich eingenommen hatte. Ein Lächeln spielt um seinen Mund bei jeder Aussage die für den Angeklagten steht.

Jene die gegen Heyt sind, sprechen mit tieferer, bedrohlicherer Stimme. Ihre Argumente sind weniger stichhaltig und regen eher zum Zweifel an. Das gleiche Schema wird bei den Zeugenaussagen und den Geschworenen angewandt. Jene Zeugen und Geschworenen, die gegen Heyt sind – mit

Ausnahme des Schwagers Heyts - werden jene, die für eine Verurteilung Heyts wegen Mordes sind, aus einfacheren Verhältnissen und einfältigem Geist dargestellt. So auch die Haushälterin Berta (gespielt von Margarete *Haagen*). Sie ist gegen Heyt. Obgleich ihr das Publikum verzeiht, da sie doch für Hanna, nach dem frühen Tod der Mutter, die Mutterrolle angenommen hatte, werden alle von ihr erbrachten Forderungen und Einwende einfach weggewischt. Da sie sogar in eine leichte Hysterie verfällt, wird ihre Behauptung Hanna wäre von ihrem Ehemann getötet worden, ad absurdum gestellt.

Der Bruder Hannas, der, wie schon erwähnt, ihm nicht gut gesinnt ist, dichtet ihm im Gerichtssaal eine Affäre mit seiner Mitarbeiterin Frau Dr. Burkhard an (worauf natürlich das Publikum entrüstet wieder als Augenzeuge Stellung für Heyt bezieht). Allerdings lenkt er bei der Frage eines anderen Zeugen ein, dass Hanna sehr wohl um Sterbehilfe gebeten haben könnte. Die Mitarbeiterin Frau Doktor Burkhard ist im Gegensatz zu Hanna eine emanzipierte Frau. Sie verehrt Heyt, ist aber in ihrer noblen Zurückhaltung eine wichtige Zeugin, denn gerade sie sagt aus, es wäre die einzig glückliche Ehe, die sie gekannt habe. Auch in zweiter Hinsicht ist sie im Film eine der wichtigsten Nebendarstellerinnen. Sie war voll Mitleid für eine kleine Maus, die zuvor mit Multipler Sklerose infiziert wurde. Sie wollte das kleine Tier von seinen Schmerzen befreien.

Somit ist die Vorreiterrolle in Hinsicht auf die Tötung von Tieren maßgeblich zur Gleichstellung der Sterbehilfe bei Menschen. Dieses sozialdarwinistische Schema wird durch die Tötung der Labormaus, mit der Sterbehilfe bei Hanna gleichgesetzt. Im Vergleich des Spielfilms zum Roman von Eberhard *Frohwein*, wird wieder deutlich, wie nachhaltig der Vergleich mit Mensch und Tier betont wird. Außerdem wird das Wort helfen hier bereits als das Synonym für Töten verwendet.

Die Liebesgeschichte, die im Original *Ungers* jedoch nicht aufscheint, war eine Idee *Goebbels*. Er wollte schließlich die Leute in die Kinos locken, und was wäre da nicht besser als ein rührender Film über eine dramatische

Liebe? Goebbels wollte deutsches Hollywood mit arischem Blut. Leider war das arische Blut nicht unbedingt *gesättigt mit Talent*.⁶⁸

In Sendung und Gewissen wird ein alter Jagdhund erschossen. Dies wird bei den Geschworenen wieder aufgegriffen, um auf die humanitäre Pflicht des Menschen zu verweisen das gleiche Recht dem kranken Tier genauso wie dem kranken Menschen zu geben.

Die wenigen Stimmen aus der Opposition im Gerichtssaal werden mit gekonnten Argumenten zerschmettert. So spricht der Geschworene Zienecke in monotoner, langsamer Sprechweise: „Gott will es. Er schickt das Leid, damit wir seinem Kreuze nachfolgen und zur ewigen Seligkeit gelangen.“ Die Antwort des Major Doring ist: „Mein lieber Herr Zienecke, für so grausam möchte ich den lieben Gott nun doch nicht halten.“⁶⁹

Der Major spricht außerdem, im Beratungszimmer der Geschworenen, über *die Pflicht eines Soldaten zu sterben*, also fordert er vom Staat auch das *„Recht zu sterben“*.⁷⁰

Die Zeugen jedoch die für Heyt sprechen, werden auch von Seiten der Richter in einem viel angenehmeren Ton und mit helleren Stimmen befragt. Die Frage nach der Zuneigung der beiden Eheleute ist hier obsolet. Ebenso werden fast alle Zeugen befragt, ob Hanna um ihren Tod gebeten haben könnte. Professor Schlüter schwelgt geradezu in einem Dialog der die Rechtsordnung als unmenschlich anprangert. Er ist Fürsprecher und Ankläger zugleich, die Funktion, die er seit Beginn des Films eingenommen hatte, schließt sich hier im Gerichtssaal zu einem Manifest gegen die vorhandenen Gesetze.

Ebenso im Geschworenenzimmer wird die Gesetzeslage diskutiert. Döring spricht zum Vorsitzenden: *„Wir werden über Herrn Professor Heyt als Geschworene ja auch nach den bestehenden Gesetzen urteilen, das ist ja*

⁶⁸ Diese Mangel erkannte Goebbels und erging sich darüber in seinen Tagebüchern. Anm. d.Verf.

⁶⁹ Liebeneiner, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

⁷⁰ Ebd.

*selbstverständlich. Aber entschuldigen sie, wenn ich das sage; um die Menschen vom würdigen Handeln abzuhalten, sind die Gesetze doch nicht da..., und wenn sie das tun, dann müssen sie eben geändert werden.*⁷¹

Bis hin zum Oberstaatsanwalt sind die Reihen mehrheitlich für Heyt geschlossen. Im Laufe der Gerichtsverhandlung rechtfertigen die Geschworenen die Handlung Heyts auf *Tötung auf Verlangen*, ohne jedoch den Beweis dafür erbringen zu können, da Heyt sich selbst nicht verteidigt, und Dr. Lang als Kronzeuge nicht auffindbar ist.

*Die untenstehende Abbildung zeigt Szenenbilder der Gerichtsverhandlung in: Ich klage an.*⁷²



Abb. 7: Szenenbilder der Gerichtsverhandlung in: *Ich klage an*

⁷¹ Ebd.

⁷² Abb. 7 aus <http://www.heise.de/tp/artikel/36/36065/3.html>

IV.6 Die Nebenhandlung als Schauplatz der Moral

War im ersten Teil des Films noch die Tötung auf Verlangen im Vordergrund, so ist es im zweiten Teil die unterschwellige Forderung nach einem Gesetz zur offiziellen Freigabe der Euthanasie. Parallel zum Film wird noch ein weiterer Fall Dr. Langs gezeigt.

Ein Ehepaar kämpft mit den Strapazen eines schwer behinderten Kindes, dem Dr. Lang kurz nach der Geburt das Leben retten konnte. Die kleine Trude (Trudlchen) war an Hirnhautentzündung erkrankt. Die Folgeschäden dieser Infektion aber, ließen das kleine Mädchen geistig behindert werden. Die Eltern des Kindes machen dem Arzt schwere Vorwürfe. Er hätte es sterben lassen sollen. Sie hätten gehofft er würde ihr noch „helfen“.⁷³ Die Tötung des Kindes wird hier zwar nicht ausgesprochen, die Zwiespältigkeit in Bezug auf einerseits Rettung des Lebens, andererseits Verbesserung der Situation aller Beteiligten durch Sterbehilfe, dem Publikum suggeriert.

Weiters werden die beiden Krankheitsfälle indirekt miteinander verbunden und gleichgestellt. Das Wort Tötung wird hier nicht erwähnt, jedoch auch das Synonym ist so wie bei Hanna erlösen oder wie in diesem Fall helfen. Die Euphemismen schwerhörig und idiotisch werden ebenfalls verwendet. Dem Publikum wird sowohl einerseits die Tötung auf Verlangen bei Hanna, als auch die Notwendigkeit der Tötung an solchen Personen, die nicht selbstständig darum bitten können, nahe gebracht.

Der Zuschauer blickt auf eine Tür mit einem Schatten in Form eines Kreuzes. Danach tritt ein völlig erschütterter Dr. Lang heraus und spricht mehr zu sich selbst: „*Wär` es doch ein Säugling.*“⁷⁴

⁷³ Liebeneiner, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

⁷⁴ Liebeneiner, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

Somit schließt sich der Kreis der Euthanasie zum Ganzen und lässt unterschwellig die Grauzonen, die dieses Thema beinhalten, gekonnt ineinander fließen.

Dr. Lang beginnt erst als er die Kleine behindert sieht, an sich, seiner Arztstätigkeit und seinem Ethos zu zweifeln. Die Unterredung mit einem Kollegen hilft ihm seine Anschuldigungen gegenüber seinem Freund Thomas Heyt zu revidieren.

Es ist noch nicht zu spät. Als letzter Zeuge kommt er in den Gerichtssaal, um alles zu entscheiden, denn bisher konnte niemand bezeugen, dass Hanna den Wunsch nach Sterbehilfe tatsächlich ausgesprochen hatte. Jedoch Lang gibt zu, Hanna diese Bitte verweigert zu haben, er spricht klar und deutlich an Heyt gerichtet *„Und heute sage ich dir: Ein Mörder bist du nicht“*⁷⁵.

Die Versöhnung der beiden ist sehr wichtig, denn der zweite Sympathieträger des Films hat die Seite gewechselt und ist jetzt für Heyt. Auch das Publikum kann nun über jeden Zweifel erhaben, Heyt als Helden sehen. Seine Rolle als Filmheld und geistiger Führer ist nun untermauert und lässt keine Lücke mehr offen.

Anschließend spricht Heyt zum ersten Mal. Dies ist nicht nur an jene gerichtet, die im Gerichtssaal sitzen, sondern es ist ein Appell an die Nation. Heyt wird vom Angeklagten zum Ankläger:

„Ich kann nicht länger schweigen. Und es geht mir nicht um mich allein, sondern um jeden Menschen. Ich fürchte mich nicht. Wer Nachfolger haben will, der muss vorangehen können. Ich fühle mich auch nicht mehr als Angeklagter. Schließlich habe ich durch meine Tat den größten Verlust erlitten. Nein, ich klage jetzt an. Ich klage einen Paragraphen an, der Ärzte und Richter an der Erfüllung ihrer Aufgabe hindert dem Volke zu dienen. Deswegen will ich ja auch nicht, dass meine Tat noch vertuscht wird. Ich will mein Urteil! Denn wie es auch ausfallen mag, es wird ein Weckruf, ein Signal sein! Darum bekenne ich: Ich habe meine Frau, die unheilbar krank war, von

⁷⁵ Liebeneiner, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

*ihrem Leiden erlöst. Von ihrem Spruch hängt jetzt mein Leben ab. Und das all der Menschen, die vielleicht einmal das Schicksal meiner Frau trifft. Und nun fällen sie ihr Urteil.*⁷⁶

Mit Senkung seines Hauptes ist der Film zu Ende. Das Publikum kann mit der Illusion nach Hause gehen, sich selbst für oder wider, der Sterbehilfe bzw. im eigentlichen Sinne der Euthanasie entscheiden zu können. Der Gedanke einer suggestiven Manipulation sollte gar nicht erst aufkommen.

Ganz eindeutig wird Heyt zum Anführer und zugleich wichtigsten Identifikationsfigur im Film. Dr. Gerd *Albrecht* erklärt hierzu ein Führerprinzip bei den Nationalsozialisten, das einerseits Hitler als obersten Führer verherrlicht, andererseits eine Hierarchie in allen Bereichen beinhaltet, die vom kleinen Beamten, bis hin zum obersten Parteigenossen strikt einzuhalten war.

Auch im Film *Ich klage an* ist Heyt in Wahrheit die Hauptperson, die in jeder Hinsicht handelt und Entscheidungen fällt. Er war der geistige Führer, dem Mann und Frau sich anschließen und folgen sollte. Das Selbe gilt für Lang, der als Mediziner und treuer Freund Hannas, als Vertrauensperson aller Ärzte im NS-Staat fungieren sollte. Das Regime wollte Vertrauen zur Ärzteschaft aufbauen, um so die Bevölkerung medizinisch leichter erfassen zu können.

Der politische Arzt war bestrebt die staatstragende Leitidee der Volksgemeinschaft, „einer auf Blut und Rasse beruhenden Gemeinsamkeit“, zu schaffen, zu stärken und zu fördern. Das germanische Volkstum sollte durch die deutsche Ärzteschaft zu einer gesunden, lebens –und widerstandsfähigen Gemeinschaft geformt werden“⁷⁷.

⁷⁶ *Liebeneiner*, Wolfgang. Film: „Ich klage an“, Berlin 1941

⁷⁷ Vgl. *Jeretic*, Manuela: *Gesundes Volk, starkes Volk, unbesiegbares Volk*, Wien 2006. S 59

Außerdem waren die Ärzte wichtige Mittäter der Massenmorde im NS-Staat. Schließlich waren sie es, die Gutachten verfassten, den Vergasungen beiwohnten und andere medizinische Verbrechen begingen.

Der Wunsch Hannas an ihrem Mann, er möge mit ihr in ein Land fahren „in dem es keine Krankheiten gibt“ steht hier symbolisch für die Ideologie Hitlers und seiner Politik. Für ihn wäre das Deutsche Reich erst dann gereinigt, wenn es ein „Ent-Krankter-Staat“ sein würde. Ein Land ohne rassistisch Fremde, Erbschädlinge oder sonstiges, was dem Volkskörper schaden würde.

Der Behinderte, Kranke oder vom wirtschaftlichen Aspekt unnütze Mensch, als Last für den fleißigen Deutschen und gesunden Arier war schon im Film Was du erbst thematisiert worden. Ich klage an war somit der Höhepunkt in der Propaganda zur Euthanasie und fand reichsweite Beachtung mit einer Zuschauermenge von ca. 18 Millionen – eine beeindruckende Zahl. Gerade durch das offene Ende wurde der Propagandafilm zum viel diskutierten Thema in der Bevölkerung. Bei einem relativ geringen Kostenaufwand von 960 000 Reichsmark spielte der Film 5,4 Millionen Reichsmark ein.⁷⁸

Die Manipulation des Films war durch seine Unterschwelligkeit so tief, dass man heute noch gewillt ist ihr zu unterliegen.

⁷⁸ Vgl. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Filmpolitik im dritten Reich, Stuttgart 1969. S 418

IV.7 Zensur und Prädikatvergabe

*Der Spielfilm Ich klage an wurde am 15.08.1941 zur Zensur freigegeben*⁷⁹. Goebbels Einflussnahme anhand der Zensur war ihm durch das Lichtspielgesetz aus 1920 möglich. Er übernahm 1934 mit einer Gesetzesnovelle das oben genannte Gesetz, um dem Staat die Möglichkeit einzuräumen, die Verbreitung der Filme zu unterbinden, welche das „nationalsozialistische, sittliche oder künstlerische Empfinden“ verletzen⁸⁰. Zu beachten ist hier wiederum, wie ausgeklügelt sich der Staat seine Mittäter verschaffte. „Für die höchste Prädikatsvergabe“, so schreibt Constanze Quanz, „fiel die Vergnügungssteuer gänzlich weg“⁸¹.

Der Anreiz auf Steuersenkung hat möglicherweise viel dazu beigetragen, einiges in die Filme hineinzubringen, das dem NS-Regime von Nutzen war. Von Goebbels erhielt *Ich klage an* die Prädikate: „volksbildend“, „feiertagsfrei“ und „künstlerisch besonders wertvoll“, sowie den Vermerk: „Jugendverbot“.⁸² Wurden die höchsten Prädikate vergeben: „staatspolitisch besonders wertvoll“ oder aber „Film der Nation“, so fiel die Steuer komplett weg. Es stellt sich hier die Frage, warum Goebbels diese Prädikate der *Liebeneiner* Verfilmung verwehrte? Durch die Vergabe eines politischen Prädikats wäre die Tarnung der Botschaft unweigerlich zerstört worden.

Der volkserzieherische Aspekt im Film ist klar zu erkennen. Goebbels wird im Kinomatograph vom 13. Februar 1934 zitiert: „Wir haben die Absicht, dem Film ein deutsches Gesicht zu geben, wir wollen auch nicht, dass der Nationalsozialismus durch die Auswahl des Stoffes zur Darstellung kommt, sondern durch die Gestaltung des Stoffes“.⁸³

⁷⁹ Ebd. S 332

⁸⁰ Vgl. Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000. S 66/67

⁸¹ Zit.n.Ebd. S 77

⁸² Hachmeister, Sylke: Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms „Ich klage an“ für das nationalsozialistische Euthanasieprogramm, Baden-Baden 1992. S 137

⁸³ „Der Kinomatograph“, 13. Februar 1934. Zit. nach Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme im dritten Reich, Stuttgart 1969. S 22

Hinsichtlich des Jugendverbotes ist festzuhalten, dass damit zwar die Kinder und Jugendlichen, nicht aber die jungen Erwachsenen ausgeschlossen waren. Die Empfänglichkeit junger Erwachsener für diverse Propaganda ist bis in die heutige Zeit unumstritten.

„Mit Kindern und Jugendlichen indes wurde eine andere Strategie ausgearbeitet. Die Nationalsozialisten bauten auf ihre Jugend. Man wollte ein starkes, deutsches Volk, das nicht nur körperliches sondern auch ideologisches Gedankengut weitervererben konnte. Bereits im Schulunterricht sollte sich die Ideologie der NS-Politik widerspiegeln. So wurden beispielsweise im Mathematikunterricht Aufgaben gestellt die rechnerisch das Problem der unnützen Essern und selbstverständlich auch deren Pflege einschlägig hinterfragten. „Nebenbei wurde auch noch Anschauungsunterricht betrieben. Schulklassen mitunter durch Heil- und Pflegeanstalten geführt. Nach ihrem Besuch wurden sie nicht selten dazu angehalten ihre Eindrücke in einem Aufsatz darzulegen. So erklärten nach einer derartigen Besichtigung 35 von 42 Abiturienten einer Freiburger Schule, dass „bald unser Volk befreit sein wird von derartig üblen Anhängseln wie sie als Ausstellungsstücke in der Anstalt zu besichtigen waren.““⁸⁴

So fuhr man zwei Schienen, die dennoch in die gleiche Richtung führten. Die eine war die Manipulation der Erwachsenen, die zweite die der Kinder und Jugendlichen.

⁸⁴ Schmuhl, Hans Walter, a.a.O. 175. Zit.n. Beck, Christoph: Sozialdarwinismus, Rassenhygiene, Zwangssterilisation und Vernichtung lebensunwerten Lebens, Bonn 1992. S 46

IV.8 Unerwünschte Kritik

Hitlers und Goebbels eigentliche Sorge galten 1941 der außenpolitischen Situation (Einmarsch in Russland), sowie der Einwände der Kirche. So ist es nicht zu übersehen, dass auch ein Priester im Gerichtssaal sitzt. Aber nicht gegen Heyt spricht, sondern der Sterbehilfe positiv gegenübersteht. Auch dies war ein kluger Schachzug auf dem Weg in die Gesinnung der Zuseher und Zuseherinnen.

Obwohl die Kirche im Großen und Ganzen die Zwangssterilisation noch stark befürwortete, war sie in Fragen der Euthanasie gespalten. Einer der stärksten Gegenstimmen war der Münsteraner Bischof Clemens August *Graf von Galen*, der mit seiner *Hirtenrede* vom 3. September 1941 entschieden gegen die Euthanasie wetterte und die Bevölkerung auf das unmenschliche Vorgehen der Euthanasie hinwies.

*Durch die offen gelassene Schlusszene und die Illusion der Korrektheit im Strafprozess erschien Goebbels wohl der Start in den Kinos als ungefährlich.*⁸⁵

Positive Kritik schrieb am Tag der Uraufführung der Völkische Beobachter. Ebenso stand die deutsche Ärzteschaft der Euthanasie durchwegs positiv gegenüber. Wenig Stimmen finden sich, die gegen das Propagandawerk sprechen. Aus kirchlichen Kreisen waren wie erwartet kritische Stimmen zu hören. Es kam zu heftigen Protesten gegen die Euthanasie vor allem aus den kirchlichen Reihen. Dies führte mitunter dazu, dass die T4 Aktion offiziell ab 1942 zum Stillstand gebracht wurde.

*Gerade wegen des massiven Widerstandes der Kirche und auch wegen des stockenden Einzugs in die Sowjetunion wollte sich das NS-Regime nicht offen im Film preisgeben. Eine Debatte, die die Gemüter aufs Neue erhitzen würde, hielt Goebbels zu diesem Zeitpunkt als außerordentlich unzweckmäßig.*⁸⁶

⁸⁵ Vgl. *Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im dritten Reich*, Berlin 1998.

S 248

⁸⁶ *Ebd.*

Die Uraufführung im Deutschen Reich fand am 29. August 1941⁸⁷ statt. In der Schweiz wurde der Film bereits nach drei Wochen verboten. In Kopenhagen dagegen sogar Stimmzettel verteilt, in denen sich neunzig Prozent der Befragten für die Freisprechung Heyts aussprachen.⁸⁸

Die nationalsozialistische Tageszeitung *Völkischer Beobachter* behauptet:

„Über die Fragestellung des Films werden indes viele fruchtbare Gespräche in Gang kommen, doch die Antwort wird so klar und eindeutig sein, wie sie einem gesunden und lebenswilligen Volk gemäß ist.“⁸⁹

Indes schrieb Goebbels in sein Tagebuch: *„Neuer Liebeneiner Film „Ich klage an.“ Für die Euthanasie. Ein richtiger Diskussionsfilm. Großartig gemacht und ganz nationalsozialistisch. Er wird heißeste Diskussionen entfachen. Und das ist sein Zweck.“⁹⁰*

⁸⁷ Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Spielfilme des dritten Reichs, Stuttgart 1969. S 332

⁸⁸ Vgl. Jeretic, Manuela: Gesundes Volk, starkes Volk, unbesiegbares Volk, Wien 2006. S 150

⁸⁹ Uthermann, Wilhelm: Film im Bereich hoher Kunst. Der Tobis Film: „Ich klage an“ im Capitol am Zoo, in: *Völkischer Beobachter*, Norddeutsche Ausgabe 54, Nr. 244 vom 1.9.1941, S6. Zit nach *Hachmeister*, Sylke: Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms: „Ich klage an“, für das nationalsozialistische Euthanasieprogramm, Baden-Baden 1992. S 140

⁹⁰ Goebbels, Tagebücher, hg. von Fröhlich, Eintragung vom 21.6.1941, Bd. 4, S.708. Zit. nach *Hachmeister*, Sylke: Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms: „Ich klage an“ für das nationalsozialistische Euthanasieprogramm. Baden-Baden, 1992. S144

IV.9 Nationalsozialistische Helden

Die Besetzung der Hauptdarsteller war wie bereits erwähnt bemerkenswert. Dr. Gerd Albrecht ist der Meinung, dass die Bedeutung der Schauspieler von entscheidender Bedeutung war und man ihnen in den Propagandafilmen besondere Wichtigkeit zumessen muss⁹¹.

Die Schauspielerwahl ist einer der wichtigsten Merkmale eines Films, da sie gerade für die Propaganda als Identifikationsfiguren dienten.

Außerdem im sogenannten Starkult dienen die Hauptdarsteller bis heute als Aushängeschild und zugleich Visitenkarte eines Films. Sowohl Heidemarie Hatheyer als auch Paul Hartmann oder Matthias Wiemann waren Publikumsliebhaber ihrer Zeit.

Goebbels, Reichsfilmintendant Fritz Hippler oder Wolfgang Liebeneiner sorgten dafür, dass den Zuschauern durch Schauspieler Werte vermittelt werden sollte.

Der Film *Ich klage an* zeigt deutlich wie sehr die Nationalsozialisten die Charaktere in ihrem Sinne ideologisierten. Hanna, die liebende Gattin, die ihr Leben dem Glück ihres Mannes weihet. Stets vergnügt und lachend, so wie ein deutsches Mädel zu sein hatte.

*Hatheyer spielte zwar nur in diesem Propagandafilm mit, hatte aber kurz zuvor ihren Durchbruch mit dem Film *Die Geyerwally* und war somit gerade wegen ihrer jungen Berühmtheit ein gefundener Schatz, da sie nicht mit dem Mal der Propaganda befleckt war. *Ich klage an* sollte auch ihr einziger Propagandafilm werden. Wiemann spielte immerhin in sieben, Paul Hartmann sogar in neun⁹² Propagandafilmen mit.*

⁹¹ Vgl. Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Filmpolitik im dritten Reich. Stuttgart, 1969. Ab S 186

⁹² Vgl. Ebd. S 195-196

Selbst die private Seite der Darsteller ist erwähnenswert. Keiner der genannten Schauspieler war in Konflikt mit den arischen Voraussetzungen des Regimes gekommen. Sie waren demnach laut Angererpass zur Feststellung des reinen deutschen Blutes und der Tatsache nicht mit jüdischen Blut verbunden zu sein (Eheschließungen mit Voll-, -Viertel –oder Halbjuden/innen) optimale Reverenzträger der nationalsozialistischen Ideologie.

Wie sehr die Filmemacher darauf bauten, in welcher gekonnten Weise Darsteller das Regime zum Ausdruck brachten, ohne es jedoch offen zur Schau zu stellen, zeigt sich genauso in den Nebenrollen. Der junge, schneidige Anwalt in seiner zackigen, dynamischen Redensart. In seiner Frisur, der Körperhaltung und dem Auftreten zeigt sich der nationalsozialistische Prototyp.

In Regisseur Wolfgang Liebeneiner fand Goebbels das geeignete Werkzeug zur Herstellung seiner Filmvisionen. 1938 wurde Liebeneiner von Goebbels zum Leiter der künstlerischen Fakultät ernannt. 1943 ernannte er ihn sogar zum Professor. Mit diesem Titel übernahm er auch die Leitung der fünften Abteilung der Filmkammer.⁹³

Der eigentlich primär als Macher der Unterhaltungsfilme eingesetzte Liebeneiner, inszenierte die Bismarck-Fortsetzung Die Entlassung und bekam die höchste Auszeichnung, die im NS-Staat vergeben wurde mit der Bezeichnung „Film der Nation“.⁹⁴

„Nach 1945 wusch Liebeneiner seine Hände in Unschuld. Der Film Ich klage an, so sagt er später, wäre kein NS-Propagandafilm, sondern im Gegenteil ein Dokument der Humanität in einer inhumanen Zeit. Und weiter: „Ich habe den Film über das umstrittene Thema mit vollem Einsatz und aus Überzeugung gedreht. Ich gebe zu, dass man sehr darüber streiten, ob es

⁹³ Hachmeister, Sylke: Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms: „Ich klage an“ für das nationalsozialistische Euthanasieprogramm. Baden-Baden, 1992. S 134

⁹⁴ Ebd. S 135

*richtig und ob es klug war, einen solchen Film gerade in der Nazizeit zu machen. Ich bin aber bis heute davon überzeugt, daß der Film Gutes bewirkt, ja vielleicht sogar Menschenleben gerettet hat und muß daher auch Angriffe ertragen, vor allem solcher Menschen, die die Tötung auf Verlangen unter allen Umständen für ein Verbrechen halten.*⁹⁵

Liebeneiners Versuch, sich aus der glühend heißen Affäre zu ziehen, ist fast schon grotesk hinsichtlich der unglaublichen Vielfalt an Beweismaterial, das unweigerlich nach 1945 ans Licht kam.

IV.10 Abschlussbemerkung zu *Ich klage an*

Obwohl der Film den Höhepunkt und zugleich das Ende der Propaganda gegen „Lebensunwertes Leben“ zeigt, so war er inoffiziell eigentlich der Startschuss zur organisierten Massenvernichtung im Zuge der Aktion 14f13 die nach der T4 Aktion die weiterführende Maßnahme zur *Säuberung* des Staates und zur *Bekämpfung parasitärer Last* war.

Auch möchte ich nochmals betonen, dass dies ebenso die Endlösung der sozialen Frage anstrebte. Die Begriffe, die in diesem Film verwendet werden, zielen unweigerlich auf das eigentliche Thema des Films und somit auf die Ideologie der NS Herrschaft ab. Die Euphemismen, die verwendet werden wie erlösen oder helfen, setzten den Zuseher und die Zuseherin unterschwellig unter Druck. Die Liebesgeschichte als Rahmenhandlung zielt geradewegs auf die Emotionen der Zuseher.

Die Bevölkerung sollte über die wahre Intention des Films getäuscht werden, die breite Masse vorsichtig auf die Vernichtungsaktionen trainiert werden. Auch geben die parallel immer wieder angeführten Beispiele zwischen Mensch und Tier dem Film zusätzliches Material, um die Intention des Films zu bekräftigen.

⁹⁵ *Liebeneiner*, Wolfgang: Brief an den Vizepräsidenten des Bundestages Carlo Schmidt, München 16.3.1965. Zit. nach *Leiser*, Erwin: Deutschland erwache, Propaganda im Film des dritten Reiches, Hamburg 1968. S 140/ 141

Die Tarnung des Films, Recht aufgrund eines Spielfilms zu gewähren, ist ohne jeden Zweifel in sich bereits eine Lüge.

Die Tarnung des Regimes ist eindeutig und lässt keinen Zweifel darüber wer die eigentlichen Drahtzieher hinter den Kulissen waren.

Ich habe dieses Thema gewählt, da ich vor einigen Jahren in der Vorlesung Widerstand und Verfolgung 1938 - 1945 bei Prof. *Neugebauer* erstmalig mit dem Begriff Euthanasie in Berührung kam. Meine Kopien, die ich damals im Internet gefunden habe, konnte ich hier als Nachschlagewerk gut gebrauchen. Die noch immer aktuelle Frage der Sterbehilfe, die noch nach wie vor eine rege Debatte auslöst, lässt mich ebenso wie viele andere, die schon einmal das Sterben eines geliebten Menschen mit ansehen mussten nicht einfach weghören.

Es ist die schmale Gradwanderung zwischen Tötung auf Verlangen und Mord, die zwar verschleiert, dennoch eindeutig im Film *Ich klage an* thematisiert wird. Genau dieses Thema ist es, das noch heute starkes Interesse hervorruft. Der historische Kontext spielt für mich eine wichtige Rolle, da aus ihm heraus die Ideologie der Nationalsozialisten ihren Ursprung hatte. *Hitler* war geprägt durch seinen Aufenthalt in Wien, wo er mit der sozialdarwinistischen Lehre konfrontiert, fanatisch seine Schlüsse zog, um sie dann später in die Tat umzusetzen. Teil seines Parteiprogramms, war die Propaganda derer er sich auf verschiedener Weise bediente. Seine rechte Hand *Joseph Goebbels* zog hierbei mit seinem Fanatismus die Fäden.

Mit dem Film *Ich klage an* war ihm ein Meisterwerk der unterschwelligen Beeinflussung gelungen.

Der Titel des Films erklärt sich erst zum Schluss, nämlich in der Rede des Angeklagten, indem er nach all seinem Leid, nun das System und daher den Staat anklagt, die Sterbehilfe zu legalisieren.

V. Analyse des Spielfilms *Jud Süß*

V.1 Inhalt des Film

„Die im Film geschilderten Ereignisse beruhen auf geschichtlichen Tatsachen.“ So beginnt der Spielfilm *Jud Süß* und er beginnt auch sogleich mit einer Lüge.

Vielmehr erzählt *Jud Süß* in historisch verfälschender Weise die Geschichte vom jüdischen Bankier Joseph Süß *Oppenheimer*, der im 18. Jahrhundert schließlich Finanzberater des Herzogs Karl Alexander von *Württemberg* war. Der Herzog wiederum, für seinen dekadenten Lebenswandel bekannt, stellt Joseph Süß *Oppenheimer* in seine Dienste obwohl der Judenbann über der Stadt *Württemberg* verhängt wurde. Diese besondere Behandlung des Juden *Oppenheimer* vollzieht der Herzog aber nicht aus einem Anflug humanistischer Gesinnung, sondern vielmehr aufgrund einer finanziellen Misslage bzw. immer selbstbewusster gegen die ausschweifenden, kostspieligen Interessen (Garde, Feste usw) des Herzogs handelnden Landesstände. Der Fürst sieht nun in *Oppenheimer* die Gelegenheit sich gegen die ständig oppositionellen Landstände zu wehren und seinen Lebensstil mit den ausreichenden Mitteln die ihm *Oppenheimer* verspricht zu finanzieren.

Jud Süß wird Berater und darauf sogar Minister des Herzogs. Karl Alexander, beeinflusst durch *Oppenheimers* Geld hebt den Judenbann auf und gestattet ihm Straßenmauten zu erheben. Der Zorn der Bevölkerung und das Auflehnen der Stände sind somit vorprogrammiert und werden im Film auch gekonnt in Szene gesetzt. Von da an beginnt der Jude *Oppenheimer* durch List und auch Geschick die Kontrolle über das Handeln des Herzogs übernehmen.

Mit dem nicht genug, beginnt Süß Dorothea Sturm nachzustellen und bittet ihren Vater, Landschaftskonsulent Sturm um die Hand der schönen Dorothea. Sturm, jedoch weist ihn entschieden zurück. Seine Tochter wird „keine Judenkinder zur Welt bringen“⁹⁶.

Süß lässt kurzerhand Sturm und seinen Nebenbuhler verhaften. Dorothea jedoch, ist in der Zwischenzeit schnell mit dem jungen Faber verheiratet worden, um den Klauen des Juden zu entgehen. Sie begibt sich aus Verzweiflung zu Süß um für Vater und Ehemann zu sprechen. Süß jedoch nutzt die Gelegenheit Dorothea unter Druck zu setzen und vergewaltigt sie schlussendlich. Dorothea Sturm nimmt sich daraufhin das Leben.

In Württemberg bricht daraufhin der Aufstand los. Absichtlich friedlich dargestellt um dem Publikum die Souveränität des Volkes zu vermitteln, das gemeinsam gegen die Juden vorgehen soll. Karl Alexander feiert gerade ein rauschendes Fest und stirbt nachdem er vor die Wahl zwischen seinem Volk und dem jüdischen Ratgeber gestellt wird an einem Herzschlag.

*Joseph Süß Oppenheimers Freibrief, der ihn vor all seinen Übertretungen schützen sollte, erlischt somit. Er wird verhaftet und in dem anschließenden Prozess, da man ihm nichts anderes zum Vorwurf machen kann, wegen vollzogenem Beischlafs mit einer Christin zum Tode verurteilt. Der Judenbann wird ab dem 04.02.1738 wieder erneuert und alle Juden müssen das Land verlassen.*⁹⁷

96 Jud Süß, Berlin 1940. Regie Veit Harlan. Drehbuch Veit Harlan und Eberhard Wolfgang Möller nach Ludwig Metzger. Kamera Bruno Mondt. Darsteller: Ferdinand Marian, Werner Krauß, Heinrich George, Kristina Söderbaum, Eugen Klöpfer, Hilde von Stolz, Malte Jaeger, Albert Florath, Theodor Loos, Christian Kayssler, Margarete Haagen. Produktion, Otto Lehmann. Dauer: 98 Minuten. Format: 35mm.

⁹⁷ Vgl. Sarcevic, Mato. Bundesarchiv. Der Spielfilm „Jud Süß“ – Goebbels Meisterstück. online unter: http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/02211/index-16.html.de

V. 2 Historischer Hintergrund

Es war im 18. Jahrhundert keine Seltenheit, dass jüdische Familien zu den reichen und vornehmen Kreisen des Deutschen Reichs gehörten. So nahmen sie am kulturellen, literarischen, künstlerischen und auch wirtschaftlichen Leben im Deutschen Reich rege teil. Auch im 18. Jahrhundert bildeten die Juden keine völlig separate bzw. ausgegrenzte Vereinigung von Menschen.

„So gehörten auch die Oppenheimers seit Jahrhunderten zu den reichsten, angesehensten und vornehmsten jüdischen Familien des Deutschen Reichs. Die Familienchronik erzählt, dass sie im Jahr 1531 aus Heidelberg in Frankfurt einwanderten, weshalb ein Teil des Geschlechts den Namen Heidelberg beibehielt.“⁹⁸

Joseph Oppenheimer wurde 1668 geboren und „unternahm bereits in jungen Jahren Reisen nach Amsterdam, Wien und Prag. Seit 1717 war er in der Pfalz erfolgreich als Geld –und Warenhändler tätig. 1732 lernte Joseph Oppenheimer Prinz Karl Alexander von Württemberg kennen. 1733 wurde dieser zum Herzog von Württemberg.“⁹⁹

Der Curriculum Vitae des Juden *Oppenheimer* passt durchaus in das klischeehafte und stereotype Denken des aufkeimenden neidbelegten Antisemitismus. *Zunächst ist Oppenheimer Kaufmann, Bankier, Unternehmer und Händler. Bereits Ernst Ludwig, Landgraf von Hessen ernannte Süß zu seinem Hof, Kriegs –und Kabinettsfaktor.*¹⁰⁰ Offensichtlich mag man zwar antisemitisch sein, so war man sich dennoch der Fähigkeiten dieses Herrn *Oppenheimer* bewusst.

⁹⁸ *Stern*, Selma: *Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und jüdischen Geschichte*, München 1973. S6

⁹⁹ Vgl. *Hardinghaus*, Christian: *Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“*, Marburg 2008. S 71

¹⁰⁰ Vgl. *Stern*, Selma: *Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und jüdischen Geschichte*, München 1973. S29

Peter *Baumgart* schreibt über das Leben des Joseph *Oppenheimer*: „Der Herzog verlieh ihm 1736 den Titel eines „Geheimen Finanzrates“ und machte ihn zu einem seiner wichtigsten Berater; zeitweilig reichte Oppenheimers Einfluß über den Finanzsektor mit der Münz- und Steuerpolitik als Kern weit hinaus bis in die innere Verwaltung und das Justizwesen“. ¹⁰¹

Welch große Rolle im Merkantilismus Jud Süß mit seinen Aufgaben im Finanzwesen hatte beschreibt Selma *Stern* ausführlich in ihrer Arbeit „Wenn die Steigerung der Produktion Erhöhung bedeutete, so bedeutete die Erhöhung der Steuern Erhöhung der Kriegsmacht und damit Steigerung der Machtfülle und Unabhängigkeit von den Ständen.“ ¹⁰²

Mit optimierenden Konzepten besteuerte er Beamtengehälter, verkaufte zu überteuerten Preisen Salz, Wein und andere begehrte, benötigte Waren. Er handelte mit Edelsteinen und Porzellan, veranstaltete Glücksspiele und vermittelte auch in Rechtsangelegenheiten. Er selbst, den Luxus sehr liebend, bereicherte sich unter Billigung Alexanders an den erworbenen Schätzen und stellte seinen Reichtum auch öffentlich zur Schau. ¹⁰³

Weiter schreibt *Stern*: „Erst seine Steuerpolitik macht ihn für alle Zeiten zum typischen Beispiel berüchtigter Kabinettpolitik und gestaltet seinen Namen zum Symbol gewissenloser Erpressung und schamloser Geldgier“. ¹⁰⁴

Es drängt sich bei der historischen Figur des Juden Süß dennoch immer wieder der Gedanke auf, dass er sich nicht im hinreichenden Maße um eine ausgewogene Zuneigung der politischen Kräfte im Lande zu seinen Gunsten gekümmert hat.

¹⁰¹ *Baumgart*, Peter: „Oppenheimer, Joseph Süß“, in: Neue Deutsche Biographie 19 (1998), S. 571-572 online unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118757733.html>

¹⁰² *Stern*, Selma: Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und jüdischen Geschichte, München 1973. S83

¹⁰³ Vgl. *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S72

¹⁰⁴ *Ebd.* S83

Vielmehr scheint es so zu sein, dass sich *Oppenheimer* mit dem Wohlgefallen und dem Schutz des Herzogs zufrieden gegeben hat. Somit ist eine Veränderung der Verhältnisse – gerade dann wenn man seine „Hausmacht“ auf eine Person stützt – zu Lasten des Juden *Oppenheimer* nur eine Frage der Zeit.

Vielleicht hat dies *Oppenheimer* auch selbst schon erkannt und hat nicht zuletzt deshalb mehrfach um die Beendigung seiner Anstellung beim Herzog gebeten (siehe dazu weiter unter).

Die extrovertierte Lebensweise und die Anhäufung von Reichtum, führte zu Neid und ließ die Anzahl seiner Feinde wachsen.

*Mit dem plötzlichen Tod Karl Alexanders am „12.3.1737, versuchte Oppenheimer, der schon vorher wiederholt vergeblich um seinen Abschied gebeten hatte, zu fliehen, wurde jedoch sofort verhaftet und in die Festung Hohenneuffen gebracht“.*¹⁰⁵

Die auf die Verhaftung nun folgenden Ereignisse, sind auch in unserer heutigen Zeit durchaus bekannte Methoden der Vorverurteilung kombiniert mit einer erst im Nachhinein folgenden Beweisermittlung. Das Beweisverfahren hat dann nur noch bestätigenden, aber sicher nicht ermittelnden Charakter. Demgemäß war der Katalog der Anschuldigungen gegenüber dem Juden *Oppenheimer* breit gefächert und „lautete auf Hochverrat, Majestätsbeleidigung, Beraubung der staatlichen Kassen, Bestechlichkeit und Schändung der protestantischen Religion. Die Stuttgarter Justiz suchte elf Monate vergeblich nach Beweisen für die Anklage, während *Oppenheimer* sich brutaler Haft und Folter unterziehen musste.“¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vgl. *Baumgart*, Peter: „Oppenheimer, Joseph Süß“, in: Neue Deutsche Biographie 19 (1998), S. 571-572 online unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118757733.html>

¹⁰⁶ Zit n. *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S72

Die Justiz konnte erst zuschlagen als Süß nicht mehr unter dem Schutz Karl Alexanders stand, und sich Masse und Volkszorn an dem „Schänder“ rächen konnte. Die Anklage jedoch konnte nichts anderes Beweisen als die sexuelle Handlung zu einer Nicht-Jüdin.

Hardinghaus äußert sich hierzu:

„Am 4. Februar 1738 wurde Oppenheimer, zuvor in allen anderen Anklagepunkten ohne Beweiserbringung schuldig gesprochen, an den Galgen gehängt und vor den Toren Stuttgarts in einem zehn Meter hohen Vogelkäfig zur Schau gestellt.“¹⁰⁷

Schon während der Haft wurde Süß mehrmals aufgefordert zu konvertieren, jedoch ohne Erfolg.

Obschon kein orthodoxer Jude, wies Oppenheimer vor seiner Hinrichtung eine Bekehrung zum christlichen Glauben zurück.¹⁰⁸

Die Bekehrung eines Juden zum Christentum war geradezu verbindlich jedoch blieb Süß Standhaft, so dass er in manchen Augen als Märtyrer gesehen wird.

„Die Geistlichen Heller und Hoffmann versuchen ein weiteres Mal, Süß dem Judentum abspenstig zu machen, inzwischen der siebte Bekehrungsversuch. Süß schreit ihnen ununterbrochen entgegen: „Schma Jisrael, Adonai Elohenu, Adonai Echad.““¹⁰⁹

¹⁰⁷ Zit ebd. S73

¹⁰⁸ Vgl. *Baumgart*, Peter: „Oppenheimer, Joseph Süß“ in: Neue Deutsche Biographie 19 (1998), S. 571-572 online unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118757733.html>

¹⁰⁹ Zit.n. *Haasis*, Hellmut: Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß; Finanzier, Freidenker, Justizopfer, Reinbeck bei Hamburg 1998. S 437

V.3 Propagandistische Zielsetzungen und filmische Aspekte von *Jud Süß*

„Nachdem die staatlich verordneten Ausschreitungen gegenüber Juden ("Reichskristallnacht", 9. November 1938), ebenso wie das "Euthanasie-Programm" nicht die gewünschte Zustimmung der Deutschen erhalten hatten, bot sich der Krieg ab September 1939 zu "unauffälligeren" antisemitischen Maßnahmen an. Vom Kriegsalltag abgelenkt werden sollte die "Heimatfront" vor allem mit anspruchsloser Unterhaltungsmusik und heiteren Filmen. Tatsächlich waren die meisten der rund 1.200 Kinofilme der NS-Zeit harmlose Unterhaltungsfilme, frei von NS-Symbolen wie Hakenkreuz oder Hitlergruß. Auf den ersten Blick wirkten diese Liebes- und Abenteuerfilme sowie Verwechslungskomödien unpolitisch – und gerade darin lag die subtile NS-Propaganda.“¹¹⁰

Aber das kann aus meiner Sicht nicht verallgemeinernd angenommen werden. Wie bereits oben in der gegenständlichen Arbeit dargelegt, kann der Film *Der ewige Jude* alles andere als subtil bezeichnet werden. Es entsteht viel mehr der Eindruck, dass man seitens der nationalsozialistischen Propaganda versucht hat, immer wieder einen Schritt in der „Antisemitisierung“ der Bevölkerung weiter zu gehen.

So wie die Nationalsozialisten nicht sofort nach der Machtergreifung im Jahr 1933 mit der physischen Vernichtung von Menschen jüdischer Rasse beginnen konnten, so wenig konnte man auch in der Propaganda im Jahre 1933 die Abwertung des Juden im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda im erheblichen Maße vornehmen. „Die Kunst“ bestand eben darin, dass man immer wieder durch Gesetz, Verordnung oder sonstige Bestimmungen, oder aber auch durch bloßes Verhalten gegenüber Menschen jüdischer Herkunft, immer wieder eine Spur bzw. eine Nuance weiterging.

¹¹⁰ Zit n. Koch, Jörg online unter: <http://www.1000dokumente.de/>
Harlan, Veit: "Jud Süß". Terra Filmkunst 1940

Der Film *Jud Süß* bzw. der Film *Der ewige Jude* waren das Produkt von sieben Jahren nationalsozialistischer Propaganda, die schließlich in der scheinbar gerechtfertigten Tötung des (für alle Juden stehenden) Süß *Oppenheimer* seinen tragischen Höhepunkt erreichte. Eben zu den wenigen Filmen mit eindeutig antisemitischen Inhalten zählt der Spielfilm *Jud Süß*. Mit gerade diesem Spielfilm sollte das Judentum bzw. der Jude allgemein moralisch herabgesetzt werden und– der Zuschauer auf weitere, drastischere Maßnahmen gegen jüdische Mitbürger vorbereitet werden.

Der in der Nachkriegszeit heftig umstrittene Regisseur von *Jud Süß*, Veit *Harlan*, leistete ebenfalls einen gewichtigen geistigen Betrag zum Werden des Films. Er setzte die in ihn gesteckten Vorgaben der nationalsozialistischen Propaganda wunschgemäß um, *indem er die Figur des Juden verzerrt und sie als gewaltbereiten Steuereintreiber und damit als "typisch jüdisch" darstellte.*¹¹¹

Mehr als begeistert war Goebbels der 1939 in sein Tagebuch notierte: „*Der erste wirklich antisemitische Film.*“¹¹²

Der Spielfilm *Jud Süß* suggeriert in bewusster Art und Weise, dass er auf historischen Begebenheiten beruhe. Doch wie bereits oben ausgeführt, ist das Gegenteil der Fall. Der Film verzerrt die Wahrheit geradezu.

Es lässt sich auch meiner Meinung nach nicht schlüssig nachvollziehen, inwieweit Lion *Feuchtwangers* gleichnamigen Roman (1925) Veit *Harlan* zur Vorlage gedient hat. Dafür finden sich einfach zu viele Unterschiede in der Aufarbeitung der Figur des Juden *Oppenheimers*.

Die propagandistische Zielsetzung die beim Zuschauer hervorgerufen werden sollte, war klar und wurde auch entsprechend umgesetzt. So war „*dem Zuschauer auferlegt, sich durch die fortlaufende Negativ-Darstellung der jüdischen Rasse und der stets hervorgehobenen Positiv –Darstellung der*

¹¹¹ Zit.n. Ebd.

¹¹²Vgl. *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S78. Zit n. Goebbels, Tagebucheintragung, 9. November 1939

arischen Rasse schnell auf die Seite des „Guten“ zu schlagen, zudem Wut gegen das „Schlechte“ (das Jüdische) zu entwickeln und festzustellen, dass es zwischen Juden und „Nichtjuden“ einfach keine Gemeinsamkeiten und schon gar kein Zusammenleben geben könne.“¹¹³

Diese doch apodiktische und einfache Analyse von *Hardinghaus* trifft den Kern der propagandistischen Zielsetzung von *Jud Süß*.

„Vor Drehbeginn war wochenlang unklar gewesen, welcher Darsteller die Hauptrolle übernehme. Der endgültige Hauptdarsteller Ferdinand Marian weigerte sich zunächst, die Rolle des "Jud Süß" zu übernehmen, musste sich aber nach eigenen Aussagen den Anordnungen Goebbels beugen. Marian wollte mit Blick auf künftige Rollen nicht den "bösen Juden" verkörpern und soll daher versucht haben, die Intention des Films zu unterlaufen, indem er der Hauptperson sympathische Züge verlieh. Tatsächlich bemängelte Goebbels, der sich wiederholt in die Dreharbeiten einmischte, die "schauspielerische Perfektion", vor allem die positive Darstellung der Hauptfigur durch Marian.“¹¹⁴

Hardinghaus bemerkt in seiner Arbeit dazu:

„Ein trauriges Kapitel für den Schauspieler Marian, der sich mit dieser Rolle seine Karriere verbaute und nach dem Krieg keine Aufträge mehr bekam. Er starb bei einem Autounfall 1946. Bis heute spekuliert man darüber, ob es sich dabei um Selbstmord handelte.“¹¹⁵

Die Uraufführung fand am 5. September 1940 in Venedig statt. Die deutsche Premiere am 24. September in Berlin. Allein in der ersten Woche wurde der Film im UFA- Kinopalast trotz heftiger Bombenangriffe von 111.677 Besuchern gesehen.¹¹⁶

¹¹³ Vgl. *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S82

¹¹⁴ Zit n. *Koch*, Jörg online unter: www.1000dokumente.de, *Harlan*; Veit: "Jud Süß". Terra Filmkunst 1940

¹¹⁵ Zit.n. *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S 79

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S 81

„Der 98 Minuten lange Film war "jugendfrei ab 14 Jahre" und "feiertagsfrei"; er erhielt die Prädikate "staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll" sowie "jugendwert".“¹¹⁷ Dies bedeutete, dass der Film von der Vergnügungssteuer befreit war und dass jeder Kinobesitzer zur Vorführung dieses Filmes verpflichtet war; eine Ablehnung hätte zum Ausschluss aus der Reichsfilmkammer geführt und damit Berufsverbot bedeutet. Heinrich Himmler, der Reichsführer der SS, veröffentlichte am 30. September 1940 folgenden Erlass: "Ich ersuche Vorsorge zu treffen, daß die gesamte SS und Polizei im Laufe des Winters den Film "Jud Süß" zu sehen bekommt."“¹¹⁸

Aus meiner Sicht bedient sich der Film *Jud Süß* einer sehr geschickten Überzeugungsmethode. So zeigt er schwerpunktmäßig das Verhalten und den Werdegang des Juden Süß, und schafft es dennoch auf diese Person aufbauend allgemeine Charakterstrukturen, die „jüdisch bedingt sind“ festzumachen.

Hardinghaus hat auch in diesem Sinne beispielhaft Elemente der „jüdischen Persönlichkeit“ dargestellt:

- *Der außerordentliche Reichtum Oppenheimers und das stetige Streben nach mehr soll die angebliche Geldgier der Juden aufzeigen.*
- *Die Verwandlung Süß vom traditionellen jüdischen Aussehen mit Kaftan, Peies und langem Bart hin zum wohl gekleideten christlichen Kaufmann, gleichzeitig das Erkennen dieser Charakter-Fassade, wodurch auf die Gefahr der gekonnten Assimilation des Juden aufmerksam gemacht wird.*
- *Wucher und Betrug sollen am Beispiel der völlig überhöhten Steuererhebung durch Oppenheimer hervorgehoben werden.*
- *Die Ausbeutung der arischen Rasse mittels Oppenheimers Umgarnung und Manipulation des Herzogs von Württemberg bewiesen werden.*

¹¹⁷ Zit.n. Wulf, Joseph: Presse und Funk. Eine Dokumentation, Frankfurt am Main/Berlin, 1989. S. 397. Online unter: www.1000dokumente.de

¹¹⁸ Ebd

- *Der Vorwurf der Anzettlung von Kriegen, anhand Oppenheimers Versuch den Herzog zu einem Staatsstreich zu überreden und die Gefahr der Rassenschande und die Perversion des Juden am Exempel der Vergewaltigung Dorotheas demonstriert werden.*
- *Schließlich die Entschuldigung der Verbrechen und die Selbstbemitleidung als Opfer bei Oppenheimers Hinrichtung, als Beispiel dafür, Juden hätten das schon immer so getan.¹¹⁹*

Die Aufzählung Beispiele jüdischer Eigenarten von *Hardinghaus* ist nur exemplarisch und nicht abschließend, zumal aus meiner Sicht das Rollenverhältnis zwischen dem Juden *Oppenheimer* und Dorothea einer besonderen Analyse bedarf (siehe dazu auch V.4).

So baut sich auch hier das Verhältnis zwischen *Oppenheimer* und Dorothea dergestalt auf, dass man durchaus Sympathie für den weltgewandten und charismatischen *Oppenheimer* empfinden möchte. Galant und wortgewandt ist der Umgang *Oppenheimers* mit Dorothea.

In weiterer Folge hegt aber nun *Oppenheimer* Begehrlichkeiten gegenüber Dorothea, die über das „einem Juden zustehende Maß“ hinausgehen. Er will Dorothea heiraten, nachdem er vergeblich versucht hat Dorotheas Vater für sich und seine Pläne zu gewinnen. Die Heiratspläne schlagen fehl.

Der Jude *Oppenheimer* ändert seine Gangart gegenüber Dorothea im Sinne des Erlkönigs von *Goethe* „[...] und bist Du nicht willig, so brauch ich Gewalt [...]“.

Nachdem *Oppenheimer* mit „fairen Mitteln“ das Herz von Dorothea nicht gewinnen konnte, beginnt er in seiner filmischen Umsetzung genau mit jener Methode, die dem Juden als solchen zugeschrieben wird.

Oppenheimer bemächtigt sich Dorothea, indem er sie durch Erpressung gefügig macht. Nach der „seelischen Demütigung“ der unschuldigen jungen Frau, bleibt für sie nur mehr der Weg der physischen Vernichtung. Denn der

¹¹⁹ Zit.n. *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S 82

Makel der jüdischen Befleckung wiegt so schwer, dass der Tod als einziger Ausweg für Dorothea verbleibt.

Begonnen hat das Verhältnis zwischen Dorothea und *Oppenheimer* locker parlierend auf der Kutsche und geendet hat es im Tod- für beide. Das dahinterliegende propagandistische Ziel dieser Beziehung soll dem Zuschauer verdeutlichen, dass der Jude sich mit allen Mitteln – ohne Skrupel und auch mit Gewalt – das nimmt, was er will. Ungeachtet dessen, ob es ihm erlaubt sei oder nicht.

Ein Wort noch zu den Schauspielern in *Jud Süß*. So gehörten „die mitwirkenden Hauptdarsteller in jenen Jahren zu den Spitzenverdienern der NS-Unterhaltungsbranche. Sie galten als "prominente Filmkünstler", die überdurchschnittliche Honorare erhielten. So kassierten Kristina Söderbaum 20.000 RM, Ferdinand Marian 25.000 und Werner Krauß 30.000 RM; Heinrich George erhielt 50.000 RM. Unerwähnt blieb das Schicksal einiger Darsteller: Als Statisten für "Jud Süß" dienten auch 120 Juden, die aus dem jüdischen Getto Warschau für die Filmaufnahmen in den Prager Studios, wo der Einzug der Juden nach Stuttgart und die Synagogenszene gedreht wurde, zwangsverpflichtet wurden.“¹²⁰

¹²⁰ Zit.n. George, Heinrich: Komödiant seiner Zeit, aufgezeichnet von Peter Laregh, München 1992. S. 225 www.1000dokumente.de, Harlan, Veit: "Jud Süß". Terra Filmkunst 1940

V. 4 Frauenrolle und Sexualität im Film Jud Süß

Dorothea Sturm, gespielt von *Harlans* Frau Kristina *Söderbaum* ist das Sinnbild der arischen Frau. Blond, süß, einwenig naiv, ihrem Vater unterwürfig ergeben und treu gegenüber ihrem jungen Verlobten und späteren Ehemann.

Die Vergewaltigung Dorotheas diene zur Veranschaulichung der Rassenschande und zur Verantwortung der arischen Bevölkerung gegenüber der Reinheit ihres Blutes. *Oppenheimer* steht hierfür also nicht nur als Frauenschänder und Verführer, sondern ganz gezielt als Rassenschänder und Vergewaltiger einer arischen Frau wofür er seine gerechte Strafe erhält.

Die nachstehende Abbildung zeigt eine Szene aus: *Jüd Süß*¹²¹



Abb. 8: Kristina *Söderbaum* und Ferdinand *Marian* in: *Jud Süß*

¹²² Abbildung 8 aus <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

Die Nürnberger Rassegesetze von 1935 sollten hierfür veranschaulicht und notwendig erscheinen lassen. *Oppenheimer* musste also bestraft und hingerichtet werden und die Ausweisung der Juden aus den deutschen Städten musste verbunden mit den sexuellen Ängsten eine absolute Notwendigkeit sein. Aggression und Sexualität gekonnt in Szene zu setzen war Sinn und Zweck des Films und verfehlte seine Wirkung daher auch nicht.

*Sexualität ist eine der wichtigsten Seiten der menschlichen Psyche. Die Kirchen wie die Obrigkeit wussten zu allen Zeiten um die Macht der Sexualität. Wer die Triebe des Menschen beherrscht, der beherrscht auch den Menschen selbst.*¹²²

Die Rassenschande wurde teils sogar mit Einweisung in ein Konzentrationslager bestraft. Das folgende Beispiel macht deutlich wie sehr sich die arische Frau vor dem deutschen Staat zu verantworten hatte. In einer Fotoserie wird gezeigt, wie eine „Arierin“ gemeinsam mit ihrem jüdischen Geliebten durch die Strasse gehen muss. Sie trägt um ihren Hals ein Schild mit der Aufschrift: *„Ich blonder Engel schlief mit diesem Judenbengel“*¹²³

Die deutsche Frau war also Sinnbild für das deutsche Volk, verheiratet mit dem deutschen Volkskörper und somit strafbar in allem was dem gesamten deutschen Volk schaden könnte.

Die „Jungfräulichkeit“ Dorotheas war hier wichtiger Teil, da das Publikum sie so von ihrer Mitschuld entlasten konnte. Nicht umsonst war es eine wichtige Filmszene, die das frisch getraute Paar zeigt, welches sich um getrennte Betten in ihrer Hochzeitsnacht unterhält.

¹²² Vgl. *Maiwald*, Stefan. *Mischler Gerd: Sexualität unter dem Hakenkreuz. Manipulation und Vernichtung der Intimsphäre im NS Staat*, Hamburg-Wien 1999. S 9. Online unter: <http://psydok.sulb.uni-saarland.de>

¹²³ Vgl. *Przyrembel*, Alexandra: *Rassenschande, Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus*, Göttingen 2003. Abb 2. S 66. Online unter: <http://books.google.at>

Unterschwellig wird Dorothea Sturm immer wieder als mitschuldig dargestellt. Sie war von Beginn an *Oppenheimer* eine Komplizin. War sie es ja, die ihn mit in die Stadt genommen hatte (sichtlich angetan von seinen Reiseerzählungen). Sie war es auch, die sich ihm –wohl mit bester Absicht, ihren Mann und ihren Vater zu schützen- näherte.

Dies jedoch macht sie mitverantwortlich für ihre Vergewaltigung. Ihr Selbstmord daher ist Strafe und Gerechtigkeit zugleich. Und sollte auch als Vorbild aller arischen Frauen dienen die Rassenschande betrieben, und möglicherweise auch noch die Mutter eines Judenkindes werden.

V. 5 Das Feindbild Jude im Film Jud Süß

Der Landschaftskonsulent Sturm übernimmt hier eine wichtige Rolle als "Interpret". Zeigt er sich in der Filmmitte noch ungehalten gegenüber Oppenheimer, so steigert sich sein Antisemitismus zunehmend. Den Einzug der Juden in die Stadt Stuttgart kommentiert er folgendermaßen: "*Wie die Heuschrecken kommen sie über unser Land!*"¹²⁴

Sturm ist in der Rolle des „Führers“. Sowohl in *Ich klage an* als auch in *Jud Süß* steht die Figur Adolf Hitlers wie Eingangs in der Analyse zu *Der Mann, von dem man spricht* (lt Dr. Gert Abrecht) bereits erwähnt mit dem Führerprinzip im Vordergrund der Handlungen.

Der verwerfliche Arier wird mit Herzog Alexanders Schwäche und seinem fast freundschaftlichen Umgang zu Jud Süß dargestellt. Er steht als „Warnfigur“ des Films.

Sturm wird zunehmend zum Judenhasser. Nachdem er *Oppenheimer* nach seinem Antrag hinausschmeißt schreit er nach Luft! Auch ist es der Landschaftskonsulent der zuletzt die Proklamation vor den Augen des Volkes verliest in der es heißt:

¹²⁴ Harlan, Veit. Film: Jud Süß, Berlin 1940

*"Die Landstände verkünden durch meinen Mund den Willen des württembergischen Volkes: Alle Juden haben innerhalb dreier Tage Württemberg zu verlassen. Für ganz Württemberg gilt hiermit der Judenbann! Gegeben zu Stuttgart am 4. Februar 1738. Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten, auf daß ihnen viel Leid erspart bleibe an ihrem Gut und Leben und an dem Blut ihrer Kinder und Kindeskinde."*¹²⁵

Diese Schlusszene untermauert ein weiteres Mal die Nürnberger Gesetze. Das das "Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre", das "Eheschließungen zwischen Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes".

Erwähnenswert ist hierbei noch, dass der Film *Jud Süß* vom „Dokumentarfilm *Der ewige Jude* ergänzt werden sollte. Jedoch der Zuseheransturm bei Letzerem ausfiel. Interessanter Weise wollte man den getarnten und ummantelten Antisemitismus in *Jud Süß* anscheinend mit *Der ewige Jude* untermauern und sogar offen darlegen. Dies liegt wohl daran, dass die Propaganda in *Der ewige Jude* als eher plump zu bezeichnen ist.

Beachtung sollte auch die Darstellung der Juden ganz zu Beginn des Films *Jud Süß* finden. In der folgenden Abbildung lehnt sich ein Greis mit seiner jungen, leichtbekleideten Gespielin aus dem Fenster. Die Habgier der Juden wird hier eindeutig festgehalten: „Er soll ihm geijben, so dass wir kennen neijhmen, neijhmen, neijhmen.“¹²⁶ Rein sprachlich gesehen, wird hier auf das Wort geben – wohl bewusst – keine Wortwiederholung gesetzt, wohl aber wird das Wort nehmen vom Juden dreimal wiederholt. Hier veranschaulicht sich aus meiner Sicht, die doch sehr subtile und akribische Arbeit im Sinne der antisemitischen Propaganda.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Harlan, Veit. Film: *Jud Süß*, Berlin 1940

Die folgende Abbildung zeigt Werner Kraus in einer seiner Rollen im Film: *Jud Süß als „der Alte am Fenster“*¹²⁷



Abb. 9: Judendarstellung in *Jud Süß*

Der Stereotyp des Juden schlechthin wird gezeigt als Schächter mit langem Messer oder als Alter am Fenster. Der Reichtum der Juden wird klar mit *Oppenheimers* großem Tresor indem er Edelsteine, Schmuck und andere Wertsachen verschließt. Natürlich alles verschlagen und geheim, da der Tresor getarnt ist.

*Bemerkenswert ist die Rollenbesetzung, besser gesagt Besetzungen, von Werner Krauß, der zu den angesehensten Schauspielern Deutschlands gehörte und für sich im Scherz forderte, alle jüdischen Nebenrollen übernehmen zu wollen, angeblich in der Annahme, damit abgelehnt zu werden. Doch Goebbels, der in der Regel Doppelbesetzungen nicht zuließ, war von diesem Gedanken fasziniert, so sollte ein rassistisches Bild vom ewig gleichen niederträchtigen Wesen "des Juden" vermittelt werden.*¹²⁸

¹²⁷ Abbildung 9 aus <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

¹²⁸ Vgl. Koch, Jörg. Online unter: <http://www.1000dokumente.de>, Harlan Veit: "Jud Süß", Terra Filmkunst 1940

Im Gegensatz zu Levy wird *Oppenheimer* in gebündelter Weise als „Der Jude“ schlechthin dargestellt. Durch seine Intrigen gefährlich, durch seine Machtgier skrupellos, durch seine finanziellen Mittel überlegen und durch seinen Ehrgeiz getrieben, stellt er den Prototypen der nationalsozialistischen Weltanschauung dar.

Gepaart mit seiner Triebhaftigkeit und sexuelle Dominanz stellt dies ein weiteres stereotypes Denkmuster dar. Der Jude als Schänder, Vergewaltiger (nicht zuletzt Kuppler) und Peiniger arischer Frauen wird hier dramatisch mit Dorothea in Szene gesetzt.

Vor diesen, allmächtigen durch ihr Geld einflussreiche Juden sollte man sich in Acht nehmen, denn genau diese sind es die die Weltherrschaft an sich reißen wollen.

Nach 1945 galt der Jud Süß Streifen „im Urteil der Welt als der exemplarische antisemitische Film und Harlan als der Jud Süß Regisseur. Auf Betreiben der Vereinigung der Verfolgten des Nazi Regimes (VVN) des „Verbrechens gegen die Menschlichkeit bezichtigt, mußte er sich in einer Art Musterprozeß gegen die Filmindustrie des Dritten Reichs 1949/50 vor dem Hamburger Landgericht verantworten.“¹²⁹

Wie schwierig der Umgang mit der Materie Jud Süß tatsächlich in Deutschland noch in jüngster Vergangenheit war, zeigt der Umstand, dass erst im Jahr 1984 im Fernsehen unter dem Titel „Joseph Süß Oppenheimer – Geschichte und Geschichten um eine historische Gestalt“ landesweit ausgestrahlt wurde. Bezeichnenderweise wurde sogar der ursprünglich vorgesehene Sendetermin wegen einer bevorstehenden Israel-Reise Bundeskanzler Helmut Kohls verschoben, weil alleine das Stichwort „Jud Süß“ im Ausland eine deutsch – israelische Diskussion hätte entfachen können.“¹³⁰

¹²⁹ Gerber, Barbara: Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung, Hamburg 1990. S 287

¹³⁰ Ebd S 288

Die nachstehende Abbildung zeigt das Plakat zur Filmankündigung zu *Jud Süß*.¹³¹



Abb. 10: Plakat zum Film: *Jud Süß* im UFA-Palast am Zoo

¹³¹ Abbildung 10 aus <http://nhzzs.blogspot.co.at/2009/06/jud-suess-wegweisender-artikel-in.html>

V. 6 Literarische (Schein-)Vorbilder

Die bekanntesten Vorlagen sind die 1827 erschienene Novelle „Jud Süß“ von Wilhelm Hauff (1802-1827) 1925 erschien der historische Roman „Jud Süß“ des assimilierten Juden Lion Feuchtwanger (1884-1958).¹³²

„Ihnen vorausgegangen waren kritische Bemerkungen über einen Finanzrat, der Ehrenstellen verkauft und auch als Kuppler für seinen Herrscher gedient habe, aber nicht mit Namen genannt wurde. Diese Hinweise fanden sich auch in dem Drama „Die Räuber“ (Erstaufführung 1782) von Friedrich von Schiller (1759-1805). Sie wurden von seinen Zeitgenossen als Charakterisierungen des Juden Süß Oppenheimer verstanden.“¹³³

Es gingen dann schließlich weitere 40 Jahre ins Land, bis Schillers Landmann Wilhelm Hauff den „Jud Süß“ zur finsternen Hauptperson einer gleichnamigen Novelle erhob, welche von größter, nur durch den viel späteren Beitrag Lion Feuchtwangers übertroffener Impulswirkung war und ihren Schöpfer zum Ahnherr der antisemitischen Süß-Tradition werden ließ.¹³⁴

Der Mann aber, der für viele zeitlebens „der“ Autor von „Jud Süß“ blieb, hieß Lion Feuchtwanger.¹³⁵

Es soll aber in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, dass *Feuchtwanger* auch eine Reihe anderer, bedeutsamer Werke, die ebenfalls für Aufsehen gesorgt haben, geschrieben hat. Zu denken sei hier beispielsweise an die Reiseeindrücke im Werk „Moskau 1937“, worin gar Schauprozesse gegen vermeintliche Trotzkisten eine gewisse Rechtfertigung erfahren haben.

¹³² Vgl. <http://www.jsoppenheimer-ausstellung.de/main/mainPressespiegel.html>

¹³³ Zit.n. *Laufenberg*, Walter. Online unter: <http://www.netzine.de>

¹³⁴ *Gerber*, Barbara: *Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*, Hamburg 1990. S 282

¹³⁵ Vgl dazu *Mayer*, Hans: *Lion Feuchtwanger, oder Die Folgen des Exils. Neue Rundschau*, 1976. S 120

Zurück nun aber zu seinem Werk „*Jud Süß*“, wobei vor allem die in diesem Buch gefundene Ausprägung des lebensphilosophischen Judentums zu durchleuchten ist. *Feuchtwanger sah die wesensmäßige Bestimmung des Judentums in einer religionspsychologischen und philosophisch, historisch und geografisch begründeten kulturellen Mittlerrolle zwischen Morgen- und Abendland, die auch ein Licht auf die im hingerichteten „Jud Süß“ und den verfolgten Juden seines Romans plastisch geschilderte Sündenbockfunktion und Märtyrerrolle des jüdischen Volkes warf.*¹³⁶

Diese Märtyrerrolle, und warum diese Sündenbock-Funktion des jüdischen Volkes? Ist tatsächlich alles auf das Neue Testament zu reduzieren? Die religiös motivierte Schuldfrage? Nun die Juden hatten seit der Diaspora keinen Staat, der sie zusammenhielt, kein Land, keine Erde und keinen Herrscher. Was sie im Innersten zusammenhielt, war aus Sicht der Juden ihr Glaube, ihre Tradition und Lebensart.

Den Weltruhm des jüdischen Romanhelden und seines geistigen Urhebers, Lion Feuchtwanger, quittierte Hitler-Deutschland in der Weise, dass 1933 die Bücher von Lion Feuchtwanger verbrannt wurden und derselbe ausgebürgert worden ist. 1939/1940 aber mit einer von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels persönlich angekurbelten filmischen Großoffensive wieder ins Leben „zurückgeholt worden ist.“¹³⁷

Neben dem immer wiederkehrenden Antisemitismus mag wohl auch eine hochgradige Schizophrenie der nationalsozialistischen Propaganda eigen sein.

¹³⁶ Gerber, Barbara: *Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*, Hamburg 1990. S 285

¹³⁷ Vgl. Ebd. S 286

V.7 Antisemitische Vorläufer zu Jud Süß

„Im NS-Film gab es von Anfang an viel Antisemitismus, aber den antisemitischen Klischees entsprechende Juden wurden zunächst nur als Nebenfiguren aufgeboten. Die erste jüdische Hauptfigur bekam das Kinopublikum im schwedischen Lustspiel Pettersson & Bendel (1933) zu sehen: Im Stockholmer Hafen geht ein blinder Passagier von Bord, der sich Bendel nennt. Dieser Klischee-Jude verwickelt den naiven Arbeitslosen Pettersson in kriminelle Geschäfte. Als Bendels Finanzmanipulationen auffliegen, reist der Heimatlose weiter. In Deutschland erhielt der Film das Prädikat "Staatspolitisch wertvoll".“¹³⁸

„Der Tobis-Film "Robert und Bertram", inszeniert von Hans Heinz Zerlett, basiert auf der gleichnamigen musikalischen Posse von Gustav Raeder, die seit 1865 auf den deutschen Bühnen sehr populär und noch gänzlich frei von antisemitischen Motiven war. Zerletts Drehbuch ist ein Musterbeispiel dafür, wie antisemitische Triebtäter einem harmlosen Genrestoff eine ganz neue und infame Stoßrichtung geben können.“¹³⁹

Am 30. Januar 1939 erklärt *Hitler* in einer Rundfunkansprache:

„Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in oder außerhalb Europa gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.“¹⁴⁰

Nathan *Rothschild* steht am Ende des Films vor einer Landkarte, in die er die Niederlassungen seiner Familie in Paris, Frankfurt, Wien und Neapel

¹³⁶ Zit.n. Schmid, Hans: Der Führer ist sehr eingenommen. 2009. Online unter <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

¹³⁹ Zit.n. <http://www.kreimeier-online.de/NS-Film.htm>

¹⁴⁰ Zit.n. Ebd.

einzeichnet. Nachdem er als Stammhaus noch Jerusalem eingezeichnet hat, lassen sich die einzelnen Punkte auf der Landkarte so verbinden, dass man den Davidsstern. Hier soll ganz klar dem Gedanken Ausdruck verliehen, werden, dass die Juden überall und nirgends zu Hause sind.

IV.8 Antisemitische Stereotypen und Klischees

Eine ganz signifikante Figur im Film *Jud Süß* stellt der ständige Begleiter und Sekretär Levy dar, der, seinem Herren in Verschlagenheit und Boshaftigkeit noch bei weitem überlegen ist.

Die Abbildung zeigt Werner *Krauß* als den Prototypen des schmutzigen jüdischen Geldverleihers.¹⁴¹



Abb. 11: Werner *Krauß* als Sekretär Levy in: *Jud Süß*

¹⁴³ Abbildung 11 aus <http://www.landesarchiv-bw.de/web/47731>

In den Berichten und Kritiken wurde besonders herausgestellt, welch geniale Leistung der große Schauspieler und Verwandlungskünstler hier bringe. So wurde das Publikum darauf aufmerksam gemacht, dass Krauß "den Juden an sich" bot. Harlan zufolge sollte gezeigt werden, dass "der gläubige Patriarch, der gerissene Betrüger, der schachernde Kaufmann usw. letzten Endes aus einer Wurzel kommen". ¹⁴²

Levy wird mit all seinen Schlechtigkeiten die er ausheckt als Prototyp des bössartigen Juden dargestellt. Nicht nur das, spielt er auch in weiteren Rollen: den Schächter, den Greis am Fenster, Rabbi Löw und den stummen Ghettojuden.

Levy ist der „Urjude“ und will sich auf keinen Fall assimilieren. Er bleibt den ganzen Film über im Kaftan. Um sich ein Bild des typischen Juden machen zu können unternahm *Harlan* selbst seine Studienreisen zum Film in ein polnisches Ghetto um sein Bild zu vervollkommen. Ein Bild das nicht schwer zu gestalten war. Das Ghetto war ein vormaliges Elendsviertel und beheimatete eine halbe Million Menschen zusammengepfercht auf engsten Raum

Dass für die schrecklichen Zustände nicht der jüdische Charakter verantwortlich war, sondern die deutsche Regierung, erfuhr der Zuschauer nicht. Beim von Harlan gefilmten Einzug der Juden in Stuttgart mussten jüdische Komparsen, die dafür aus den Ghettos nach Prag gebracht wurden, ihre eigenen Karikaturen spielen. ¹⁴³

Man wollte der Bevölkerung die absolute Notwendigkeit zur Ausmerzungen derer vermitteln, die nicht in das Weltbild der Nationalsozialisten passten. Die Vernichtung der Juden als Volksgemeinschaft war somit eine Maßnahme zur Erhaltung des Deutschen Blutes.

Auch die Vernichtung "lebensunwerten Lebens" war laut NS-Ideologie nicht nur sinnvoll sondern ein Muss für den Fortbestand des gesunden, starken arischen Volkes.

¹⁴⁴ Vgl. *Schmid*, Hans: Der Führer ist sehr eingenommen, 2009. Online unter <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

¹⁴⁵ Vgl. *Ebd.*

Nach *Jud Süß* gelangte auch der Propagandafilm *Der ewige Jude* in die Kinos. Die gleichnamige Ausstellung sollte Angst, Ekel und die Bereitwilligkeit zur Ausmerzungen der jüdischen Rasse erwecken.

Der ewig, wandelnde Jude, bepackt mit dickem Geldsack, ständig darum bemüht andere ins Unglück zu stürzen.

Joseph Goebbels war Auftraggeber, blieb jedoch der Uraufführung fern. Die Leitung des Films übernahm Fritz Hippler. Ab 1939 liefen die Vorbereitungen für den Film *Der ewige Jude*. Goebbels selbst fuhr ins Ghetto nach Lodz um sich ein Bild zu machen.

Ein Eintrag in seinem Tagebuch verdeutlicht seine Eindrücke:

*„Das sind keine Menschen mehr, das sind Tiere. Das ist deshalb auch keine humanitäre sondern eine chirurgische Aufgabe. Man muss hier Schritte tun (sic!) sonst geht ganz Europa an der jüdischen Krankheit zugrunde.“*¹⁴⁴

*Der Film war Teil eines skurilen "Propaganda-Pakets", wo ein Spielfilm - "Jud Süß" (Veit Harlan, 1940) - zunächst antisemitische Emotionen wecken sollte, die anschließend dann vom so genannten "Dokumentarfilm" gestärkt, d.h. "bewiesen", werden sollten. Außerdem wurde gezielt auf zwei verschiedene Typen des Publikums gezielt. Während "Jud Süß" auf die breite Masse gerichtet worden war, auf deren Akzeptanz der anti-jüdischen Maßnahmen, d.h. zunächst totales Ausschalten aus dem sozialen Leben und anschließend Deportationen, die Machthaber immer noch angewiesen waren, war "Der ewige Jude" gezielt als Aktivierungs- und Motivierungsmittel für die schon überzeugten Antisemiten und die künftigen Vollstrecker angelegt.*¹⁴⁵

¹⁴⁴ Lenin Stalin und Hitler. Drei Diktatoren die Europa in den Abgrund führten, Bergisch Gladbach 2009. Zit.n. <http://books.google.at>

¹⁴⁵ Vgl. <http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/teaching-material.shtml>

Der Dokumentarfilm der *Ewige Jude*. Zielt darauf hin die Juden als schmutzig, Ekel erregend und fremd zu veranschaulichen. Immer wieder werden zwischen den Szenen krabbelnde Insekten bzw. Ratten eingeblendet um zu suggerieren wie sich das Judentum vermehren wird. Auch im Film *Jud Süß* verwendet man dies um den Zustrom der Juden mit dem der Heuschrecken (vgl Ratten) und daher mit dem Aufkommen der Parasiten und Seuchen zu verbinden.

Auch die Tarnung der Juden wird sowohl bei *Jud Süß* als auch in *Der ewige Jude* thematisiert. Das Abschneiden der Haare ist wichtiger Punkt in beiden Filmen. So wird sich der Zuseher nicht mehr wohl in seiner Haut fühlen, und überall Feinde wittern.

Die folgenden Abbildungen zeigen die veränderten Aussehen des Jud Süß.

146



Abb. 12: Verwandlung des Jud Süß

So fremd und gefährlich diese Tarnung erscheinen sollte, so fremd wollten die Nationalsozialisten auch die Religion der Juden erscheinen lassen.

Die Religionsausübung wird immer wieder im Film gezeigt. Besonders fremdartig und furchteinflößend wirken die langen Gewänder, der Sprechgesang und die Bewegungen der Gläubigen.

Im Gegenzug wird nach solchen Szenen beispielsweise Dorothea gezeigt die sittsam und geordnet ihr Liedchen singt. Dies zieht sich übrigens auch durch den Film. Immer wenn etwas Fremdes, Ungeordnetes zu sehen ist, ist die darauffolgende Sequenz Dorothea bzw Dorothea und Faber mit dem gemeinsamen Lied, welches dem Zuseher Ordnung, Sicherheit und Heimat

¹⁴⁸ Abbildung 12 aus <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

suggestieren soll. Wichtig hierzu kommt, dass man die Einigkeit der Deutschen festigen wollte. Nationaler Stolz und der Wille alles Arische zu erhalten und im Gegensatz, in gemeinsamer Übereinstimmung gegen die Untermenschen vorzugehen, waren Sinn und Zweck dieser Manipulationen im Film.

Religion, der andersartige Gesang und die Antisemitischen Feindbilder die der Film darstellt verschmelzen zu einem wirkungsvollen Propagandafeldzug des nationalsozialistischen Regimes. Veit Harlan hat in diesem Film mehr Antisemitismus in den Herzen der Zuseher gesät als es jeder Dokumentarfilm geschafft hätte. Harlan selbst hat seinen Film nach 1945 als Nicht-Antisemitisch beschrieben.

Hans Schmid bemerkt hierzu sehr treffend:

In seinen Memoiren schreibt Harlan, dass nur Antisemiten in Jud Süß einen antisemitischen Film sehen, andere aber nicht. Dazu versichert er scheinheilig, dass er die ebenfalls in Prag gedrehten Synagogenszenen von einem jüdischen Rabbiner gestalten ließ. Von jüdischen Riten verstehe er nichts, und er habe sich ganz herausgehalten. Auch Werner Krauß als Rabbi Loew habe sich genau an die Anweisung des Rabbiners gehalten. Das mag so gewesen sein. Was Harlan verschweigt: Süß nimmt an der Feier teil, um von den reichen Juden das Geld zu erbitten, mit dem er fremde Söldner anwerben will, um das Volk von Württemberg zu unterdrücken. So wird die Synagoge zum Ausgangspunkt der jüdischen Verschwörung. Damit bekam die Sabbatsfeier auch für solche Zuschauer etwas Sinistres, die sie nicht von vornherein als bedrohlich empfanden, weil sie ihnen fremd war.¹⁴⁷

Veit Harlan wurde am 23.4.1949 freigesprochen.¹⁴⁸ Trotz Demonstrationen von Studenten und Universitätsprofessoren, gelang es nicht seinen 1950 erschienenen Film „Gefährliche Geliebte“ zu boykottieren.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Vgl. Schmid, Hans: Der Führer ist sehr eingenommen, 2009. Online unter: <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

¹⁴⁸ Vgl. Hardinghaus, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S 86

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S87

„Ein Propagandafilm braucht ein gewisses Maß an Ambivalenz und muss in der Lage sein, den unschlüssigen Zuschauer im richtigen Moment auf seine Seite zu ziehen. Das erfordert einen Regisseur, der die ästhetischen Mittel des Films beherrscht. Hitchcock hat die Emotionen des Publikums mit den Pfeifen einer Orgel verglichen, auf denen er zu spielen versuche. Harlan hätte ihm sicher zugestimmt. Im Gegensatz zu Leuten wie Hippler, Brauer oder Waschnek verstand Harlan viel von Rhythmus, Timing, Wahl der Einstellung. Seine Spezialität war es, im richtigen Moment das Tempo so zu steigern und alle Orgelpfeifen so zusammenklingen zu lassen, dass das Publikum davon mitgerissen wurde. Man wird Harlan nicht gerecht, wenn man seine Filme auf die Dialoge des Drehbuchs reduziert.“¹⁵⁰

Dass *Jud Süß* in jeder Hinsicht der nationalsozialistischen Propaganda mehr als gedient hat versteht sich von selbst. Jedes Detail ist ausgezeichnet in Szene gesetzt und suggeriert eindrucksvoll ohne die Manipulation, im Kontext der Zeit gesehen, offen darzulegen.

¹⁵⁰ Zit.n. Schmid, Hans: Der Führer ist sehr eingenommen, 2009. Online unter: <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

Die Abbildung zeigt Süß mit Levy in: *Jud Süß*¹⁵¹



Abb. 13 Werner Krauß und Ferdinand Marian in: *Jud Süß*

Die Anschauung *Hitlers* zum Propagandafilm beschreibt er bereits in „mein Kampf“:

„ Gerade darin Liegt die Kunst der Propaganda, dass sie, die gefühlsmäßige Vorstellungswelt der großen Masse begreifend, in psychologischer richtiger Form den Weg zur Aufmerksamkeit und weiter zum Herzen der breiten Masse finde.“¹⁵²

¹⁵¹ <http://www.guardian.co.uk/film/2010/feb/25/jud-suss-film-without-conscience>

¹⁵² *Hardinghaus*, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008. S17. Zit n. Hitler Adolf. Mein Kampf, München 1925/1926. S197

V. Conclusio

Die Filmbeispiele sprechen für sich selbst. Unsere moderne Sichtweise entlarvt die offensichtlichen Botschaften der Propagandafilme. Doch zur Zeit des Dritten Reichs war das Kino noch relativ jung. Der Zuseher war nicht geübt, konnte die Informationen noch nicht gleich kritisch sehen wie heutzutage. Jedoch sind wir nicht auch heute ähnlichen oder gar subtileren Formen der Propaganda ausgesetzt?

In allen Filmen werden nationalsozialistische Ideen gekonnt in die Geschichte miteingeflochten. Sie werden dramaturgisch in Szene gesetzt. Die Sympathie des Publikums wird in die gewünschte Richtung gelenkt. Natürlich gab es in intellektuellen Kreisen großen Aufschrei, doch waren diese Stimmen nur leise. Zensur, Gewalt und Massendruck hielt die Gegner aus den eigenen Reihen klein. Das und vieles mehr haben zum Erfolg des Nationalsozialismus zusammengespielt.

Propaganda ist jedoch nicht mit dem Dritten Reich gestorben. Bis heute wird sie, offiziell und offen oder aber inoffiziell und verdeckt, angewandt. Auch der moderne Mensch in der westlichen Welt muss sich ihrem Einfluss bewusst sein. Jedoch wird Propaganda unter einem Deckmantel gehalten. Politik, Nachrichten, Werbung: Im Kern folgt sie dem gleichen Regelwerk. Die Informationen beinhalten viel Suggestion und kaum Objektivität. Wie alles in der zwischenmenschlichen Kommunikation, sei es ein Gespräch, das jemand hört, oder einen Text, den jemand liest, beruht die Information auf einer subjektiven Perspektive: von einem Subjekt (Person) zu einem anderen. Demnach sprechen wir von einer Art „Intersubjektivität“.

Gefährlich wird es, wenn der Anspruch von Objektivität erhoben wird, wenn hinter dem Inhalt ein Zweck steht, der nicht der reinen Informationsvermittlung dient.

Der Nationalsozialismus hat die Täuschung instrumentalisiert. Der Staat segnete die Propaganda ab und verlieh ihr einen pseudo-objektiven Status. Filme, Bücher, oder Kunstwerke wurden mit Prädikaten versehen. Der Staat regulierte, was wichtig für die Bevölkerung war und was nicht. Die tatsächliche Wahrheit lag jedoch weit davon entfernt. Wie viele Künstler, Filmschaffende, Schriftsteller haben das Land verlassen? Wie viel Kultur und Kreativität ging in jenen Jahren des Holocausts verloren? Die Antwort ist kurz: Unermesslich und unabschätzbar viel. Welcher Hochbegabte bleibt uns unbekannt und namenlos?

Zurückkommend auf die in der Einleitung gestellte Frage, was Propaganda sei, ist nunmehr festzustellen, dass die einleitende Definition nicht hinreicht, um das Wesen der Propaganda vollständig zu erfassen.

Propaganda ist ein negativ besetzter Begriff. Nicht zuletzt aufgrund der Verwendung der Propaganda in diktatorischen Systemen und der damit einhergehenden Verunglimpfung und inhaltlichen Besetzung dieses Begriffs. Propaganda ist eben nicht nur der systematische Versuch, die eigene Sichtweise dem Anderen aufzuzwingen oder dessen Erkenntnisse zu manipulieren. Das wäre zu kurz gedacht. Vielmehr ist Propaganda immer auch eine Einschränkung der Meinungsfreiheit als solche.

Nur im Zusammenspiel mit der Einschränkung dieses überragenden Grundrechts, kann Propaganda erst zur Entfaltung gelangen.

Kann man noch von Propaganda sprechen, wenn sämtliche Meinungen gleich bedeutend nebeneinander transparent koexistieren würden bzw. könnten?

Genau nämlich dann, wenn dieser Punkt der egalitären Koexistenz von Meinungen erreicht ist, kann keine Propaganda in einem bedrohlichen Ausmaß entstehen. Propaganda ist – wie die Geschichte und insbesondere die Zeit des Nationalsozialismus gezeigt haben - auch immer mit dem Vorherrschen einer bestimmten Tugend, Sichtweise oder Ideal verbunden.

Egal wie positiv oder negativ das Ideal bzw. die Sichtweise besetzt sein mag. Sobald sich dieser Meinungssubjektivismus und die verheerende

Überhöhung einer subjektiven Meinung über die Andere Einzug hält, ist der erste Schritt zu einer die Meinungsfreiheit beschränkenden Propaganda getan. Die Frage, die es dann noch zu beurteilen gilt, ist lediglich die, welche Mittel zur Durchsetzung dieser subjektiven Interessen bzw. Ideale bestehen.

Wenngleich das Filmwesen – wie ausgeführt - noch in seinen Anfängen und eine noch relativ junge Materie war, so kann man dennoch behaupten, dass die Nationalsozialisten in diesem Medium „Film“ einen tauglichen Verbündeten zur Durchsetzung ihrer Interessen bzw Propaganda gefunden haben.

Von all den drei Filmen, die in der gegenständlichen Arbeit analysiert worden sind, ist aus meiner Sicht der Film *Jud Süß* besonders hervorzuheben. Dies hängt damit zusammen, dass in jenem Film auf wahrlich geschickte Art und Weise Ressentiments nicht nur geschürt, sondern bedächtig, geschickt und nachhaltig geformt werden. Der Jude *Oppenheimer* war nicht einer dieser andersartig aussehenden, jiddisch sprechenden Juden aus einem heruntergekommenen Ghetto. Auch war er nicht, so zumindest in seiner filmischen Darstellung, uncharmant oder gar dumm.

Nein, *Jud Süß* war, auch in seiner filmischen Darstellung, weltmännisch, vielseitig und begabt. Manchmal war seine geistige Überlegenheit so dermaßen spürbar, dass sie offensichtlich nur mehr mit Hass und sonstigem irrationalen Gefühl beantwortet werden hätte können. Zu denken sei hier beispielsweise vor allem an jene Szene, in welcher der Sekretär Levy, dem armen, hilflosen und etwas dummlich wirkenden Müller seine betriebswirtschaftlichen Unzulänglichkeiten aufzeigte. Auf die Frage nämlich, wie er mit der nun eingeforderten Maut von *Jud Süß* rentabel wirtschaften könnte, wurde ihm lapidar geantwortet, dass er eben seinen Preis um jene Maut erhöhen müsse. Die moralische propagandistische Botschaft dieser Szene war aber wiederum dermaßen, dass der Jude seine moralische Gleichgültigkeit bzw Unzulänglichkeit mit Geld ausgleicht.

Jud Süß handelt auch nicht rechtswidrig, sondern im Rahmen der ihm verliehenen Rechte und gemäß der geschlossenen Vereinbarungen. Er handelt sohin rechtskonform.

Dass sich der Herzog bei ihm verschuldet, ist *Jud Süß* nicht vorwerfbar. Ebenso nicht, dass der Herzog Vereinbarungen schließt oder Mautrechte abgibt.

Aber es wird dem Juden dennoch zum Vorwurf gemacht und darin liegt auch das subtile Element der Propaganda. Denn gemäß der filmischen Darstellung, geht es den Bürgern schlecht und kommt es in weiterer Folge auch zur Revolutionen bzw. Aufständen. Der Film zeigt, dass der Jude nicht aus sich heraus stark ist und so diverse Rechte hat. Vielmehr schafft er es erst durch Vereinbarung und Geschick und in der Kommunikation mit Nichtjuden.

Im Film *Jud Süß* war so gesehen der erste Helfer des Juden *Oppenheimers* der Herzog selbst. Das subtile Element liegt nun darin, dass der Film klar und deutlich aufzeigt, was passiert, wenn man sich mit Juden arrangiert. So, wie dies der Herzog mit *Jud Süß* getan hat.

Dieser Film hätte natürlich bei weitem nicht eine solche antisemitische Haltung, insbesondere bei vermeintlich intelligenteren Bevölkerungskreisen hervorgerufen, wenn *Jud Süß* nicht einen solchen verschlagenen, intelligenten und galanten Charakter gehabt hätte. Erst in der konkreten Darstellung des Juden *Oppenheimer* wird die Gefährlichkeit des Juden vermittelt. Denn es sollten a priori keine Vereinbarungen geschlossen, Gefälligkeiten erwiesen oder sonst in irgendeiner Art über ein Nebeneinander von Juden und Nichtjuden nachgedacht werden. Der Jude ist, wie *Oppenheimer*, eben intelligent, verschlagen und anpassungsfähig. Er weiß, wie man sich arrangiert und wie man für sich und die Seinen Vorteile schafft.

Und die Lösung, die im Sinne der Propaganda des Films *Jud Süß* angeboten worden ist, ist erschreckenderweise durchaus mit jener vergleichbar, die auch das Dritte Reich gewählt hat. So, wie das Land Württemberg am Ende des Films beschlossen hat, dass keine Juden mehr in der Stadt wohnen oder zugegen sein dürfen, so beschloss das Dritte Reich in eben solcher Weise, dass Deutschland frei von Menschen jüdischer Abstammung sein sollte. Die grausame Umsetzung dieser Propaganda ist bekannt.

Propaganda zielt sohin gekonnt und durchaus subtil darauf ab, dass nicht Verhandlung, sondern vielmehr Abgrenzung der Weg sein muss. Nicht die Koexistenz von Deutschen und Juden nebeneinander, sondern einzig und allein die Vertreibung und Vernichtung der Juden ist die einzig moralisch gangbare Lösung.

Wie kann einer solchen Propaganda oder einer solchen Idee der Propaganda in der heutigen Zeit begegnet werden? Diese Frage habe ich bereits dahingehend gestellt, inwieweit nicht Propaganda in Verbindung mit dem hohen Gut der Meinungsfreiheit bzw. deren Einschränkung zu sehen ist. Aus meiner Sicht ist man mehr oder minder starken Formen der Propaganda nach wie vor ausgesetzt. Entscheidend bleibt, dass wir als geschichtsbewusste Individuen in unserer Gesellschaft denkend bestehen und wir den Erhalt unserer offenen Gesellschaft bzw. eine verstärkte Hinwendung zu dieser schaffen. Die offene Gesellschaft kann dem einzelnen Individuum nur die Mittel geben, kraft seines eigenen Verstandes, jene Überzeugungen zu vertreten, die mit den Grundsätzen der Aufklärung und der Menschenrechte in Einklang gebracht werden können.

Abschließend möchte ich festhalten, dass sich jeder Mensch die schrecklichen Konsequenzen der Propaganda vor Augen führen sollte. Menschen heutzutage haben die Bildung, das Wissen und die Freiheit Falschmeldungen zu entlarven und Kritik zu üben. Die Bevölkerung des heutigen Österreichs hat nicht nur die Möglichkeit, sondern die Pflicht aus den Fehlern der Vergangenheit zu lernen. Diese Arbeit trägt einen kleinen

Teil dazu bei, Verständnis zu schaffen. Solange die Geschichte im Bewusstsein bleibt, solange können und müssen wir etwas unternehmen.

VI. Literaturverzeichnis

Filme:

Quellenangabe:

Der Mann, von dem man spricht, Österreich 1937. Regie E.W. Emo.
Drehbuch Hans *Saßmann*. Darsteller Heinz *Rühmann*, Hans *Moser*, Theo
Lingen, Gusti *Huber*, Gerhard *Bienert*, Reinhold *Häussermann*, Heinz *Salfner*,
Helene *Lauterböck*, Ferdinand *Mayerhofer*, Richard *Tomaselli*, Mizzi
Zwerenz. Produktion und Verleih *Oskar Glück Projektograph Film GmbH*.
Dauer 92: Minuten. Format: 35mm

Ich klage an, Berlin 1941. Regie Wolfgang *Liebeneiner*. Drehbuch Eberhard
Frowein, Harald *Bratt*, nach dem Briefroman *Sendung und Gewissen* von
Hellmuth *Unger*. Kamera Friedl *Behn-Grund*, Franz von *Klepackimera*.
Darsteller Paul *Hartmann*, Heidemarie *Hatheyer*, Mathias *Wieman*,
Margarete *Haagen*, Charlotte *Thiele*, Christian *Kayssler*, Harald *Paulsen*,
Albert *Florath*. Produktion *Heinrich Jonen*. Verleih *Tobis*. Dauer 120 Minuten.
Format: 35 mm.

Jud Süß, Berlin 1940. Regie Veit *Harlan*. Drehbuch Veit *Harlan* und
Eberhard Wolfgang *Möller* nach Ludwig *Metzger*. Kamera Bruno *Mondi*.
Darsteller Ferdinand *Marian*, Werner *Krauß*, Heinrich *George*, Kristina
Söderbaum, Eugen *Klöpfer*, Hilde von *Stolz*, Malte *Jaeger*, Albert *Florath*,
Theodor *Loos*. Produktion *Otto Lehmann*. Verleih *Terra*. Dauer: 98 Minuten.
Format: 35mm

Sekundärliteratur:

Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme im dritten Reich, Stuttgart 1969

Ball, Gregor: Heinz Rühmann Seine Filme – sein Leben, München 1982

Baumgart, Peter: „Oppenheimer, Joseph Süß“ in: Neue Deutsche Biographie 19 (1998). Online unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118757733.html>.

Beck, Christoph: Sozialdarwinismus, Rassenhygiene, Zwangssterilisation und Vernichtung „lebensunwerten Lebens“. Eine Bibliographie zum Umgang mit behinderten Menschen im dritten Reich und heute, Bonn 1992

Best, Werner: Die Deutsche Polizei, Darmstadt 1940

Dustdar, Bianca: Film als Propagandainstrument der Jugendpolitik des Dritten Reichs, Alfeld 1996

Eser, Willibald: Theo Lingen Komiker aus Versehen, München 1986

Eser, Willibald: Heinz Rühmann. Seine Filme – sein Leben, München 1981

George, Heinrich: Komödiant seiner Zeit, aufgezeichnet von Peter Laregh, München, 1992. Online unter: www.1000dokumente.de, *Harlan, Veit*: "Jud Süß". Terra Filmkunst 1940

Gerber, Barbara: Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung, Hamburg 1990

Giesen, Rolf/Hobsch, Manfred: Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg,. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film, Berlin 2005

Haasis, Hellmut: Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß. Finanzier, Freidenker, Justizopfer, Reinbeck bei Hamburg 1998

Hachmeister, Sylke: Kinopropaganda gegen Kranke. Die Instrumentalisierung des Spielfilms: „Ich klage an“, Baden Baden, 1992

Hardinghaus, Christian: Filmpropaganda für den Holocaust. Eine Studie anhand der Hetzfilme: „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008

Heinrich, George, Komödiant seiner Zeit, aufgezeichnet von Peter Laregh, München. Online unter: www.1000dokumente.de

Hippler, Fritz: Die Verstrickung, Düsseldorf 1981

Jeretic, Manuela: Gesundes Volk, starkes Volk, unbesiegbares Volk, Wien 2006

Koch, Thomas: Zwangssterilisation im Dritten Reich, Frankfurt/Main 1994

Leiser, Erwin: Deutschland erwache, Hamburg 1968

Lenin Stalin und Hitler. Drei Diktatoren die Europa in den Abgrund führten, Bergisch Gladbach 2009. Online unter: <http://books.google.at>

Maiwald, Stefan/Mischler, Gerd: Sexualität unter dem Hakenkreuz: Manipulation und Vernichtung der Intimsphäre im NS Staat, Hamburg, Wien 1999

Maiwald, Klaus Jürgen: Filmzensur im NS Staat, Dortmund 1983

Mayer, Hans: Lion Feuchtwanger, oder Die Folgen des Exils. Neue Rundschau, Deutschland 1976

Moeller, Felix: Der Filmminister Goebbels und der Film im dritten Reich, Berlin 1998

Moritz, Verena. Moser, Karin. Leidinger, Hannes: Kampfzone Kino, Film in Österreich 1918-1938. Wien 2008

Neugebauer, Wolfgang: Wiener Psychiatrie und NS Verbrechen. Referat im Rahmen der Arbeitstagung „Die Wiener Psychiatrie im 20. Jahrhundert“, Wien Inst f Wissenschaft und Kunst, 20./21. Juni 1997. Online unter: <http://www.netway.at/jt/neugebauer%2011.1.96.thm>

Neugebauer; Wolfgang: NSEuthanasie. Online unter: <http://www.uniwürzburg.de/rechtsphilosophie/eugenik.htm> 03.08.1999

Nohrsted, Stig-Arne: From the Persian Gulf to Kosovo – war journalism and propaganda in: European Journal of Communication 15, 2000

Paimanns Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbildkritik. Wien VII. 12 Feb. 1937. Nr. 1088. 22 Jahrgang

Przyrembel, Alexandra: Rassenschande. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus. Göttingen, 2003. <http://books.google.at>

Przyrembel, Alexandra: Rassenschande. Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus, Göttingen 2003

Quanz, Constanze: Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels, Köln 2000

Schmid, Hans: Der Führer ist sehr eingenommen, Deutschland 2009. Online unter: <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

Seidler, Horst/Rett Andreas: Rassenhygiene. Ein Weg in den Nationalsozialismus. Jugend und Volk, Wien/München 1998

Stern, Selma: Jud Süß. Ein Beitrag zur deutschen und jüdischen Geschichte, München 1973

Uthermann, Wilhelm: Film im Bereich hoher Kunst. Der Tobis Film: „Ich klage an“ im Capitol am Zoo, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe 54, Nr. 244 vom 1.9.1941

Wulf, Joseph: Presse und Funk. Eine Dokumentation, Frankfurt am Main/Berlin 1989

Reichsgesetzblatt. Eugenikgesetz. Online unter <http://www.uni-wuerzburg.de/rechtsphilosophie/eugenik.htm>

www.alhambra.de/zeitung/maerz02/circus.htm

<http://www.cinema-muenster.de/menu/programm/schulkino/drehbuch-geschichte-mensch-oder-monster-behinderung-in-der-filmgeschichte.html>

<http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

www.dhm.de/lemo/html/biografien/MoserHans/index.html

www.helmut-zenz.de/hzruehm.html

www.filmarchiv/rte/upload/filmhimmel_pdf/fh_034.pdf

www.magdeburg.de/media/custom/698_4615_1.PDF

www.ruehmann-heinz.de/Biographie_05.htm

www.alhambra.de/zeitung/maerz02/circus.htm

www.deutscher-tonfilm.de/halbers1.html

www.filmarchiv.at/rte/upload/filmarchiv_pdf/fh_034.pdf. S 11.

www.dhm.de/lemo/html/biografien/MoserHans/index.html

www.ruehmann-heinz.de/Biographie_05.htm

<http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

<http://www.heise.de/tp/artikel/36/36065/3.html>

www.helmut-zenz.de/hz.de/hzruhm.html

<http://www.netzine.de/jud-sus/>

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

<http://www.landesarchiv-bw.de/web/47731>

www.magdeburg.de/media/custom/698_4615_1.PDF

<http://www.jsoppenheimer-ausstellung.de/main/mainPressespiegel.html>

<http://www.kreimeier-online.de/NS-Film.htm>

Abbildungen:

Abb. 1: *Lingen, Moser, Rühmann* in: *Der Mann, von dem man spricht* aus

<http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

Abb. 2: *Lingen, Rühmann* in: *Der Mann, von dem man spricht*

aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

Abb. 3: *Rühmann* in der Manege in: *Der Mann, von dem man spricht*

aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

Abb. 4: *Lingen* in heiterer Aktion in: *Der Mann, von dem man spricht*

aus <http://www.cinema.de/bilder/der-mann-von-dem-man-spricht,1307775.html>

Abb. 5: Standbild mit Hitlergruß aus der ungekürzten Fassung:

Der Mann, von dem man spricht

aus *Ball Gregor: Heinz Rühmann, Seine Filme – sein Leben*, München 1981

Abb. 6: *Hartmann* und *Hathey* in der Sterbeszene in: *Ich klage an*

aus <http://www.cinema-muenster.de/programm/schulkino/drehbuch-geschichte-mensch-oder-monster-behinderung-in-der-filmgeschichte.html>

Abb. 7: Szenenbilder der Gerichtsverhandlung in: *Ich klage an*

aus <http://www.heise.de/tp/artikel/36/36065/3.html>

Abb. 8: *Kristina Söderbaum* und *Ferdinand Marian* in *Jud Süß*

aus <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

Abb. 9: Judendarstellung in: *Jud Süß*

aus <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

Abb. 10: Plakat zum Film: *Jud Süß* im UFA-Palast am Zoo aus
<http://nhzzs.blogspot.co.at/2009/06/jud-suess-wegweisender-artikel-in.htm>

Abb. 11: Werner *Krauß* als Sekretär Levy in: *Jud Süß*

aus <http://www.landesarchiv-bw.de/web/47731>

Abb. 12: Die Verwandlung des Jud Süß

aus <http://www.heise.de/tp/artikel/30/30407/1.html>

:

Abb.13: Werner *Krauß* und Ferdinand *Marian* in: *Jud Süß* aus

<http://www.guardian.co.uk/film/2010/feb/25/jud-suss-film-without-conscience>

Lebenslauf**Kristina Cosic**

Name: Kristina Cosic

Geburtsdatum: 20.03.1975

Volksschule:

1100, Wendstattgasse 3

1981-1985

Hauptschule:

1100, Wendstattgasse 5

1985-1986

Bundesrealgymnasium, Bundesrealgymnasium und
Bundesoberstufenrealgymnasium:

1100, Pichelmayergasse1

1986-1989

Bundesrealgymnasium und Bundesrealgymnasium
und Wirtschaftskundliches Bundesrealgymnasium:

1100, Laaer Berg-Strasse 1

1989-1990

Berufsschule für Bürokaufleute:

1150, Meiselstrasse 19

1990-1993

Lehre zur Immobilienkauffrau:

Fa. Weisz&Weiss

1010, Trattnerhof 2

1990-1993

Angestellte bei og Firma

1990-1994

Ausbildung zur Diplomkosmetikerin und Masseurin
Ausbildungszentrum für ganzheitliche Massage und
Kosmetikschule Herta Tamandl

1996-1997

Ausbildung und Praktikum zur Fußpflegerin/
Kosmetikerin

1997-1998

Studienberechtigungsprüfung

1998-1999

Hobbystudium Geschichte seit:

1998

Schwerpunktmäßig habe ich mich während meines Geschichtstudiums auf Zeitgeschichte bzw frauenrelevante Themen konzentriert. Ich habe eine Reihe von Vorlesungen zur Euthanasie sowie zur Rolle der Frau im Dritten Reich belegt. Im Rahmen meines Studiums habe ich mich immer wieder mit dem Thema Film (teils Vorlesungen im Bereich der Theater, Film –und Medienwissenschaften und der Judaistik) befasst. Meine Filmanalysen waren hierzu sehr hilfreich. Mein Forschungsseminar sowie Forschungspraktikum habe ich mit dem Thema Film und Propaganda belegt.