



**Migrationen im ‚Endreich‘: Zu visuellen Geographien  
in Veit Harlans *Jud Süß***

Carola Daffner, Southern Illinois

ISSN 1470 – 9570

# Migrationen im ‚Endreich‘: Zu visuellen Geographien in Veit Harlans *Jud Süß*

Carola Daffner, Southern Illinois

Traditionally studies of Nazi cinema have focused on its repeated depiction of a national community – a *Volksgemeinschaft* – which had to be purified of all foreign elements. Among these hate-mongering productions, Veit Harlan’s masterpiece *Jud Süß* (1940) is considered one of the biggest coups of the Third Reich. In Harlan’s extremely popular and highly anti-Semitic film, the historic figure Joseph Süß Oppenheimer serves as a vehicle to engage collective fears of invasion on the screen. My article expands previous studies about the film’s mass manipulation via the construction of an ‘other’. Through an analysis of specific scenes, I show how Harlan’s visual geographies negotiate an identity propagated by the social and racial utopias of the regime. Paradoxically, the spatial migration of the allegedly unwanted Oppenheimer becomes hereby a crucial and necessary catalyst in the strengthening of the imaginary National Socialist fantasy of space.

## 1. Migrationen im ‚Endreich‘

*Der Satz: „Ich hasse die Juden“ gehört zu denen, die man in der Gruppe ausspricht; indem man ihn ausspricht, schließt man sich einer Tradition und einer Gemeinschaft an: der der Mittelmäßigen.*

(Sartre 1994: 17)

Veit Harlans Film *Jud Süß* aus dem Jahre 1940 gehörte zu den größten Coups der Propagandamaschinerie des ‚Dritten Reiches‘. Über 20 Millionen Zuschauer, also etwa ein Drittel der Reichsbevölkerung, machten den Film zu einem gigantischen und auch äußerst profitablen Erfolg für das Regime—und das trotz Joseph Goebbels’ dunkler Intention, das deutsche Volk mit diesem Film auf die ‚Endlösung‘ und damit auf den Massenmord der europäischen Juden vorzubereiten. So wurde *Jud Süß* dem Publikum in zeitgenössischen Filmzeitschriften als „geschichtlicher Stoff von unheimlicher Aktualität“ präsentiert (vgl. *Der Deutsche Film* 1940/41: 21, 73). Auch berühmte Aussagen des Regisseurs Veit Harlan und Dialogregisseurs Eberhard Wolfgang Möller, nach denen *Jud Süß* das Gefährliche des „Juden in seiner wahren Gestalt“ zeigen sollte, lassen keinen Zweifel an dem antisemitischen Grundton des Werkes (zitiert in Von der Heiden 2005: 196; vgl. Kickethier 2006: 224). Mein Beitrag führt bisherige Überlegungen zu propagandistischen Hetztechniken des Filmes weiter. Am Beispiel von Harlans *Jud Süß* widmet sich meine Analyse der identitätsstiftenden Rolle von visuellen Geographien und Raumbewegungen im nationalsozialistischen Film, die mit frühen antikommunistischen Hetzfilmen wie Hans Steinhoffs *Hitlerjunge*

*Quex* (1933) begann und mit Harlans *Kolberg* (1945), eine verschwenderisch inszenierte Kampfansage an fremde Invasionen, sein Ende fand. In *Jud Süß* ermöglicht gerade die Migration des jüdischen Protagonisten eine propagandistische Mobilisierung des Begriffes ‚Heimat‘.

## 2. Die nationalsozialistische Neukartierung der Welt im Film

Auf der Suche nach ‚Lebensraum‘ für eine imaginäre Volksgemeinschaft (vgl. Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy 1990: 291-312) dienen Raumkonstruktionen im nationalsozialistischen Film zumeist der Umsetzung und Verherrlichung geopolitischer Konzepte des Regimes in der „obsessive[n] Gleichsetzung von Ort und Selbst“ (Sloterdijk 1999: 999). Am Beispiel der historischen Figur des Joseph Süß Oppenheimer präsentiert auch *Jud Süß* kollektive Existenzängste und Identitätsfragen der nationalsozialistischen Gesellschaft auf der Leinwand.<sup>1</sup> Peter Sloterdijk spricht in diesem Zusammenhang von einer *territorial fallacy*: dem Trugschluss, man verliere ohne den heimatlichen Raum die Identität (Sloterdijk 1999: 999). So zeigt auch der Film den Aufstieg und Fall Oppenheimers mittels antisemitischer Stereotype des „existentielle[n] Außenseiters“ (vgl. Mayer 1975: 16): im Jahre 1733 gelingt ihm, der Judengasse in Frankfurt entkommen, die Beförderung zum Finanzminister unter Herzog Karl Alexander von Württemberg. Der Herzog, in großen finanziellen Nöten und gleichzeitig dem Luxus verfallen, ist ein leichtes Opfer für Oppenheimer. Ein von Oppenheimer eingeführter Straßenzoll soll einen Teil der herzoglichen Schulden tilgen; doch ein weit größeres Erfolgserlebnis für ihn ist die Öffnung der Judensperre in Stuttgart. Den gleichzeitig wachsenden Hass der Bevölkerung und der Landstände begegnet Oppenheimer mit Drohungen, dem Hängen eines Schmiedes und Folter. Als er sich schließlich an Dorothea Sturm, Tochter des Landschaftskonsulenten Sturm, vergeht und Dorothea daraufhin Selbstmord begeht, bricht unter der Führung des Aktuaris Faber und des Obristen Röder eine Rebellion aus, die mit dem plötzlichen Tod des Herzogs endet. Des Schutzes beraubt, wird Oppenheimer verhaftet, aufgrund des

---

<sup>1</sup> Harlans *Jud Süß* unterlässt eine korrekte und vollständige Wiedergabe der Ereignisse. Kretschmar (2007: 511) deutet darauf hin, dass der Archivbestand zu Oppenheimer zwischen 1933 und 1945 relativ unberührt blieb: „Bestimmend für das Bild des ‚Jud Süß‘ blieben die in den Flugblättern des 18. Jahrhunderts entstandenen Stereotype und die fiktionalen Verarbeitungen des Stoffs. Sie wurden im Film von Veit Harlan aufgegriffen, dann aber weiter entwickelt, womit ein neues – und von der authentischen Überlieferung im Grunde letzten Endes doch wiederum völlig unabhängiges – Kapitel in der Rezeption des Stoffes begann“.

Geschlechtsverkehrs mit der Christin Dorothea Sturm verurteilt und vor den Augen der Bevölkerung gehängt. Sein Beispiel, so entscheidet das Gericht am Ende des Filmes, soll den folgenden Generationen eine Lehre für den Erhalt der Judensperre sein.

Harlans Hauptschauplatz, das Herzogtum Württemberg, bereitet bereits in den Anfangsszenen abstrahiert vor, was sich im Laufe der Handlung herausbilden wird: eine visuelle Neukartierung der ‚arischen‘ Identität innerhalb eines geopolitischen Rahmens. In einer Art Utopie eines Ganzen begegnet das Publikum diesem imaginären Raum zum ersten Mal in Form einer Landkarte.<sup>2</sup> Der Akt der Kartierung, für Benedict Anderson (2006: 175f.) mächtigstes Mittel des Nationalismus, etabliert das Herzogtum im Jahre 1733 als fest verankerten Container und ‚erinnert‘ den Zuschauer an einen vormodernen Raum, wie er ‚war‘ und sein soll. Moderne Erfahrungen von Migration, kosmopolitischer Beweglichkeit und Gebietsverlusten werden in Harlans Geographie ausgeschaltet, interne Pluralitäten und Differenzen ‚in the fantasies of the ‚whole‘ self‘, also durch die Betonung einer territorialen Identität und den Verweis auf eine gemeinsame Kultur, eliminiert (vgl. Hall et al. 1996: 617). So präsentiert sich dem zeitgenössischen Publikum in *Jud Süß* vielmehr die Fantasie eines adressierbaren Ortes mit klaren Grenzen, ausgewählten Rauminformationen und einprägsamen Bezugspunkten. Sie dient als erster visueller Reiz zur Stimulierung einer Neukonfiguration der räumlichen Integrationswahrnehmung.

Denn die Form der Karte verspricht und definiert die Existenz des konkreten Ortes Württemberg. ‚*Es gibt diesen Ort*‘, erklärt Stockhammer (2007: 12) zu der Macht von Karten, ‚wennleich es ihn vor seiner Kartierung vielleicht nur in einem Buch oder in einem Kopf gegeben hat; er unterhält messbare Beziehungen zu anderen Orten, die es ebenfalls gibt‘. Wenn Harlan die Kamera in den folgenden Sekunden näher auf die Mitte der Karte lenkt, dann betont er hierin die Stabilität der sich dort befindenden Stadt Stuttgart. Nur so und nicht anders, simuliert Harlans mediales Raumbild, *ist* Württemberg und damit angedeutet auch das ‚tausendjährige Endreich‘, in dem alle sozialen Bewegungen nach der arischen Welteroberung zu einem Stillstand kommen würden (vgl. Schnell 1998: 40). Narrative als auch visuelle Rückkoppelungen dieser Botschaft finden sich wiederholt in den folgenden Szenen. Die Vereidigung des

---

<sup>2</sup> Szene II. Die Szeneneinteilung basiert auf Thomas Maurer und Thomas Til Radevagen (1983) Protokoll des Spielfilms *Jud Süß* (1940). In: Friedrich Knilli (Hrsg.) ‚*Jud Süß*‘. *Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen*. Berlin: Volker Spiess, 71-202. Ebenso alle weiteren Zitate aus dem Film.

Herzogs Karl Alexander in Szenen 3 und 4 leitet eine ausgiebige Zelebrierung der Allianz von Herzog, Boden und ekstatischem Volk ein. Durch die zirkuläre Szenenbewegung erhält vor allem auch das vorangegangene theoretische Raumkonstrukt der Karte dabei eine emotionale Aufladung: Der Eidestext, als Bekräftigung einer statischen Raumwahrnehmung, wird alternierend von dem Landschaftskonsulenten Sturm und dem Herzog vorgetragen, Treuebezeugungen erfolgen wiederum abwechselnd zwischen dem Herzog und seinem begeisterten Volk. Der württembergische Raum verengt sich schließlich auf den implizierten Kern der ‚arischen Identität‘: die Wohnstube der bürgerlichen Familie Sturm in Szenen 5 und 6.

Hier sieht der Zuschauer Dorothea und Faber beim gemeinsamen Singen des bekannten Volkslieds ‚All mein Gedanken‘ in harmonischer Einheit am Klavier, bevor Vater Sturm alle zum (durch den Klang der Kirchenglocken und der ‚Sonntagsgans‘ als christlich gekennzeichneten) Sonntagsessen auffordert. Das Essen wiederum dient als festliche Feier zur Vereidigung des Herzogs im Kern des Herzogtums. Der Ort der deutschen Wohnstube, die Tracht der Charaktere, das traditionelle deutsche Volkslied und das Ritual des christlichen Sonntagsessens verbinden sich zu einer medialen Umsetzung einer statischen Nationalidentität auf deutschem Kulturboden. In einem Appell an das kulturelle Gedächtnis des Publikums rekonstruiert der Film mit der idealen deutschen Kleinfamilie Sturm (Vater Sturm, Tochter Dorothea und ihrem Verlobten Faber) ferner zentrale Elemente des bürgerlichen Trauerspiels des 18. und 19. Jahrhunderts, wie Linda Schulte-Sasse (1988: 24) detailliert herausstellte. Der Grund liegt hinsichtlich des ideologischen Projektes auf der Hand: Nach Stuart Hall fungieren nationale Symbole, Rituale oder Zitate aus dem Kulturschatz als sinngebendes Mittel zur Nationsbildung. Sie vereinen durch ihren narrativen Charakter, als „the narrative of the nation, as it is told and retold in national histories, literatures, the media, and popular culture“ (Hall et al. 1996: 613). Die Wohnung Sturms wird somit als Schauplatz deutsch-bürgerlicher (R)Einheit ein prototypisches Vorbild der ‚deutschen‘ Gesellschaft.

Um diese Kleinfamilie legt sich in den folgenden Szenen ringförmig angeordnet das ‚arische‘ Volk: die Landstände, das Volk Stuttgarts und der Hof des Herzogs, abgetrennt von außen durch eine Stadtmauer, eingebettet im Staate Baden-Württemberg, umgeben von anderen deutschen Staaten. Szene 7 vollendet die konstruierte Verbindung zwischen Oberhaupt, Volk und Boden mit den Worten des

Herzogs: „Mein Volk! Mein Land! Württemberg, das heiligste Land unter dem deutschen Himmel!“ Württemberg, in den vorangegangenen Szenen bereits mehrmals als statischer und steriler Exklusivraum etabliert, erhält eine letzte Auszeichnung. Als „heiligstes Land unter dem deutschen Himmel“ wird der im Film visualisierte Idealraum über alle anderen Räume erhoben. Mit einer Nahaufnahme auf das formelle württembergische Wappen bestätigt das Ende der Szene abermals die ewig gültige und exklusive Rechtmäßigkeit des württembergischen Raumes und schließt den totalitären Kreis von der Karte über den Herzog hin zur Familie und wieder zurück. Anstelle einer Peripherie erhält Württemberg im Film zwei undurchdringliche Symbole der Zentralmacht als Rahmen: die Landkarte und das Siegel. Der reindeutsche Raum, so impliziert Harlans einheitlich durchkomponierte Anfangssequenz, besteht nur aus einem festen Zentrum und entbehrt jeglicher Randgebiete.

### **3. Die Judengasse: Scheinbare Bewegung ohne Ziel**

Szene 8 markiert einen Einschnitt im Film. Sie wendet sich weg von dem geschlossenen württembergischen Raum hin zur Frankfurter Judengasse. Auch dieser Raum wird durch ein formelles Siegel eingeführt: ein ovales Türschild mit hebräischer Schrift überblendet das herzogliche Wappen und identifiziert ihn zusammen mit der sich verändernden ‚jüdischen‘ Musik als ‚jüdischen‘ Raum. Der Gedanke der jüdischen Überblendung wurde bereits im Vorspann des Films eingeführt, wenn abwechselnd ein jüdischer Sabbatsänger und das Motiv zu ‚All meine Gedanken‘ zu hören sind. Harlans mediale Hetzstrategie wirkt hier vor allem durch die Überblendung von württembergischem Wappen und hebräischem Türschild. Sie betont nicht nur die Andersartigkeit des neuen Raumes, sondern statuiert ihn tatsächlich durch die visuelle Form als absolutes Gegenbild. Lawrence Grossberg sieht in der Herausbildung von Unterschied (zusätzlich zur Andersartigkeit) die Basis für die Formation der modernen Macht: „The act of power comes not in creating something from nothing, but in reducing something to nothing (to pure semantic and differential terms) [...]“ (Grossberg 1996: 96). Auch Harlans Film manipuliert den Zuschauer durch die Betonung des Gegensätzlichen in der visuellen Form der Schilder. Der ‚jüdische Raum‘ erscheint, als negativer Abdruck des vorangegangenen Raumes und schließt somit jegliche Gemeinsamkeit von vorneherein aus.

Die Frankfurter Judengasse tritt infolgedessen im Film weder als Randzone noch als hybrider Grenzbereich zutage. Sie wird durch die Überblendung zu dem, was nicht ist und nicht sein soll. Stünden bei den Sturms Familienwerte, kulturelle Traditionen und Patriotismus im Vordergrund, überwiegen hier Motive der dezentrierend wirkenden Trennung: konkurrenzbetonte Ideen des Egoismus und des Kapitalismus. Die Dichotomie zwischen positivem und negativem Raum erhält zusätzlichen Antrieb durch die Konstruktion des Ortes. Anstelle einer klaren Hierarchie von weiten Plätzen und hellen Zimmern erscheint die Judengasse, als ‚dämonisierter Raum‘, dunkel, eng und chaotisch. Wo in Stuttgart der gefeierte Herzog auf der Balustrade über sein Volk blickte, sind es hier zwei unsympathische Figuren: eine Hure und ein geldgieriger Greis sehen aus einem Fenster auf die Gasse—and auch auf den Zuschauer—herab. Gemeinsam agieren sie als bedrohlich negative Figur der Disharmonie, des Kapitalismus und des extremen Individualismus. Dass diese Figur in *Jud Süß* in zwei Charaktere aufgespalten wird, ist bezeichnend für die Grundaussage in Harlans Propagandafilm. Negative Erfahrungen in der modernen Massengesellschaft, so versucht die visuell-räumliche Gegenüberstellung von gefeiertem Herzog und unschönem Paar in der Judengasse zu demonstrieren, führten unweigerlich zu Ich-Zerfall und Entmenschlichung. Harlans Judengasse, ohne klares Zentrum und in beunruhigender Komplexität, reflektiert in ihrem Aufbau jene Gefahr der modernen Metropole und ist wie jene gekennzeichnet von einer „implodierenden Unordnung, die manchmal befreiend, oft jedoch verwirrend wirkt [...]“ (Chambers 1996: 110). Die Judengasse zeigt folglich auch keine befreiende Wirkung auf ihre Einwohner. Besonders ein Bewohner sticht heraus, der zu sehen ist, wie er ohne klaren Anfangs- oder Zielpunkt durch die Mitte der Gasse läuft, nahezu stolpert und mit anderen Personen zusammenstößt. Eine nähere Erklärung für seine Unruhe verweigert Harlan dem Zuschauer. Was bleibt, sind lediglich Eindrücke der Orientierungs- und Rastlosigkeit. Als Straße ohne Anfang und Ende wird Harlans Judengasse zum Ort scheinbarer Bewegungen ohne Ziel.

In diese Gegenwelt kommt überraschenderweise der Abgesandte des Herzogs Karl Alexander, Herr von Remchingen. Er ist es, der die strikte Trennung der beiden Räume im Film zum ersten Mal durchbricht und vom Ort Stuttgarts zur Judengasse migriert. Von Remchingen vermeidet es jedoch, an diesem Ort zu bleiben bzw. seine Identität an ihn zu binden. Stattdessen negiert er die vorgenommene Migration in der Vortäuschung

eines ‚Nicht-Anhaltens‘ sofort wieder. Mit dem Aufruf, „Wart’ oben auf dem Römerberg. Ich will nicht, dass du hier in der Judengasse hältst“, sendet Von Remchingen seinen Kutscher auf schnellstem Wege zurück zu einem ‚arischen‘ Zentrum. Als Marktplatz in der Mitte Frankfurts und zentraler Ort des heiligen römischen Reiches deutscher Nation wird das mentale Raumbild des Römerplatzes zum sicheren Hafen umfunktioniert. Durch den geistigen Anknüpfungspunkt im deutschen Zentrum, so impliziert Harlans Szene, ist es Von Remchingen möglich, seine Identität zu bewahren und sich in das Zimmer des Joseph Süß Oppenheimer vorzuwagen.

Mit Oppenheimer erzeugt Harlan ein antisemitisches Bild des stereotypen Juden als ‚Anderer‘, wie er wiederholt in der faschistischen Propaganda auftaucht. Sowohl äußerlich (Bart, Schläfenlocken, Kaftan) als auch innerlich (Anreicherung von Gold und Macht als höchstes Ziel) wird Oppenheimer zu einem Feindbild stilisiert. Die Fremdartigkeit des ‚jüdischen Raumes‘ veranlasst Von Remchingen, seinen Aufenthalt so kurz wie möglich zu halten und schnell auf den Kern zu kommen. Der Herzog will von Oppenheimer Juwelen, Oppenheimer fordert im Gegensatz dazu Einlass in die Stadt Stuttgart:

- V. Remchingen: Nach Stuttgart kommt kein Jude rein! – Das weißt du doch!  
 Süß: Sagt eurem Herzog: Wenn er mich braucht, dann soll er ma auch die Permission verschaffen, zu ihm zu kommen. [...]
- V. Remchingen: Also gesetzt den Fall, ich – schickte dir so einen Pass, da würde dir doch jeder sofort –  
 Süß: – an Pejes und Bart und Kaftan den Juden ansehen –  
 V. Remchingen: Nicht wahr?  
 Süß: Zerschlagen Sie sich nicht den Kopf, Exzellenz. Mein Äußeres übernehme LEVY, IM HINTERGRUND, HÖRT UNGLÄUBIG ZU  
 Ich – und für den Pass sorgen Sie! [...]
- Levy: Biste verrückt, Joseph? Bart willste dir schneiden, Pejes willste dir schneiden, e Kaftan willste nich mehr tragen? Haste nich Moire vorm Rebbe?  
 Süß: Du Chammer! Ich mach die Tür auf für euch alle! In Samt und Seide werdet ihr gehen, es kann sein morgen, es kann sein übermorgen, aber sein wird es!

Größtes Ziel Oppenheimers ist die Aufhebung der Judensperre. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren des Films verweigert er sich einer räumlichen Zuordnung. Stattdessen will er migrieren: über die Grenze und durch das Stadttor nach Stuttgart. Sogar seine ‚jüdische‘ Identität in Form von Sitten, Kleidung und Sprache ist Oppenheimer bereit, dafür aufzugeben. Dass dieser Zug selbst seinem Freund Levy unverständlich bleibt, dämonisiert Oppenheimer als besonders gefährlichen und skrupellosen Migrant. Wer bereit sei, für Migrationsfantasien seine eigenen Identität aufzugeben, so insinuiert Levys zögerliche Reaktion, der begehe damit ein unvorstellbares Übel. „Ich mach die Tür auf für euch alle“, lautet Oppenheimers Rechtfertigung. Die erwünschte



Durchbrechung aller Grenzen verbunden mit einer Nahaufnahme auf Oppenheimers Gesicht erweckt nicht nur Visionen von Enge und Bedrohung. Sie fordert vom Zuschauer auch den Trugschluss einer einzig möglichen Gegenreaktion: der Unterbindung jeglicher Migrationstendenzen.

#### 4. Die Straßen Stuttgarts: Migration und Entortung

Anders als Familie Sturm, die ihre statische Einheit durch die Heirat zwischen Dorothea und Faber noch zusätzlich festigt, werden alle jüdischen Charaktere in Harlans Film nach und nach zu Migranten. Oppenheimers Entschluss, von der Judengasse nach Stuttgart zu migrieren, verweigert ihm eine feste Identität und macht ihn zur Hybrid-Figur zwischen ‚jüdischem‘ und ‚arischem‘ Raum. Konsequenterweise entpuppt sich Oppenheimers vermeintlicher Weg von A nach B als Illusion. Wie bereits das Beispiel des orientierungslosen Gassenläufers zeigte, bleibt auch Oppenheimer das Erreichen eines Ziels vorenthalten. Allein auf sich gestellt, ist er zwar in der Lage, sich zu bewegen, kann dies jedoch nicht zu einem sinnbringenden Ende führen. Nach einem Unfall mit seiner Kutsche, ein Warnbild der zerstörerischen Verselbstständigung von Bewegung, ist Oppenheimer auf Dorothea Sturm angewiesen, um sein Endziel Stuttgart zu erreichen. In Szene 13 ergibt sich zwischen beiden folgendes Gespräch, welches die bereits räumlich vorgeführte Konstellation sprachlich wiederholt:

Dorothea:	Aber ich würd' zu gern reisen, am liebsten durch die ganze Welt! Er ist doch sicher viel gereist. Nicht wahr? [...] Wo war er denn sonst überall?
Süß:	Oh – London, Wien, Rom, Madrid – [...]
Dorothea:	Ach du lieber Gott, das ist ja beinah' die ganze Welt. Wo war's denn am schönsten? Ich meine, wo – hat er sich – so am meisten zu Hause gefühlt?
Süß:	Zu Hause? Überall!
Dorothea:	Überall? Hat er denn keine Heimat?
Süß:	Doch! Die Welt.
Dorothea:	Ach Unsinn, irgendwo muss er sich doch am glücklichsten gefühlt haben?

Im Gegensatz zu Von Remchingen oder Dorothea erscheint Oppenheimer ohne Ursprung, Zentrum oder Ziel. Stattdessen demonstriert das Gespräch eine durchgehende Bewegung, in ständigem Übergang und ohne sichtliche Anhalts- oder Knotenpunkte. „Die ganze Welt“ sei seine Heimat, erzählt Oppenheimer Dorothea und nimmt damit Globalisierungsträume vorweg. Doch Dorotheas Unverständnis soll beim Zuschauer jeglichen Zweifel zerstreuen: Hier geht es nicht um die Idee eines befreiten Kosmopoliten, sondern um die Stereotypisierung zum ‚ewigen Juden‘ Ahasver, ewig wandernd, immer heimatlos. In seinem steten Wandel zwischen den Welten

repräsentiert Oppenheimer gleichzeitig die vermeintliche Einsamkeit des modernen Migranten. Er verwirrt Dorotheas hierarchisch kategorisierte und kartierte Welt. Diese jedoch lehnt wiederum seine Sichtweise rigoros ab. Denn trotz Dorotheas Interesse an anderen Ländern bleibt ihr Charakter der Stadt Stuttgart verhaftet. Als ‚Unsinn‘ bezeichnet sie Oppenheimers Unfähigkeit, eine eigene Heimat zu benennen. Als ‚Unsinn‘ soll es, gemäß der Sympathienverteilung im Film, auch der Zuschauer bezeichnen.

Mit Oppenheimers Eintritt in die Stadt ändert sich die Hierarchie des Stuttgarter Raumes in seiner totalitären Anlegung, denn mit ihm schiebt sich ein ‚ungehöriges‘ Element in sein Zentrum. Oppenheimers Migration dient Harlan als Trigger für eine narrative Ausarbeitung übergreifender Problematiken der Moderne, zwischen Nation und Masse, Identität und Entfremdung. Als Migrant stört Oppenheimer allein durch seine Anwesenheit die streng geschlossene und hierarchische Ordnung der Stadt, welche keine Veränderung erlaubt. Die Zersplitterung, nach Chambers eine negative „Begleiterscheinung der Migration“ (Chambers 1996: 30) beginnt bereits kurz nach Oppenheimers Eintritt in die Stadt. Als er Dorothea zur Wohnung der Sturms begleitet, tritt Oppenheimer bewusst in den zuvor als ‚arischen Kern‘ etablierten Raum. Angesichts der implizierten Macht dieser räumlichen Reinheit kann Oppenheimer seine Andersartigkeit nicht verbergen und wird nach dem Übertritt über die Schwelle bereits in der Diele von Dorotheas Verlobtem Faber als Jude ‚entlarvt‘.

Faber:	Das ist doch ein Jude, der Herr Oppenheimer aus Frankfurt! [...]
Dorothea:	Unsinn, sie haben ihn ja am Stadttor ohne weiteres durchgelassen?
Faber:	Ich irre mich nicht, das ist ein Jude! [...] Mein Herr, ich möchte euch empfehlen die nächste Post nicht zu versäumen!
Süß:	Warum? Es eilt mir nicht, ich habe noch Geschäfte in Stuttgart. Im Gegenteil, ich wollte mich eben erkundigen, ob er mir einen guten Gasthof empfehlen kann.
Faber:	In der Residenz Stuttgart gibt es keine Judenherbergen!
Süß:	[senkt betroffen den Blick] Mein Kompliment zu Ihrer Menschenkenntnis, mein Herr!

Indem Faber Oppenheimer als ‚Jude‘ erkennt und benennt, unterbricht er Oppenheimers Migration und verweist ihn auf seine Andersartigkeit. Mit der Benennung erhält Faber kurzzeitig Kontrolle über die Situation zurück, denn er definiert Oppenheimer als ‚Anderen‘ und sich selbst als ‚Ich‘, stabilisiert weiterhin dadurch das Zentrum und bestätigt seine Welteinteilung. Trotz der Migration Oppenheimers verortet Faber sich also in der ‚Residenz Stuttgart‘, indem er Oppenheimer einen Platz in dieser verwehrt, d.h. ihn entortet. Fabers Kontrolle ist jedoch von kurzer Dauer, denn Hauptprotagonist

Oppenheimer bleibt nicht in Ruhe. Er migriert vom Rande her immer weiter in den Kern der Zentralmacht, bis er einflussreicher Berater des Herzogs Karl Alexander wird. Oppenheimer durchwandert im Laufe des Films nicht nur alle sozialen Ebenen der Stadt, vom Ghetto bis zum Hof, sondern bewegt sich auch zwischen ihnen hin und her. In seiner Stellung als Finanzminister besucht er Orte sowohl des öffentlichen als auch privaten Raums. Der Zuschauer sieht ihn ohne lineare Reihenfolge auf der Strasse, im Schloss des Herzogs, in der Synagoge oder im Hause Sturms, dazu über, unter und hinter diesen fixierten Ebenen, außerhalb der Gesellschaft, jedoch gleichzeitig verborgen im Inneren.

Unter Oppenheimers Druck und nach einer Reihe von Intrigen ordnet Karl Alexander schließlich die Öffnung der Stadttore für alle Juden an. Im Filmprotokoll wird der Einzug der Juden in die Stadt Stuttgart in Szene 33 beschrieben:

Jüdisches Musikmotiv, bedrohlich verzerrt; langer Zug vollgepackter Wagen und Leute passiert das Stadttor; hebräischer Gesang; einzelne Wagen; vorbeiziehende Wagen; singender Jude führt ein Pferd am Halfter; Zug am Stadttor, von hinten.

Der bedrohlich dargestellte Einzug der Juden wiederholt Oppenheimers Eintritt, als Migration ohne Anfang und Ende. Von beiden Seiten gefilmt, intensiviert der „lange Zug vollgepackter Wagen“ den Eindruck eines unaufhörlichen, feindlichen Stromes, welcher den Raum zwangsläufig übervölkern werde. Panik und Unsicherheit sind die Folgen. „Wie Heuschrecken kommen sie über unser Land“, ist Sturms erste Reaktion. Die Bevölkerung, so Faber, sei „in hellem Aufruhr“. Aus Migration entstehe nur Schaden, so wird dem Zuschauer suggeriert, da sie unweigerlich zur Implosion „unseres Landes“ führen würde.

Harlans Film demonstriert wieder und wieder die Katastrophe, die eine unkontrollierte Migration mit sich zieht. Immer mehr ‚Arier‘ leiden unter Oppenheimers Handlungen. Nicht mehr Herr ihrer Lage, sind sie nun durch Identitätsverlust und Entortung bedroht. Oppenheimers Irritation der Stadtstruktur erreicht einen Höhepunkt, als er den Herzog zu dessen Tilgung der Schulden anbietet, das Geld durch einen Straßenzoll einzutreiben. Als Folge formuliert Oppenheimer, in der gewaltsamen Aneignung der städtischen Straßen, die Ästhetik und den Lebensstil der Stadt neu. Denn zusammen mit Levy bestimmt er nicht nur den Straßenverkehr Stuttgarts, sondern schreibt auch bestehende Karten der Stadt (deren Unantastbarkeit in der Anfangsszene demonstriert wurde) um. Der Schmied Hans Bogner wird erstes Opfer dieser Umkartierung, wie in Szene 21 in Oppenheimers Arbeitskabinett im Schloss ersichtlich wird:

- Süß: Die Straße ist mein Eigentum, ich habe sie vom Herzog gekauft und auch bezahlen müssen.
- Schmied: Das Haus steht nicht auf der Straße. Die Straße geht im Bogen herum um das Haus. [...]
- Levy: Die Straße geht im Bogen herum, aber sie geht im Bogen herum, weil die Leut' sind im Bogen herumgelaufen um dein Haus. Von Natur geht die Straße grade. [...] Aber dein Haus, das is im Weg, und darum muss die Straße krum gehen. Warum steht dein Haus ausgerechnet auf de Straße?
- Schmied: Die Schmiede steht immer auf der Straße!
- Levy: Näh – an, nicht auf! Nebben der Straße! [...]

Da sein Haus an einer Straßenkurve steht, lässt Oppenheimer zur Begradigung der Straße dem Schmied die Hälfte des Hauses abreißen. Mit dieser Handlung bricht Oppenheimer symbolisch Bogners Identität als Schmied, denn für einen Schmied stehe, so Bogner, „das Haus immer auf der Straße“. Oppenheimers Einschnitt in den Ort vergeht nicht ungeschehen: erneut sind die Folgen Chaos und Aufregung. Doch Oppenheimer trotz der wütenden Menge vor Bogners Haus (Szene 22) bei dem Versuch, ihn aufzuhalten. Stattdessen beharrt er auf seiner Bewegung:

- Süß: Was ist los? Vorwärts!
- Kutscher: Die Leute stehen vor den Pferden!
- Süß: Fahr drüber weg!

Oppenheimers Kontrolle über die Straßen gleicht einem Einbruch in das bisher gültige Ortsverständnis und der Auflösung festgesetzter Identitäten. Signifikante Stützen der Gesellschaft werden am Beispiel des Schmieds deplatziert oder überlagert, reduziert auf eine Zwischenexistenz im halben Haus. Auch Familie Sturm erfasst die um sich greifende Orientierungslosigkeit, als Oppenheimer Vater Sturm verhaften lässt. Szene 64 zeigt eine traurige Dorothea erneut daheim am Klavier beim Singen des Lieds ‚All mein' Gedanken‘. Die modifizierte Wiederholung der Anfangsszene demonstriert gerade durch Dorotheas Verzweiflung, welche destruktive Veränderung Oppenheimers Migration bewirkte:

- Dorothea: In der Kirche bin ich gewesen. Durch die Straßen bin ich gerannt. Und an Mutters Grab bin ich gewesen. Ich hab gebetet und es hilft mir nichts.

Was zuvor nur ‚jüdische‘ Figuren im Film betraf, breitet sich nun auf die ‚arische‘ Bevölkerung aus. Auch Dorothea hat das Gefühl, ohne Heimat, Identität oder Ziel zu sein. Selbst zu Stätten der religiösen, nationalen oder familiären Bindung findet sie keinen Bezug mehr. Die anfänglich als stabil gezeigte Konstruktion der nationalen Identität ist durch Oppenheimer in Bewegung geraten. Dass er allein in der Lage ist, Symbole der territorialen Bindung zu entkräften, ist auf den ersten Blick überraschend, zeigt sich dahinter doch eine äußerst fragile Verbindung von Ort und Selbst, welche die

politisch-ethnische Identität des ‚arischen Volkes‘ als Illusion entlarvt. Harlans Film hingegen—und darin offenbart sich sein wahrer Fokus—nutzt die scheinbare Verunsicherung der ‚arischen Identität‘ paradoxerweise als emotionale Stärkung der anfänglich abstrahiert vorgeführten geographischen Fantasie.

## **5. Der Marktplatz: Die Mobilisierung der Volksgemeinschaft**

Wiederholt bedient sich Harlans Film des antisemitischen Stereotyps des jüdischen Parasiten, dem zufolge die Juden sich am Organismus der deutschen Gastnation bereicherten (vgl. Bein 1964: 3-40). Doch Harlans Film integriert neben der offensichtlichen Ablehnung des ‚Anderen‘ weit tiefer liegende Mechanismen der Massenmanipulation. Denn Oppenheimer wird zum notwendigen mentalen Impuls für eine neue anti-aristokratische Mitte. Er fungiert als dynamisierendes Mittel in der Gemeinschaftsbildung, von der Stuart Hall sagt, „identities are constructed through, not outside, difference“ (Hall 1996: 4). Die Neudefinition der Volksgemeinschaft in *Jud Süß* beginnt mit dem Tode des ‚Anderen‘, des Migranten, zu dem es wiederum erst durch dessen Migration kam. Oppenheimers Todesurteil, eine illusionäre ‚Wiedergutmachung‘ der verursachten Raumumstrukturierung und Grundlage für die Neugewinnung der imperialen Weltkarte, folgt zugleich. Ohne nötige Rückbindung an einen Herzog erzeugt der gemeinsame Hass auf die Figur Oppenheimer den für Lacoue-Labarthe und Nancy (1990: 294) essentiellen Bestandteil des Faschismus: die auf Emotionen basierende Wahrnehmung eines geeinten Volkes in einer gemeinsamen Sprache. Architektonisch spiegelt die Endszene die Mobilisierung des Heimat-Begriffes durch Oppenheimer visuell wider: Oppenheimer stirbt in der Mitte der Stadt.

In der kreisförmigen Anordnung um Oppenheimer setzt sich das Volk eine lückenlose, nach innen und außen geschlossene Grenze und damit nach Canetti (1992: 12) eine notwendige Maßnahme zum Erhalt von Beständigkeit. Ohne Fluchtmöglichkeit in einem abgeriegelten Innenraum und umgeben von seinem ehemaligen Wirtsvolk ist Oppenheimer der neue umgekehrte Kern im öffentlichen Raum, auf dessen reduziertem Ort die Formierung der nationalsozialistischen Gesellschaft beruht. Die eingegrenzte Form des Marktplatzes errichtet die visuelle Illusion einer autonomen und absoluten Gruppe, die der Zuschauer selbst (anstelle des Herzogs) in seiner Gesamtsicht überblickt. Erneut wird Sichtbarkeit hier zum manipulierfähigen Mittel der Selbstsicherung und demonstriert, wie jene, einen irreführenden Anspruch auf

Rechtmäßigkeit. Die zusätzliche Übereinanderlegung der Zuschauerreihen am Marktplatz unterstützt das Trugbild einer Gleichsetzung aller Anwesenden, denn jeder (so auch das Kinopublikum) sieht dasselbe: Oppenheimer in der Mitte, umgeben von dem Volk Stuttgarts. Die gleichgeschaltete räumliche Rangordnung formt sich so zur falschen Scheinwelt *eines* Willens, zur trügerischen Eigengesetzlichkeit in der getäuschten Totalität *eines* Volkes.

Mehrfach umschlossen (durch den Strick, den Käfig, die Volksmenge und die Stadtmauern) demonstriert Oppenheimers Tod inmitten des Marktplatzes auf mehreren Ebenen das Ende seiner Bewegung. Der Wille des Volkes wirkt jedoch erst durch die Konstruktion einer kollektiven Vergangenheit, nach Jan Assmann (2002: 42) notwendiger Bestandteil des Gemeinschaftsgefühls: „Es ist diese gemeinsame Erinnerung, die der Gegenwart einen Sinn verleiht, indem sie sie als Stufe einer langfristigen und notwendigen Entwicklung deutet“. Vergangenheitsbezug als Identitätsstiftung wird gezielt von Harlan im Film eingesetzt, wenn der Gerichtsvollzieher Oppenheimers Hinrichtung in Szene 91 am Marktplatz mit folgenden Worten begründet:

Gerichtsvorsitzender: So aber ein Jude mit einer Christin sich fleischlich vermengt, soll er mit dem Strang vom Leben zum Tode gebracht werden, ihm zur wohlverdienten Strafe, jedermann aber zum abschreckenden Exempel.

TROMMELWIRBEL

SÜß WIRD IN DEN GALGENKÄFIG GESTOßEN, KAMERA AUF SÜß, DER KÄFIG WIRD LANGSAM HOCHGEZOGEN [...] STURM AUF DER TRIBÜNE, KAMERA FÄHRT AUF IHN ZU.

Sturm: 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.

ABBLENDE

Die Schlussforderung nach Erinnerung zieht das geschichtslose Bild des ‚ewig wandernden Juden‘ in den räumlich und zeitlich abgeschlossenen Ort des ‚arischen‘ Volkes. Durch den Hinweis auf ‚Gerechtigkeit‘ und die damit einhergehende Forderung nach Solidarität, dem geeinten ‚Willen des württembergischen Volkes‘, erhält die Entscheidung des Volkes, Oppenheimer hinzurichten, erneut den falschen Anschein einer höheren Wahrheit. Doch hier endet Harlans Film nicht. Vielmehr kreierte er am Ende eine Genealogie, die in ihrer Abstraktion einen vermeintlichen Universalkodex für zukünftige Vorkommnisse entwirft. Mit dem Aufruf, „Mögen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten, auf dass ihnen viel Leid erspart bleiben“, appelliert *Jud*

*Süß* vor allem an die Emotionalität des Zuschauers und verankert durch die Berufung auf ein „ehernes Gesetz“ Oppenheimers Migration auf ewig im politischen Gedächtnis. Harlans visuelle Raumkonstellation der anvisierten anti-aristokratischen Weltordnung nimmt in ihrer Grundaussage vorweg, was mit dem Tod des Herzogs Wahrheit wird: die nationalsozialistische Vorstellung eines selbstbestimmten ‚arischen‘ Volks, welches sich auch jenseits „falscher Führung“ aus sich selbst erneuert.

Dass die nationalsozialistische Manipulation seiner Biographie nicht nur durch Erzählungen oder Dokumente verbreitet wurde, sondern mit Hilfe von Harlans Film vor allem auch durch mediale Bilder, ist nach Aleida Assmann (2006: 30) für die Schaffung eines Gemeinwesens besonders effektiv. Denn der Film beendet Fragen nach Migrationstendenzen mit der visuellen Aktivierung eines Identifizierungsmechanismus: Erneute Beispiele jüdischer ‚Migrationen‘ sollen einen Wiederholungsprozess der im Film vorgeführten Handlung mobilisieren, d.h. eine Abschottung nach außen und eine gesteigerte Einheit im Inneren. ‚Jud Süß‘ als Anti-Figur verschwindet nicht mit seinem Tode, sondern überdauert als mentaler Fixpunkt in einer ständigen Aktualisierung. Er wird somit letztlich zum Katalysator, welcher die imaginäre nationalsozialistische Volksgemeinschaft als Gemeinschaft festigt.

## **Bibliographie**

- Anderson, Benedict (2006) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York und London: Verso.
- Assmann, Aleida (2006) *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Jan (2002) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Bein, Alex (1964) The Jewish Parasite. Notes on the Semantics of the Jewish Problem, with Special Reference to Germany. *Leo Baeck Institute Yearbook* 9, 3-40.
- Canetti, Elias (1992) *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen.
- Chambers, Iain (1996) *Migration, Kultur, Identität*. Tübingen: Stauffenburg.
- Der Deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft* (1940/41) Sonderausgabe.
- Hall, Stuart; Held, David; Hubert, Don; Thompson, Kenneth (Hrsg.) (1996) *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden und Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hall, Stuart; Du Gay, Paul (Hrsg.) (1996) *Questions of Cultural Identity*. London et al.: Sage.
- Hickethier, Knut (2006) Veit Harlans Film „Jud Süß“ und der audiovisuell inszenierte Antisemitismus. In: Alexandra Przyrembel; Jörg Schönert (Hrsg.) „*Jud Süß*“

*Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild.* Frankfurt und New York: Campus, 221-43.

Kretzschmar, Robert (2007) Eine Vorlage für den Film „Jud Süß“?: Die Akten zum „Kriminalprozess gegen Joseph Süß Oppenheimer“ und ihre Nutzung im Nationalsozialismus. *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 66, 505-11.

Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (1990) The Nazi Myth. *Critical Inquiry* 16.2, 291-312.

Lutum-Lenger, Paula (2007/08) „Jud Süß“ – Zur Ausstellung eines Films in „Jud Süß“. In: Ernst Seidl; Cornelia Hecht (Hrsg.) *Propagandafilm im NS-Staat. Katalog zur Ausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg*. Stuttgart: Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 7-9.

Mayer, Hans (1975) *Außenseiter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Maurer, Thomas; Radevagen, Thomas Til (1983) Protokoll des Spielfilms „Jud Süß“ (1940). In: Friedrich Knilli (Hrsg.) „*Jud Süß*“. *Filmprotokoll, Programmheft und Einzelanalysen*. Berlin: Volker Spiess, 71-202.

Sartre, Jean-Paul (1994) *Überlegungen zur Judenfrage*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schnell, Ralf (1998) *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schulte-Sasse, Linda (1988) The Jew as Other under National Socialism: Veit Harlan's „Jud Süß“. *The German Quarterly* 61, 22-49.

Sloterdijk, Peter (1999). *Globen* [Sphären II]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stockhammer, Robert (2007) *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Wilhelm Fink.

Von der Heiden, Anne (2005) *Der Jude als Medium*. „*Jud Süß*“. Bochum: Diaphanes.

### **Biographical Information**

Carola Daffner is an Assistant Professor of German Studies on the faculty of the Department of Foreign Languages and Literatures at Southern Illinois University Carbondale. After studying English and German at the University of Regensburg, she completed her PhD at Vanderbilt University in 2007. Her work focuses on the so-called ‘Spatial Turn’ in German literature, with a special emphasis on German-Jewish women’s writing. Further research interests include early twentieth-century German literature, German-Jewish relations, and film in the Third Reich. Recently, her article ‘The Feminine Topography of Zion: Mapping Gertrud Kolmar’s Poetic Imagination’ appeared in Jaimey Fisher and Barbara Mennel (eds) *Spatial Turns: Space, Place and Mobility in German Literary and Visual Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2010, 275-99.



**Keywords:** German Cinema – National Socialism – Mass Manipulation – Visual Geographies – Veit Harlan – Antisemitism