

NAZISTERNES ANTISEMITISKE FILMPROPAGANDA



MORTEN BRASK

Forord til bogen

I 1940 lancerede **Joseph Goebbels** propagandafilme *Jud Siss* og *Der ewige Jude*, to stærkt antisemitiske film. Begge film er siden Det tredje Riges fald gang på gang blevet fremhævet som eksempler på den mest onskabsfulde propaganda nogensinde.

En del forskere har siden 1960'erne beskæftiget sig med disse to film. De fleste har haft en historisk baggrund og har derfor primært set filmene som historiske kilder. At lave kildekritiske analyser af filmene er da også ganske interessant, og jeg har i høj grad kunnet bruge disse kildekritiske studier i min analyse. Jeg har imidlertid ikke selv ønsket at lave en kildekritisk gennemgang af filmene.

Derimod har jeg fundet det både interessant og relevant at anskue filmene ud fra den historiske sammenhæng de indgår i, og samtidig forsøge at analysere filmenes indholdsside og æstetiske udtryk. Dette mener jeg er en frugtbar måde at behandle de to historiske film på. Udelukkende at se på filmene som henholdsvis kilder eller æstetiske udtryk, er utilstrækkeligt. Med denne bog har jeg forsøgt at kombinere historie og filmæstetisk analyse.

Der er mange spørgsmål, som trænger sig på, når man ser filmene.

1. Hvordan opstod den nazistiske antisemitisme og hvilke historiske forudsætninger har medvirket til, at den opstod? Hvordan var nazisternes antisemitisme? Hvordan anvendte nazisterne jøden som et propagandavåben? Hvilken

argumentationsform anvendtes i nazisternes antisemitiske propaganda?

2. Hvad var det overordnede formål med *Jud Süß* og *Der ewige Jude*? Skulle de anvendes som retfærdiggørende propaganda for en forestående jødeudryddelse, eller relaterede de sig til en anden jødepolitik? Hvilke motiver kan Goebbels have haft til at producere de to meget utvetydige propagandistiske film, der jo er i modstrid med hans generelle principper om en indirekte filmpropaganda?
3. Kan man bruge semiotikken som analyseredskab på de to film?
4. Hvordan formidlede de to film deres antisemitiske budskab? Hvilke temaer findes i filmene, hvilken typologi optræder i filmene, hvilken dramaturgi er taget i brug, og hvilke filmiske virkemidler såsom musik, visuelle metaforer, klipning, kameraposition osv, bliver taget i anvendelse. Hvilke temaer og underemner genfinder man i andre medier?
5. Hvordan blev de to film modtaget af datidens tilskuere?

Baggrunden for filmene

Først og fremmest er det vigtigt at se på filmværker i deres social-historiske kontekst. Når en film bliver til, sker det naturligvis altid i en social-historisk kontekst. For at forstå filmens formål og den valgte udformning er man nødt til at danne sig et billede af de omstændigheder, filmen blev til i. Særlig når man beskæftiger sig med "historiske" film som *Jud Süß* og *Der ewige Jude* er det af

afgørende betydning for forståelsen af filmene, at man undersøger dem i et tidsmæssigt og ideologisk perspektiv. På den måde får man en mulighed for at se hvilket værdisystem, der lå til grund for filmene samt muligheden for at vurdere, hvilket formål nazisterne havde med filmene. Det betyder ideelt set at man må sætte sig ind i den sociale, økonomiske, politiske og ideologiske baggrund. Man er ligeledes nødt til at se på de (inspirations-)kilder og forbilleder, filmene støtter sig op ad. Specifikt for de to behandlede film er det vigtigt at se nærmere på antisemitismen i Tyskland, og på hvordan denne blev formidlet i de nazistiske medier. Kun med en indsigt i de forskellige antisemitiske temaer, har man en mulighed for at vurdere hvordan de optræder i de to film.

Selve produktionsprocessen er naturligvis også nødvendig at berøre. Det er relevant at finde ud af, hvem der fik den oprindelige ide, hvem der udformede manuskriptet, hvilken baggrund instruktøren har og hvem, der evt. kan have haft interesse i at få indflydelse på projektet.

Tolkning af filmenes indhold og udtryk

En analyse af historiske film bør rumme en gennemgang af den anvendte tematik, typologi, dramaturgi og æstetik. For den tematiske analyse er det vigtigt at afgøre hvilke temaer og problemer, filmene behandler. Samtidig er det også relevant at se på hvilken typologi, der findes i filmene. Dramaturgien er også vigtig, da den kan give et indtryk af, hvor filmen lægger vægt på tematikken, og hvem som skal opfattes som hhv. protagonister og antagonist, dvs. hvem tilskuerne skal identificere sig med/tage afstand fra. En æstetisk analyse er naturligvis også uundgåelig, da man må undersøge hvilke virkemidler både af visuel og auditiv art, filmmagerne har anvendt for at styre afkodningen, dvs. kamerabevægelser, klippertyme, kontraster, musik, osv.

Med en analyse af disse indholds- og udtryksmæssige elementer kan man sammenfatte en beskrivelse af det overordnede værdiindhold, der ligger til grund for filmen. Man kan således forsøge at afgøre, hvad der er filmens normer og holdninger. Dette kan give et fingerpeg om hvilke budskaber filmen rummer.

Forhold omkring filmenes lancering og reception

Dette forhold er ligesom første aspekt rent værkeksternt. Det er relevant for den, der ønsker at spore effekten af den historiske film. Først og fremmest er det nødvendigt at beskrive filmens forevisningsomstændigheder. Er filmen blevet udsat for censur eller er den omvendt præmieret med evt. prædikater? Hvordan var den samtidige vurdering af filmen i fx. anmeldelser eller artikler. Endelig er det vigtigt at se på, hvilken publikumseffekt, filmen havde. Levede filmen op til det politiske/ideologiske formål, den havde? Det er her vigtigt at undersøge, hvilke begrænsninger og muligheder, der foreligger for at vurdere publikumseffekten. Er der foretaget deciderede receptionsanalyser, eller foreligger der blot vurderinger fra institutter og organisationer, og har disse evt. haft motiver til at forvanske vurderingen?

Kort om bogens indhold og opbygning

Det første problemkompleks jeg behandler er af historisk/ideologisk art. For at få en forståelse for filmenes betydning, vil jeg forholdsvist kortfattet undersøge, hvad det var for en antisemitisme, som kommer til udtryk i de to film. Antisemitismen var som bekendt ikke Hitler's opfindelse, men derimod en århundredlang tradition. Inspireret af holocaustforskeren Raul Hilbergs ord: **“The picture of the Jew we encounter in Nazi propaganda...had been drawn several hundreds years before”**, vil jeg gå tilbage til slutningen af det 19. årh., hvor den moderne tyske

antisemitisme formes.¹ Her vil jeg skitsere nogle af årsagerne til mange tyskeres uvilje mod jøderne, og jeg vil se på, hvordan datidens antisemitter blev ophavsmænd til nogle af de ideer, der optræder i de to film. I denne forbindelse har jeg også fundet det nødvendigt at se nærmere på Hitlers antisemitiske ideer og bla. fokusere på hans ungdomstid i Wien, hvor hans antisemitiske verdenssyn blev formet. Dette skal danne grundlaget for en analyse af nazisternes antisemitisme. Jeg vil også se nærmere på, hvilken funktion jøden havde rent propagandamæssigt. Her vil jeg undersøge argumentationsformen i den nazistiske propaganda idet jeg løbende vil trække paralleller mellem det billede, der portrætteredes af jøden i bla. *Der Stürmer* og pamfletter som *Der Giftpilz*, og de to film.

Det næste problemkompleks omhandler mere specifikt hvilken rolle de to film spillede i nazisternes jødepolitik. I litteraturen om filmene er netop filmenes formål et meget omdiskuteret spørgsmål. En del forfattere hævder mere eller mindre direkte, at filmene umiddelbart kan relateres til “Die Endlösung” på jødespørgsmålet: Filmene var simpelthen ouverturen til oprettelsen af gaskamrene. Men var dette virkelig tilfældet? For at besvare dette spørgsmål, vil jeg forsøge at se de to film i relation til Endlösung-diskussionen. I min gennemgang af dette problem vil jeg give et bud på om filmene vitterlig skal ses i lyset af de forestående udryddelser eller om de i virkeligheden skal relateres til en anden type jødepolitik, som fx. den såkaldte Madagaskarplan.

Som et vigtigt underemne til denne diskussion hører også hvilke motiver Goebbels kan have haft til at starte produktionen af filmene. Hvorfor brød han overhovedet med den linie han hidtil

¹ Hilberg: The destruction of the European Jews, s. 15

havde ført, hvor antisemitismen kun i ringe omfang figurerede i tysk film? Havde propagandaministeren personlige og magtpolitiske motiver at tage hensyn til?

Som egentligt teoretisk fundament for bogen, har jeg fundet en ganske kort selektiv gennemgang af nogle semiotiske begreber rimelig brugbar. Jeg vil fokusere på, hvordan man kan bruge det semiotiske analyseapparat til at forstå filmenes betydningsmekanismer. Det som jeg primært har fundet interessant er at finde ud af, hvordan filmene producerer de antisemitiske betydninger. Jeg vil herunder komme ind på denotativ og konnotativ betydning i film generelt og hele tiden sætte det i relation til de to film. Jeg vil også i afsnittet undersøge et af filmenes væsentligste udtryksmidler: metaforen. Jeg vil give en række eksempler på filmiske metaforer og henvise til, hvor de optræder i de to film.

Også begrebet koder har jeg fundet det relevant at beskæftige mig med. Det er særligt de ikonografiske koder, jeg har koncentreret mig om, for filmene benytter sig i høj grad af, hvad man kan kalde en antisemitisk jøde-ikonografi. Jeg vil her komme ind på hvordan "jøden" generelt blev fremstillet i de antisemitiske som en type. Herunder vil jeg også se på de typiske fordomme om jøderne, der optræder i filmene.

Herefter vil jeg så give mig i kast med at undersøge hvordan det antisemitiske værdisystem blev formidlet i de to film. Jeg vil således underkaste filmene æstetiske og indholdsmæssige analyser.

Jeg analyserer først *Jud Süß*, som var den første, der fik premiere. I løbet af analysen vil jeg se lidt på filmens forhistorie og instruktøren Veit Harlan. Jeg vil dernæst sammenligne filmens handling med, hvad jeg har kunnet finde af historiske facts, for derved at

undersøge nazisternes manipulation med historien. Jeg vil også beskæftige mig med dramaturgien i filmen og herunder se på, hvordan filmen styrer modtagernes identifikation med karaktererne. Dernæst vil jeg undersøge typologien i filmen og bla. beskrive, hvordan filmen anvender musik som auditiv markør for de to typer: jøden og arieren. De temaer, jeg vil behandle er bla. hvordan jøden bruger pengene til at få adgang til ariernes verden; den assimilerede jøde som fortrop i jødernes angreb; jødens seksualitet og ariernes "løsning på jødespørgsmålet".

Dernæst analyserer jeg *Der ewige Jude*. Her vil jeg også se nærmere på filmens forhistorie og vurdere hvilken rolle, Goebbels spillede i filmens tilblivelsesproces. Jeg vil endvidere redegøre for filmens argumentationsform og de filmiske virkemidler.

De temaer, jeg vil analysere er: Jødens væsen; jødens udbredelse og assimilering; jødernes politiske og økonomiske magt; jødens kunst og religion og endelig; filmens bud på en løsning af jødespørgsmålet.

I analyserne vil jeg løbende sætte de forskellige temaer i relation til den nazistiske antisemitisme og trække paralleller til andre propagandamedier, hvor lignende ideer optræder. Det betyder, at jeg i de situationer hvor det er relevant, vil referere til mulige inspirationskilder for div. påstande og fremstillingsformer. Jeg vil ligeledes sammenligne de to film, hvor der er evt. sammenfald af tematikker, virkemidler o.l.

I afsnittet om filmenes modtagelse i 1940 vil jeg vil ganske kort redegøre for nogle af de problemer, man må tage højde for, når man skal vurdere historiske films modtagelse. Herefter vil jeg, primært på baggrund af SS-Sicherheitsdiensts rapporter, vurdere hvilken effekt filmene havde. Jeg vil her komme ind på, om filmene

opfyldte visse psykologiske behov hos tilskuerne, og hvorvidt man kan finde ud af, om filmene har betydet noget for tyskernes forhold til jødespørgsmålet.

Generelle bemærkninger

Jeg har i arbejdet med filmene forsøgt at bruge så mange primærkilder som muligt. Desværre har kun yderst få været tilgængelige for mig. Det drejer sig først og fremmest om Wulffs kildesamling, om Goebbels' dagbøger, Hitlers *Mein Kampf*, propagandaministeriets ministerkonferencer, fotografiske genoptryk af propagandamateriale og så selvfølgelig filmene selv. Jeg har derfor i alt for høj grad set mig nødsaget til at anvende kilder, citeret i andres bøger. Det drejer sig fx. om Hipplers doktorarbejde om filmen og hans senere erindringer, antisemitisk propagandamateriale som fx. **Streichers** artikler osv.

Hvad angår citater, særligt fra filmenes lydspor, har jeg valgt at oversætte dem til dansk i de tilfælde, hvor jeg skønnede, at meningen ikke går tabt og jeg var sikker på at kunne oversætte fuldstændig korrekt. Jeg citerer en hel del fra speaken i *Der ewige Jude* og fra dialogen i *Jud Süß*, men da citatmaterialet hentet fra filmene er så omfattende, og da jeg har forsøgt at integrere det i analyserne, fandt jeg det mest formålstjenstligt at oversætte til dansk.

I tilfælde hvor den oprindelige ordlyd er væsentlig (som fx ved gengivelse af jiddisch accent i *Jud Süß*) har jeg dog gengivet citatet på originalsproget.

Jeg har bestræbt mig på at gengive citater fra datidige politikere, embedsmænd, teoretikere og filmfolk på originalsproget. Men desværre har jeg i adskillige tilfælde været henvist til engelske

oversættelser og ikke kunnet opspore originalkilderne. I disse tilfælde har jeg valgt at gengive citaterne på dansk.

Det skal dog siges, at jeg har valgt udelukkende at citere fra *Mein Kampf* på dansk, da jeg har anvendt den danske version af værket og fandt det omsonst at genfinde citaterne i den tyske udgave.

Jeg har også valgt at beholde visse tyske betegnelser. Fx bruger jeg den tyske betegnelse for “den endelige løsning på jødespørgsmålet”: “*Die Endlösung*”. Ligeledes har jeg foretrukket, ikke at oversætte div. titler, som fx “*Mein Kampf*”, samt alle filmtitler.

I de fleste tilfælde er citaterne skrevet fed skrift, men i analysen af *Der ewige Jude*, hvor det kan være vanskeligt at skelne mellem filmcitater og citater fra andre kilder, skrives kun filmcitaterne med fed, resten skrives med kursiv.

Som det vil fremgå af gennemlæsningen vil der være enkelte overlapninger mellem teoriafsnittet og selve analyserne. Dette skyldtes at jeg for klarhedens skyld har valgt at underbygge teorien med eksempler hentet fra de to film.

Hvad angår selve analyserne har jeg forudsat, at læserne har set filmene. Hvis dette ikke er tilfældet vil man, trods handlingsreferat o.l. nok have lidt svært ved at følge mine henvisninger til filmenes indhold og udtryk i løbet af analyserne.

Antisemitismen som våben

Da de allieredes soldater i de sidste måneder af krigen skridt for skridt erobrede resterne af, hvad der engang havde været Det tredje Rige, opdagede de lejre, hvor der var foregået så rædselsfulde handlinger, at man knap kan beskrive dem. Man havde nok hørt rygterne om nazisternes dødslejre, men hvad soldaterne så, overgik selv de værste forventninger. Gaskamre som SS-folkene havde sprunget i luften for at fjerne bevismateriale, nøgne lig af udsultede mennesker, dynget op i vældige bunker, så man måtte bruge bulldozere for at begrave dem, lagre fyldt til randen af jødiske kvinders afklippede hår, tænder med guldblomber flået ud af ligenes munde og tøj fra flere millioner myrdede jøder. Det som afslørede i disse lejre, var hvad nazisterne selv kaldte den endelige løsning på jødespørgsmålet - "Die Endlösung".

I sit sidste testamente nedfældet 24 timer før selvmordet, skrev Hitler, at hans efterfølgere skulle fortsætte den nådeløse forsvarskamp mod det, der forgiftede alle jordens folkeslag: Den internationale jødedom. Ifølge de ledende nazister var den "endelige løsning" langt fra afsluttet endnu. På den berømte Wannseekonference i januar 1942, hvor operation Endlösung blev endeligt koordineret, opgjordes antallet af jøder i Europa til omtrent 11 millioner. På det tidspunkt hvor Tyskland tabte krigen, var det "kun" lykkedes af myrde 6 millioner, altså op mod 60-70% af Europas jøder.²

² Schleunes s. 4

At forklare præcist hvad der fik de nazistiske magthavere til at begå masse mord af så omfattende dimensioner, at det ikke kan sammenlignes med andre tragedier i verdenshistorien, er næppe muligt. Men for at danne sig et indtryk af, hvilke faktorer, der kan have haft indflydelse på, at det gik så vidt, er man nødt til at gå en række år tilbage i tiden før nazisterne overtog magten; tilbage til forrige århundrede og starten af dette århundrede, hvor begreber som "antisemitisme" og "jødeproblem" opstod. Det er her de fordomme og mange af de beskyldninger som rejses mod jøderne i de to antisemitiske propagandafilme, rigtig tog form.

Tyskland - jødernes håb

Med den viden vi i dag har om, hvordan det gik med de tyske jøder under 2. Verdenskrig, kan det undre, at jøderne i Europa omkring århundredskiftet så Tyskland som det land, hvor det jødiske folk havde de bedste vilkår.³ Stort set ingen andre steder havde de jødiske borgere så mange muligheder som i Tyskland, og ingen andre steder var der så gunstig en udsigt til, at jøderne blev assimilerede i befolkningen og fik status som ligeværdige borgere. Der var mange, der dengang mente, at jødeproblemet ikke havde nogen alvorlig tysk dimension.⁴

Sammenlignede man med situationen i mange andre af Europas lande, så det virkelig også ud til, at Tyskland ragede op som et fyrtårn, som kunne give håb hos de mange jøder, der levede i racismens og pogromernes mørke. En meget opsigtsvækkende sag i Frankrig havde kastet et meget lidt flatterende lys over holdningen til jøderne i landet. Sagen, den såkaldte "Dreyfus-affære", handlede

³ Det skal nævnes at Østrig på mange måder kan ses som en parallel til Tyskland. Også i dette land så jøderne en venligsindet nation og mange søgte at emigrere til Østrig. Der er naturligvis vigtige forskelle mellem de to lande, som jeg kommer ind på nedenfor.

⁴ Schleunes s. 8

om en jødisk officer, der var blevet uretfærdigt straffet for en mindre forseelse i hæren, alene på grund af sin religion. Den franske befolkning havde delt sig på spørgsmålet og debatten der fulgte, afslørede et indædt jødehad hos mange franskmænd.⁵ Værst var dog problemerne i de lande, hvor langt størstedelen af jøderne levede, nemlig den østlige del af Europa. I zartidens Rusland havde en gennemgribende "russificering" fordrevet mange millioner jøder fra deres hjemsteder og tvunget dem til at slå sig ned i golde territorier. Da man opdagede, at en jøde havde været indblandet i mordet på zar Alexander II, startede en serie politistyrede pogromer mod jøderne. Et år senere blev der indført strenge love imod jøderne, der blandt andet indebar, at de fleste jødiske børn ikke fik adgang til de russiske skoler og deres forældre kunne ikke få adgang til faglært arbejde.

Formodentlig i et forsøg på at retfærdiggøre behandlingen af jøderne, udformede zarens politi et falskneri kaldet *Zions vises protokoller*. Disse protokoller forestillede at være en plan, udformet af den zionistiske kamporganisation, der redegør for, hvordan jøderne ville overtage verdensherredømmet.⁶ Angrebene, der gradvist blev værre og værre for de russiske jøder, kulminerede i den voldsomme Kishenewpogrom i 1903, hvor zarens politi jagede gennem gaderne og dræbte alle jøder, de fandt frem til.⁷

Også Polen havde store problemer med antisemitisme. Der levede over tre millioner jøder i landet, hvoraf de fleste tilhørte den såkaldt hassidiske bevægelse. Disse jøder var meget lidt indstillede på at tilpasse sig samfundet og foretrak at gå klædt i kaftan, bære det

⁵ Artikel om Dreyfus i Salmonsens konversationsleksikon og Schleunes s. 8

⁶ *Zions Vises protokoller* ved S. Nilus. Som det vil fremgå senere spillede protokollerne en vigtig rolle i bla. Hitlers verdensbillede, og de ligger også til grund for den påstand om en international konspiration, som vi finder i *Der ewige Jude*.

⁷ Schleunes s. 8

særlige jødiske fuldkæg og lade de snoede pejesløkker hænge ned fra panden. De adskilte sig således kraftigt fra polakkerne, både i væremåde og af udseende. Denne anderledeshed var med til, at der opstod stærke antisemitiske holdninger blandt store dele af den polske befolkning, der gentagne gange angreb jøderne. Det var for øvrigt disse fremmedartede såkaldte Ostjuden, som nazisterne senere brugte i deres propaganda imod de assimilerede, og dermed langt mindre iøjnefaldende tyske jøder.⁸

Set i forhold til situationen i Østeuropa, virkede situationen i Tyskland noget mere lovende.⁹ I tiden under “jernkansleren” Bismarck, blev jøderne ikke udelukket fra det offentlige liv som deres trosfæller østpå. Tværtimod åbnede Tyskland op for, at jøder kunne træde indenfor i samfundet på næsten alle niveauer. Bismarck ønskede en samling af de tyske småstater, og for at nå dette mål, havde han behov for støtte fra liberale kræfter i Rigsdagen. Men for at opnå denne støtte var Bismarck nødt til at imødegå de liberales krav, som fx. udvidelse af de politiske og borgerlige rettigheder, og herunder religionsfrihed. Blandt de liberale ledere, der fremsatte disse krav om bedre forhold for religiøse minoriteter, var der flere fremtrædende jøder som Bamberger og Lasker.¹⁰

Den nationalstat “Jernkansleren” byggede op, var et samfund, hvor de hidtidige værdier blev sat i skred. Det moderne, industrialiserede samfund var på vej frem, og i kølvandet fulgte jødernes emancipation. Et nyt økonomisk system, baseret på kapitalistiske og

⁸ Schleunes s. 9

⁹ Ganske vist gik de tyske jøder fri af de alvorlige pogromer, som deres trosfæller udsattes for i Østeuropa, men naturligvis diskuteredes “jødernes spørgsmål” også i Tyskland, jvf. Schleunes s. 12. Jøderne selv så den øgede tolerance som en frigørelse fra ghettoisolationen og begyndte at styrke det tyske sprog i de jødiske skoler, jvf. Priemé s. 14

¹⁰ Dawidowicz s. 33

liberale principper var ved at dannes og dermed åbnedes porten for, at jøder kunne træde ind i stillinger, som ingen af deres forfædre havde haft adgang til. Den nye økonomi medførte, at antallet af mange af de gamle jobfunktioner i samfundet forøgedes samtidig med, at der kom en lang række nye til. Hvor det tidligere var god familie og forbindelser, der havde givet adgang til stillingerne, blev det nu i højere grad uddannelse og professionelle kvalifikationer. De tyske jøder var naturligvis ikke sene til at benytte sig af de mange nye muligheder. Mange unge jøder så en chance for at bevæge sig frem i samfundet, ved at styre imod de nye prestigegivende jobtyper.¹¹

Denne tendens gjorde, at mange tyskere identificerede det nye liberalistiske samfund med jøderne, og dét skulle få afgørende indflydelse på den spirende antisemitisme. Der blev rejst anklager mod jøderne om, at de benyttede deres nye rettigheder til at udnytte tyskerne og at de i virkeligheden kun ønskede at undergrave landets økonomi.¹² Da man i 1873 mærkede følgerne af den internationale økonomiske depression i Tyskland, så antisemitter det som et bevis på, at jøderne manipulerede med landets kapital for at svække nationen. Jøden blev, som både før og siden, til syndebuk.

Men set i store træk fik jøderne, fra 1870'erne og frem til første verdenskrig, indflydelse i næsten alle dele af det tyske samfund.¹³ Inden for områder som medicin, videnskab og kunst bidrog jøder betydeligt til Tysklands position i verdenssamfundet. I erhvervslivet var det en jøde, der opbyggede de elektricitetsværker, som forsynede

¹¹ Schleunes s. 7

¹² Schleunes s. 24

¹³ Priemé s. 14

stort set hele Tyskland med strøm. En anden jøde præsenterede som den første en helt ny salgsteknik: kædeforretningen. Der var også flere jøder, som gjorde succes indenfor bankverdenen.¹⁴ Denne merkantile succes gav naturligvis brændstof til antisemitternes påstande om, at jøden var en kapitalist. Samtidig var det jøder, der var med til at starte Tysklands socialistparti. Dette skulle give næring til påstanden om, at jøden var en marxistisk verdensomvæltter.

Jøderne selv følte også, at deres situation var bedret betydeligt og de arbejdede selv for at blive assimileret i det tyske samfund på trods af de antisemitiske angreb, der af og til dukkede op. Da der, som følge af pogromerne i Østeuropa, opstod en zionistisk bevægelse, der tilstræbte at danne en stat for jøderne, fandt den så godt som ingen tilhængere i Tyskland. De tyske jøder havde ikke brug for deres egen stat, mente de; de havde allerede et hjemland i Tyskland. Et jødisk medlem af underhuset i Preussen udtalte: **“Endelig, efter mange år med forgæves venten er vi nået ind i en sikker havn”**.¹⁵ Og det var ikke kun de tyske jøder, der så Tyskland som en sikker havn. For mange jøder i Østeuropa var Tyskland (og Østrig) deres eneste håb for adgang til en fremtid uden forfølgelse og manglende adgang til undervisning og arbejde. I Tyskland (og Østrig) fik de dygtigste af dem mulighed for at studere ved universitetet. Tusinder af jødiske flygtninge søgte også til Tyskland (og Østrig) omkring år 1900 i håb om at opnå statsborgerskab eller i

¹⁴ Schleunes s. 8

¹⁵ Schleunes s. 7

det mindste at kunne bruge landene som en mellemstation inden rejsen til Amerika.¹⁶

Antisemitismens fremtog

Men selvom Tyskland på mange måder kunne se ud til at være det forjættede land for et forfulgt folkefærd, var der samtidig tegn på at “jødeproblemet” lurede under overfladen. Bismarck havde, som nævnt, i 1870'erne givet startskuddet til det moderne Tyskland. Industrialiseringen af samfundet var begyndt, og det betød en gennemgribende omstrukturering af hele samfundet. Industrialiseringen og masseproduktionen af forbrugsvarer havde naturligvis stor betydning for de mange tyskere i de lavere middelklasser, der hidtil havde kunnet ernære sig som småhandlende, håndværkere o.l. De havde ingen chance for at konkurrere med de kapitalstærke fabriksejere eller kædeforretningerne, der kunne sælge varer efter discountprincippet. Mange af disse tyskere så derfor deres økonomiske og sociale status direkte truet af den fremtid, som det moderne samfund varslede. Formodentlig havde den enkelte handlende eller håndværker ingen mulighed for at indstille sig på, eller overhovedet at forstå det moderne samfund. Men han vidste, at hans forretning kun havde ringe chance for at klare sig i konkurrencen, og han var alt andet end tryk ved alt det moderne, der dag for dag rykkede tættere og tættere ind på livet af ham. Utrygheden i disse lavere middelklasser førte forståeligt nok til en skarp kritik af det nye Tyskland, og mange ledte desperat efter nogen at rette deres vrede imod. Dette førte til, at en lang række anti-ismer imod samfundet opstod: Anti-

¹⁶ Schleunes s. 11

industrialisme, anti-kapitalisme, anti-liberalisme, ja anti- til alt hvad der var moderne.¹⁷

Men deres vrede rettede sig også imod bestemte socialgrupper, som de mente var skyld i deres ulykke. Da jøderne på grund af den nye samfundsstruktur havde fået lejlighed til at komme frem på gode stillinger, var de blevet mere synlige i offentligheden. De lavere middellag kunne dårligt lade være med at forbinde jødernes fremgang med deres eget nederlag til det moderne industrialiserede samfund. Mange mente, at det var jøderne, der direkte havde arbejdet på at promovere sig selv og skubbe ikke-jøderne ud i arbejdsløshed. Det nye samfund var jødernes værk, mente de. Jøderne blev så at sige et udtryk for alt “det moderne”, som middelstanden så inderligt hadede. Mange ønskede en konservativ revolution tilbage til en “før-jødisk” tilstand; tilbage til dengang, hvor alt var ved det gamle og før “det moderne” og det modernes “agenter”, jøderne, kom til magten.¹⁸

Da så den førømtalte økonomiske depression fra 1873 brød løs, skete der en vis højredrejning i Tyskland. Bismarck havde ikke længere brug for sine liberale/jødiske støtter i Rigsdagen og førte nu en preussisk konservativ linie, og flere af hans meningsfæller, rettede skarpe angreb mod både jøder og liberale. Bismarck, der tidligere endda havde flirtet med jøder på venstrefløjen, som socialdemokraten Ferdinand Lasalle, benægtede nu fuldstændig at han tidligere havde søgt støtte hos Lasalle i sit opgør mod sine modstandere.¹⁹

¹⁷ Schleunes s. 24

¹⁸ Schleunes s. 24

¹⁹ Artikel om Lasalle i Salmonsens Konversationsleksikon 2. udgave.

Samtidig begyndte repræsentanter for den lavere middelstand, der var blevet hårdt ramt af den økonomiske krise at udgive stridsskrifter mod jøderne. Det er især disse antisemitters ideer, der er relevante i denne sammenhæng, da de i høj grad danner grundlaget for nazisternes antisemitiske ideer, og som også afspejles i filmene *Jud Süß* og *Der ewige Jude*.

I 1873 formulerede den fallerede journalist, **Wilhelm Marr**, som den første begrebet antisemitisme. I en pamflet med titlen *Der Sieg des judentums über das Germanentum*, definerede han for første gang jøderne som en race. Denne race havde, ifølge Marr, fra tidernes morgen ført en racekrig mod tyskerne, og med udviklingen i det moderne samfund, hvor jøderne dikterede den politiske og økonomiske orden tydede alt på, at jøderacen var ved at vinde krigen. Kun et desperat modangreb fra et rasende Tyskland kunne vende nederlaget til sejr, hævdede Marr. I og med at jøderne defineredes som en race, anså Marr den stigende tendens til ægteskaber mellem jøder og ikke-jøder - altså en raceblanding - som en fare for det tyske samfund. Marr forbandt altså jødespørgsmålet med racebegrebet, men havde ikke nærmere specificeret, hvad der udskilte "jøderacen" fra alle øvrige racer.²⁰

Eugen Dühring tog tråden op fra Marr, idet han i et værk om jødespørgsmålet hævdede, at det var blodet, der adskilte racerne. Dette blod måtte for alt i verden ikke blandes, for jøderne var en "modrace", der ikke var en del af menneskeheden, og som aldrig ville kunne assimileres fordi deres natur var ond og uforanderlig. Dühring hævdede endvidere, at jøderacen som en parasit havde sat sig på Tyskland og havde påbegyndt en nedbrydning af nationen.

21

²⁰ Lexicon d. Dritten Reiches s. 374

²¹ Dawidowicz s. 39

Omtrent 50 år senere skulle nazisterne tage disse to antisemitters ideer til sig. Marrs sammenkædning af jødespørgsmålet med racebegrebet fik enorm indflydelse på nazisternes ideer om, at der findes en jødisk og en arisk race. I både *Der ewige Jude* og *Jud Süß* finder man rendyrkede eksempler på, hvordan disse to racer fremstilledes som hinandens modsætninger. Dührings ide om, at racen defineres ved blodet, fandt sit helt håndgribelige udtryk i de såkaldte Nürnberglove, "Blodlovene", der forbød seksuel omgang mellem ariere og jøder fordi man skulle beskytte det tyske blod. At jøden var en parasit på det tyske folkefærd er en påstand, vi også genfinder i begge de antisemitiske film. Men Marr og Dühring var blot to blandt mange antisemitter, der satte racistiske følelser ind i en slags pseudovidenskabelig ramme. Der var forskellige retninger, men én ting, alle teoretikerne kunne enes om var, at jøderne udgjorde en biologisk og kulturel fare for det tyske Volk's renhed, og derfor ikke måtte assimileres i det tyske samfund.

En af de vigtigste antisemitter, der kom til at præge den nazistiske propaganda mod jøderne, var den engelskfødte **H. S.**

Chamberlain, der 1899 udgav en historiebog baseret på ideen om en evig krig mellem racerne. Tyskerne var den fødte overmenneske-race, der skulle bekæmpe undermenneskerne, de parasitiske semitter - jøderne. Hvor germanerne udgjorde det (kultur)skabende princip, repræsenterede jøderne det ødelæggende princip. Mange af de observationer Chamberlain gjorde angående den jødiske races udvikling genfinder man i Hitlers *Mein Kampf*, men også i historieafsnittet i *Der ewige Jude*.²²

Nogle forsøgte at give racismen et præg af ægte videnskabelighed ved at bringe Darwinismen ind i billedet. Lige som kun de stærkeste

²² Hitler var en beundrer af H.S. Chamberlain. I 1924 gjorde Hitler Chamberlains bekendtskab, og han satte stor pris på ham, dels på grund af hans skrifter, dels fordi han var gift med Eva Wagner, Hitlers ungdomshelt Richard Wagners datter. Lex d. Drit. Reich. s. 100.

overlever i naturen, således må det også være mellem racerne, hævdede racisterne. Denne socialdarwinisme fik en afgørende betydning i Det tredje Rige, ikke kun i relation til jøderne, men også i forhold til de såkaldt "mindreværdige ariere".²³

Angrebene fra de tyske antisemitter frem til første verdenskrig, vandt nok en del tilhængere blandt de utilfredse småhandlende, bønder og håndværkere, men alligevel var der intet, der tydede på, at forholdene så ud til at forværres for jøderne. I visse professioner havde de stadig svært ved at få adgang, blandt andet i militæret og som professorer ved universiteterne, men i det store og hele, havde fremtiden aldrig forekommet mere lys for jøderne, end den gjorde i Tyskland (og til dels også i Østrig) i begyndelsen af dette århundrede.

Jødernes situation efter 1. verdenskrig

I tiden der fulgte krigsnederlaget troede jøderne i Tyskland, at de gode tider ville fortsætte. Men en faktor, der langsomt skulle gøre de gode håb til skamme, var **Hitler** og nazipartiets gradvise vandrings fra den første partidannelse i 1919 til magtovertagelsen i 1933.

I 1918 var kejserstyret blevet væltet, og der blev gjort et forsøg på at indføre parlamentarisme i den såkaldte Weimarrepublik. I rigets forfatning blev det nu gjort til lov, at enhver stilling stod åben for de tyske borgere, uanset religiøse eller etniske tilhørsforhold. De stillinger, hvor jøderne fandt ansættelse, lå som nævnt inden for de arbejdsfelter, der naturligt opstod i den ny samfundsstruktur. Med den store stigning i handelslivet, var der opstået et stort behov for advokater, ligesom fremskridt indenfor videnskab og undervisning,

²³ I filmen **Opfer der Vergangenheit** anvendes argumentet, at naturens love også må gælde for menneskene. Når åndeligt og fysisk svage medlemmer af racen ikke kan klare sig selv, har man ikke kun pligt til at undgå, at de ligger samfundet til last, man er endda nødt til at sterilisere (udrydde) dem. Det nævnes ikke i "**Opfer.**" at man skulle dræbe de mindreværdige, kun sterilisere dem. Men nazisternes politik tog i eutanasiaktionen form af decideret udryddelse.

medførte en stigende efterspørgsel på forskere, undervisere og journalister.²⁴ Også inden for statsforvaltningen fandt flere jøder ansættelse.²⁵ Men man kan under ingen omstændigheder tale om, at jøder på nogen måde dominerede noget arbejdsfelt, som nazisterne senere skulle komme til at påstå i deres propaganda.

Men jøderne var mere synlige som fremmedgruppe i de nye prestigefyldte arbejdsområder, hvor de i enkelte tilfælde havde flere stillinger, end repræsentativt var for en socialgruppe der kun udgjorde ca 1% af den tyske befolkning.²⁶ På samme måde var de økonomisk succesfulde jøder også mere synlige, end den øvrige økonomiske elite.

Og dette kunne ikke undgå at genere de mange tyskere, der ikke forstod at tilpasse sig i det moderne samfund. Selvom det kun var en marginal af den samlede jødiske minoritet i Tyskland, der sad på de indflydelsesrige stillinger, oplevede mange af de bønder og småborgere, der selv truedes af det moderne samfunds udvikling, jøderne som eksponenter for kapitalismen og liberalismen. At en tredjedel af alle skattebetalende jøder i 1933 tjente under 2400 mark om året og at en fjerdedel af de berlinske jøder i virkeligheden levede på fattighjælp, blev i dette subjektive billede fuldstændig ignoreret.²⁷ Som det var tilfældet før krigen, opfattede man også nu jøderne som repræsentanter for “det moderne” i alle dets truende aspekter: Urbanisme, kapitalisme, socialisme og republikanisme.²⁸

²⁴ Priemé s. 15

²⁵ Grunberger s. 458

²⁶ I 1925 levede der 564.379 jøder i Tyskland hvilket var ialt 0,9% af befolkningen, heraf var 19,1 udenlandske jøder. Hollstein s. 15

²⁷ Grunberger s. 574

²⁸ Schleunes s. 42

Da den nazistiske bevægelse skød frem i årene efter 1. Verdenskrig, spillede den ligesom deres antisemitiske forgængere netop på, at jøderne var repræsentanter for disse moderne ideer, der stred imod alle de traditionelle tyske dyder.²⁹

Antisemitten Hitler og jødens funktion i naziideologien

Hvis man vil finde ud af, hvordan nazisternes antisemitisme tog sig ud, er det uundgåeligt at se nærmere på den person, der mere end nogen anden fik indflydelse på såvel den antisemitiske propaganda i Det tredje Rige som på jødernes skæbne. Hvad der gør studiet af Hitlers person særlig interessant er, at hans antisemitisme, som først og fremmest fandt sit udtryk i *Mein Kampf*, i høj grad minder om den antisemitisme som vi finder i *Jud Süß* og *Der ewige Jude*. Jeg har valgt især at koncentrere mig om Hitlers tidligste år, særligt i Wien, for det var her, at hans holdning til jøderne tog form. Østrig havde på mange måder undergået en lignende udvikling som Tyskland. Kejser **Franz Joseph** var kendt for sine jødiske sympatier og han søgte at skabe et jødevenligt klima.³⁰ En hel del jøder kom til landet østfra og bosatte sig - først og fremmest i Wien. Franz Joseph forsøgte bla. at hindre den antisemitiske **Karl Lueger** i at indtage borgmesterposten i Wien, selvom denne på demokratisk vis havde vundet stillingen, bla. fordi kejseren ønskede at beskytte jøderne.³¹ Men trods kejserens vilje til at beskytte jøderne, var antisemitismen

²⁹ Det er kendetegnende, at det særligt var i krisetider, det lykkedes nazisterne og andre antisemitter at oppiske en jødefjendsk stemning blandt borgerne. Under kriser blev alting mere usikkert og mange truedes af fallit og arbejdsløshed, og som man ofte ser i usikre situationer, søgte man efter den eller det "skyldige", at kunne rette sin vrede imod, og jøderne var, som så ofte før, taknemmelige ofre. Under den store depression i Tyskland 1930-32 gik nazipartiet kraftigt frem fra 2,6% i 1928 til hele 37,4% i starten af 1932, og en af de medvirkende faktorer, har muligvis været de svære angreb, nazisternes propaganda rettede mod jøderne. Omvendt mistede partiet hele 2 millioner stemmer i efteråret 1932, da de første bedringer i den økonomiske situation lod sig mærke. (Fredsted s. 157) Det skal dog bemærkes, at der hersker nogen tvivl om hvilken rolle antisemitismen spillede for nazisternes fremgang. Kershaw (1983) hævder, at antisemitisme ikke var mere end marginalt udslagsgivende for den almindelige tyskers valg.

³⁰ Artikel om Franz Joseph i Salmonsens Konversationsleksikon 2. udg.

³¹ Lexicon d. Dritten Reiches s. 363

vitterlig mere fremherskende i Østrig end i Tyskland på dette tidspunkt, primært i Wienområdet.

Hitler blev født i den Tysk-Østrigske grænseby Braunau-am-Inn, 20. april 1889. Det var en politisk urolig tid hvor bevægelser, der ønskede Habsburgerrigets fald, vandt frem. Blandt disse var de såkaldte pan-germanske bevægelser, der de sidste mange år på afstand havde set, hvordan "Jernkansleren" havde samlet det splittede Tyskland til en stærk nation efter præjssiske, militaristiske principper. Pan-germanerne mente, at Østrig naturligt hørte med som en del af Grossdeutschland og hurtigst muligt skulle forenes med Tyskland.³² I deres ekstremt nationalistiske verdenssyn, så de en trussel i den multinationale Habsburgerstat, "oversvømmet" som den var af slaverne, rumænere, ungarere, kroater og jøder. Hitlers far, **Alois Hitler**, sympatiserede med den tysknationale bevægelse, Aldeutsche Partei, ledet af den rabiante racist og ultranationalist **von Schönerer**, hvilket sandsynligvis har præget sønnens holdninger. Senere, i løbet af skoleårene i byen Linz' realskole, må Adolf Hitler også være stødt på sekterisk racisme blandt lærere og elever. I selve Linz boede der kun få jøder, der tilmed var totalt assimilerede, så racismen var her primært rettet mod slaverne. Hitler nærede allerede tidligt et indædt had til Habsburgerne fordi han mente, de havde forrådt de tyske borgere og ladet grænserne stå åbne for immigration østfra. På tidspunktet omkring hans første rejse til Wien var han en "pan-germaner", der talte med foragt om Habsburgerriget som et "levende lig".³³ Efter farens død rejste Hitler i 1907 til Wien for at søge ind på byens kunstakademi - forgæves. I stedet for at vende tilbage til Linz, blev Hitler i Wien

³² Wistrich s. 14

³³ Wistrich s. 13

hvor han førte en temmelig kummerlig tilværelse med tilfældige jobs og ofte måtte bo på mandeherberger.

Det var i Wien, at Hitler havde sit første møde med jøderne og at antisemitismen for alvor begyndte at påvirke hans tankegang. I en kiosk ikke langt fra det sted Hitler boede i 1908, købte han for første gang et obskurt magasin ved navn **Ostara**, der propagerede for et stærkt racistisk og antisemitisk verdenssyn. Hitler købte Ostara regelmæssigt og opsøgte endda udgiveren af bladet, **Lanz von Liebenfels**, for at få fat på tidligere eksemplarer.³⁴ I dette magasin finder man stort set alle de ideer om blåøjede, nordiske overmennesker og deres krumnæsedede, griske jødiske fjender, som senere skulle komme til at optræde i *Mein Kampf* og dermed den nazistiske ideologi og propaganda.

Liebenfels, der baserede sig på det forrige århundredes raceteoretikere, hævdede, at arierne var den ypperste race. Men denne "herreraces" blod truedes af jøderne, som ville gøre ariske kvinder gravide og dermed på langt sigt undergrave det ariske arvemateriale. Ud fra sine "grundige studier" var Liebenfels gradvist nået til den konklusion, at den eneste måde man kunne redde den ariske race på, var ved at sterilisere de lavere racer og underlægge dem som slaver og indføre en statskontrolleret racehygiejne for at sikre regenereringen af "det teutonske blod".³⁵ Det jødiske spørgsmål skulle løses ved kastration og deportation.

Blandt de kilder, der ved siden af Liebenfels skriverier i Ostara inspirerede den unge Hitler til at indtage sit pro-ariske og antijødiske synspunkt, var Marr og raceteoretikeren **Arthur de**

³⁴ Schleunes s. 50

³⁵ Wistrich s. 18

Gobineau, der havde været blandt de første til at fremstille raceblanding som den direkte vej mod den ariske races undergang. Alle disse antisemitters skrifter var med til at danne Hitlers forestilling om en biologisk betinget antisemitisme.

I beskrivelsen af sin Wienertid i *Mein Kampf* nævner Hitler, at da han første gang læste nogle antisemitiske pamfletter, afviste han påstandene i bladene som overdrivelser. Men gradvist, hævdede han, åbnede de alligevel hans øjne op for at alt det, han hadede her i verden: moderne kunst, socialdemokrati, liberalisme osv - alt sammen var skabt af jøder! Fra det øjeblik var han forvandlet til en fanatisk antisemit.³⁶ Og sandt er det, at hans holdning til jøderne tog så definitiv form på dette tidspunkt, at den aldrig nogensinde blev slået ud af kurs. Hitler begyndte nu med sin nye "erkendelse" at anse Wien som et veritabelt "Babylon"; det gjorde ham syg at se dette: **"Konglomerat af racer, som hovedstaden viste mig, med sin frastødende blanding af tjekker, polakker, ungarere, serbere og kroater, og overalt, denne menneskehedens evige bakterierede - jøder og atter jøder."**³⁷

Jøderne i Wien udgjorde i starten af århundredet 8,6% af byens indbyggere og beklædte rent faktisk en lang række nøgleposter i industrien, handelen, aviserne og kunsten. Størstedelen af disse jøder var mindst lige så tyske som Hitler selv, ja nogle af dem havde endda været involverede i de pan-germanske bevægelser mange år før Hitler fødtes.³⁸ Men der var også en betydelig del af jøderne,

³⁶ Schleunes s. 51

³⁷ Hitler i *Mein Kampf* i kapitlet om Wien. Dette møde med de fremmede kulturer, har formodentlig været stærkt medvirkende til Hitlers senere handlinger som Fører for det Tredje Rige, både hvad angår (accepten af) udryddelsen af jøder og Østrigs Anschluss til Tyskland. Han glemte aldrig sine år som falleret kunstner i de nederste sociale kredse i Wien, og kunne selv mange år efter, opflammes af hævnlyst ved tanken om hans **"tidlige år med fattigdom, med skuffede forhåbninger, om et liv med afsavn og ydmygelse"** jvf. "Adolf Hitlers reden" af Boeple, her citeret i Wistrich s. 14

³⁸ Wistrich s. 18

der talte og opførte sig som de såkaldte shtetl-jøder.³⁹ De levede efter ortodoksiens kodeks, klædte sig i kaftan, talte jiddisch og adskilte sig i udseende og væremåde, kraftigt fra den øvrige befolkning. I *Mein Kampf* beskrev han sit første møde med en shtetl-jøde således:

En dag, da jeg strejfede gennem den indre by, stødte jeg pludselig på en mærkelig fremtoning i lang kaftan og med sorte lokker. Er det også en jøde? var min første tanke...Jeg iagttog stjålent og forsigtigt manden, men jo længere jeg stirrede ind i dette fremmede ansigt og forskende undersøgte træk for træk, des mere ændredes spørgsmålet i min hjerne til en anden form: er det også en tysker?⁴⁰

Hitler væmmedes ved synet af disse menneskers ydre karakteristika og konkluderede, at de ingen lighed havde med almindelige tyskere. På sine hyppige vandreture i den jødiske ghettobydel, Leopoldstadt, så han også ting, der måtte skræmme den puritanske Hitler.

Prostitutionen florerede i ghettoen og der løb på den tid vilde rygter om hvid slavehandel med tyske piger - en forretning som jøderne 'naturligvis' skulle være mere end indblandet i.⁴¹ Det er kendetegnende for Hitlers antisemitisme, at han i sin søgen efter at dæmonisere jøderne, kædede dem sammen med netop seksualitet og promiskuitet. Nogle år senere skulle han i *Mein Kampf* fremmane et billede af jøden som en sexrisk dæmon, der kun ønskede at ødelægge den ariske race ved at forpurre den med sit eget afkom:

³⁹ Shtetl-jøde er en betegnelse, der anvendtes om de som regel meget ortodokse østjøder, der levede i landsbyerne.

⁴⁰ *Mein Kampf* s. 61

⁴¹ Wistrich s. 15

Den sorthårede jødedreng lurer i timevis, med satanisk glæde malet i sit ansigt, på den intetanende unge pige, som han skænder med sit blod og derved røver fra hendes folk. Med alle midler prøver han på at ødelægge racegrundlaget for det folk, han vil undertvinge.⁴²

I Hitlers forestillingsverden havde den mandlige jøde en magnetisk seksualitet og den anvendte han til at forføre de ariske kvinder.⁴³

Hitler mente at al denne urenhed og åbenlyse mangel på moral var et udtryk for jødernes sande natur. Det lykkedes ham derved at kanalisere en mængde sociale problemer (der naturligvis ikke udelukkende kunne lokaliseres til jøderne) over på en gruppe af syndebukke. Det var “samfundsonder” fra prostitution og hvid slavehandel til syfilis og racemæssig degeneration, som han mente ikke længere hvilede på ariernes skuldre, men udelukkende kunne lastes på jøderne.

Men også andre fænomener skulle komme til at præge Hitlers antisemitisme. Hitler opnåede som nævnt den “erkendelse”, at alle de ting som han ikke brød sig om, dem stod der jøder bag:

Gaves der nogen form for smuds eller skamløshed...som ikke mindst én jøde var indblandet i? Når man blot forsigtigt skar forsigtig i en sådan byld, fandt man - en lille jøde, ofte blændet af det pludselige lys.⁴⁴

Hitler kunne ikke lide det liberale borgerskab og de kapitalistiske kræfter i Wien og fandt ud af, at der var en del jøder blandt liberalisterne og kapitalisterne. Også de intellektuelle brød Hitler sig meget lidt om, og han fandt således snart frem til en række

⁴² Mein kampf s. 219

⁴³ Netop denne “magnetisme” skulle senere blive visualiseret af karakteren Süß, som tilsyneladende er i stand til at forføre flere ariske kvinder, der åbenbart er så naive at de skal beskyttes af de ariske mænd.

⁴⁴ Gengivet i Bullock s. 29

professorer med jødiske navne. Noget lignende gjorde sig gældende med det østrigske socialdemokrati. Hitler hadede socialdemokratiet fordi det gik ind for demokrati, marxisme og klassekamp og imod de værdier, som Hitler kunne tilslutte sig, såsom nationalisme. Han kunne heller ikke lide partiets internationalistiske holdning. Hvis der skulle være et solidarisk fællesskab skulle det være et nationalt volksgemeinschaft hvor der ikke var klassekamp, men racekamp. Han nægtede at melde sig ind i nogen fagforening (ikke mindst fordi der her altid blev prædikeret klassekamp) og rasede over den marxisme, som kom til udtryk ved de socialdemokratiske møder.⁴⁵ Hitler fandt derfor frem til, at arbejderne var ofre for et system, som forgiftede folkets sind og udnyttede masserne for systemets egen skyld. Og hvem stod bag dette system, om ikke jøderne? **“Først kendskabet til Israel giver én nøglen til socialdemokratiets skjulte og virkelige hensigter”**, som han selv formulerede det.⁴⁶

Faktisk var formanden for det østrigske socialdemokrati, Dr. **Victor Adler** jøde hvilket for Hitler var et tilstrækkeligt vidnesbyrd om, at socialdemokratiet kun var et redskab i en større jødisk sammensværgelse. Han vævede socialdemokratiet (og herunder marxismen) sammen med jødedommen. Han så de socialdemokratiske ledere som Adler, **Austerlitz** og **Ellenbogen**, som officererne i en djævelsk sammensværgelse, der havde til formål at forføre arbejderne og dernæst ødelægge den ariske civilisation.⁴⁷

⁴⁵ Bullock s. 28

⁴⁶ Mein Kampf. s 57

⁴⁷ Wistrich s. 20 Hitler stirrede sig tilsyneladende så blind på soc.dem. at han overså de fælles interesser han måtte have med dem. Eksempelvis var stifteren af det østrigske soc.dem. Viktor Adler pangermansk indstillet.

Men tog Hitler afstand fra marxismen og socialdemokratiet, så fandt han til gengæld sine forbilleder i andre politikere. Som nævnt kunne han tilslutte sig von Schöenerers antisemitisme, tyske nationalisme, ønske om forening med Tyskland og had til Habsburgerne.⁴⁸ Men Schöenerer begik også nogle fejl, mente Hitler. Han forstod ikke at henvende sig til masserne, men kun til visse dele af bourgeoisiet og han anvendte rigsdagen, fremfor gaden, som parlament.⁴⁹ Endelig havde von Schöenerer ikke forstået at inkorporere det sociale element (der kunne tiltrække de vælgermasser, der ellers ville stemme på venstrefløj) i sin nationalisme. Von Schöenerer satsede på middelstanden og forsømte masserne.

Evnen til at fange masserne, fandt Hitler i stedet hos Wiens borgmester gennem 11 år, Karl Lueger og hans parti, *De kristelig-sociale*. Lueger var en førerskikkelse, der vandt mange stemmer i de lavere middelklasselag - de samme befolkningssegmenter, som Hitler senere skulle hente stemmer fra. Lueger **“indså værdien af en storslået propaganda og var virtuos i at indvirke på de sjælelige instinkter hos den store masse af tilhængere”**.⁵⁰ Det er formodentlig Lueger, der inspirerede Hitler til at sammenkæde jødedom og marxisme. Lueger forstod, i modsætning til von Schöenerer, at integrere det sociale i sit program og dermed hive masserne væk fra de marxistiske partier. Til gengæld var hans parti ikke tilstrækkeligt nationalt; det var Habsburgervenligt og Luegers forhold til jøderne, var præget af en med Hitlers ord: *Geschäftsantisemitismus*. Hans antisemitisme var

⁴⁸ Det var faktisk von Schöenerer, der grundlagde den Pangermanske bevægelse i Østrig, jvf. Bullock s. 34

⁴⁹ Bullock s. 34

⁵⁰ Mein Kampf s. 126

baseret på religiøse og økonomiske argumenter og ikke på biologiske.⁵¹ Hitler brød sig heller ikke om Luegers katolske overbevisning.

Hitler ville forene det “bedste” fra de to politikere: Det tysknationale og konsekvent antisemitiske fra von Schöenerer - det sociale og masseforførelsen fra Lueger.⁵² Da Hitler forlod Wien, havde han altså fået lagt grundstenene i sit verdensbillede. Han havde “lært” hvad der var den “rigtige” politiske form, og hvem, der var fjenden. Jøden var ikke længere et menneske i Hitlers tankeverden. Han var blevet en satanisk skikkelse, udrustet med infernalsk magt, legemliggørelsen af alt ondt, et væsen, på hvem Hitler overførte alt hvad han hadede frygtede - og (måske) begærede. Jøden var skyld i de modernistiske retninger inden for kunst, skyld i pornografi og prostitution, pressens antinationale kritik, kapitalisternes og marxisternes udbytning af masserne og måske ikke mindst; at Hitler selv ikke havde kunnet drive det til noget videre i Wien. Jøden var et columbusæg i Hitlers verdensbillede. Han var ikke en del af forklaringen, men hele forklaringen på alt.⁵³

Jøden som biologisk race

Men var der virkelig et jødespørgsmål? Var det virkelig sådan, at jøden var allestedsnærværende og forsøgte at vinde magten over

⁵¹ Ifølge Bullock var Lueger en af de første, der udtalte ordene: “*Jeg afgør selv, hvem der er jøde*”, en frase som senere fik sit ekko hos bla. Göring.

⁵² Wistrich s. 25. Der blev for øvrigt produceret en antisemitisk film med titlen “Wien 1910”, der handler om Lueger og hans kamp mod de jødiske spekulanter og socialdemokrater. I filmen mødes Lueger og Schöenerer på Luegers dødsleje (Hollstein. s. 167).

⁵³ Bullock s. 29

den ariske race? Virkeligheden var snarere at jødespørgsmålet i lande som Tyskland og Østrig, var på vej til at tage kraftigt af. Det så på mange måder ud til, at assimilationen i løbet af nogle årtier ville være næsten total og jøderne ikke til at skille ud fra de øvrige borgere. Ganske vist var der en stadig tilstrømning af Ostjuden, der som flygtninge vandrede over Galicien fra Ukraine og andre egne af Rusland i disse år, men størsteparten af jøderne var som nævnt blevet så integrerede i det moderne samfund, at de mere eller mindre var ved at forsvinde som en synlig gruppe. De var blevet så assimilerede og så velfungerende på stort set alle samfundsniveauer, at Hitler og antisemitterne rent faktisk var ved at miste et klart defineret mål for deres had og søgen efter syndebukke, der kunne forene en temmelig uhomogen befolkning.⁵⁴ Det var derfor blevet nødvendigt for antisemitterne at skille jøderne ud fra den ikke-jødiske befolkning, og fremhæve forskellene mellem de to parter. Dette gjorde man ved at overtage det forrige århundredes raceteoretikers ideer og redefinere jøderne som en biologisk race. Hvis jøderne var en "race" vedblev den enkelte med at være jøde selv om han var nok så assimileret; et dengang kendt slogan lød da også "**Jud bleibt Jud**". Om han var blevet døbt som kristen og gik i vesterlandsk tøj, så var og blev han jøde. De nazistiske antisemitter gik endda så vidt, at de mente, at netop den assimilerede jøde var den farligste, fordi han havde "camoufleret" sig og dermed kunne arbejde uforstyrret på at fremme sin races sag. (I de to film er der netop fokuseret på hvordan jøden kan assimilere sig så nemt som ingenting; men at han under masken er den samme jøde.)

⁵⁴ Noget der taler for dette synspunkt er, at zionismens grundlægger, Theodor Herzl, ligesom antisemitterne forsøgte at udskille jøderne fra det øvrige samfund for at bevare den jødiske kultur, før den totalt assimileredes i samfundet. Se i øvrigt Sterns kapitel 22.

På den måde blev konflikten mellem ariere og jøder biologisk betinget; den var ikke længere et spørgsmål om religion og kulturforskelle, men et raceproblem. Den jødiske race var en infektion på det tyske folkelegeme, påstod man. Og ved at blande arisk og jødisk blod, skadede man den ariske race. **Hans Günther**, der var professor ved arveforskningsinstituttet i Jena, var med til at understrege, at der var en fundamental forskel mellem den jødiske race og de øvrige racer:

Det er ikke en eller anden “mindreværdighed” hos den jødiske raceblanding, der udgør jødespørgsmålets kerne, men dens racebetingede forskelligartethed, frem for alt dens race-sjælelige fremmedhed inden for de racemæssigt anderledes sammensatte vesterlandske folk.⁵⁵

Nogle af de beviser, Günther mente at kunne fremlægge som dokumentation for jødernes forskelligartethed, var de fysiske karakteristika, der var særegne for jøden. Han beskriver den typiske jøde som 1,61 m høj, med skæve ben, rund ryg, tendens til fedme og dobbelthage, kraftig kropsbehaar. Hvad angår jødinderne påstås det bl.a., at de menstruerer tidligere end europæiske piger.⁵⁶

Ved således at have defineret jøderne som en biologisk race, havde nazisterne også fundet en slags paraply under hvilken de kunne samle de tilsyneladende modsætninger jøderne imellem. På den ene side havde man den jødiske verdensfinansielle magt, centreret i London og Wall Street i New York. På den anden side var der “jødeopfindelsen”: marxismen, som ødelagde nationalt sammenhold ved at fokusere på klassekampen - og som havde ført til bolsjevismens sejr i Rusland.

⁵⁵ Günther citeret i Fredsted s. 157

⁵⁶ Fredsted s. 158

At der således fandtes jøder i samfundets øverste kapitalistiske kredse som **Rotschildfamilien** og jøder i proletariatets rækker kommunister som **Trotsky**, ophørte i denne tankeverden med at være modsætninger. De var jo begge medlemmer af jøderacen, og de arbejdede derfor sammen for at nå et fælles mål, verdensherredømmet, blot med forskellige midler.⁵⁷ Ved at samle arbejdermasserne under de røde faner, havde jøderne opnået at underminere nationernes autoritet og narret dem til at underlægge sig de internationale jødiske bankierers interesser. De forskellige økonomiske og samfundsmæssige modsætninger blev på den måde erstattet med skinmodsatninger mellem ariere og jøder. Man benyttede den historisk betingede centrering af jøder i finans- og bankverdenen som et bevis for, at det var jøderne, og kun dem, der allokerede tyskernes penge og at det var jøderne, der havde været skyld i inflationen, som jo havde frataget mange småborgere deres opsparede kapital.⁵⁸

Et af de "beviser", nazisterne mente at kunne fremlægge for jøderacens store sammensværgelse, var de tidligere nævnte *Zions vises protokoller*.⁵⁹ Disse protokoller, der allerede i *The Times* i 1921, afslørede som falsknerier, blev taget dybt seriøst af både Hitler, Streicher og **Rosenberg**, mens Goebbels tvivlede noget på deres autencitet.⁶⁰ Når protokollerne er vigtige at nævne i denne

⁵⁷ Stern s. 177

⁵⁸ Fausing (1977) s. 119

⁵⁹ I protokollerne opstiller jøderne en lang række midler, de vil anvende, for at opnå dette mål. Først og fremmest har jøderne i sinde at opløse folkets moral ved at udbrede så forskellige ideer som liberalisme og kommunisme. De vil samtidig sørge for at sikre sig magten over lovgivningen, pressen, børsen, teatret og videnskaben, for gennem disse kanaler at fordærve befolkningerne (Nilus: Zions vises protokoller).

⁶⁰ Lexicon d. Dritten Reiches s. 461 og Bramsted s. 391. Protokollerne inspirerede ikke alene til mange af påstandene i *Der ewige Jude*, men blev også anvendt i div. propagandasammenhænge. Blandt andet angives de som kilde i en pamflet "Der Jude als Weltparasit" uddelt til Wehrmacht-soldater i 1944. I skolerne i Preussen blev protokollerne endda til obligatorisk læsestof.

sammenhæng skyldes det, at de er ophavet til en lang række af de påstande om jøder, som optræder i *Der ewige Jude*. Hele ideen om at jødiske kapitalister og kommunister arbejder hånd i hånd henover nationerne er en hyppigt gentaget påstand i filmen, ligesom det også tydeligt fremhæves, at jødernes indflydelse på kulturlivet og videnskaben var ødelæggende. (Se senere analysen af filmen).

Ved at have fremmanet et billede af en fjendtligt sindet jødisk race, der arbejder på tværs af landegrænser, classeskel og ideologier, havde nazisterne opfundet et våben, som de kunne bruge, ikke alene til at angribe jøderne selv, men også alle de fænomener i politik, kultur og økonomi, som nazisterne af forskellige årsager vendte sig imod. Ethvert positivt argument for kommunisme eller kapitalisme, kunne uden diskussion fejes af bordet med henvisningen til, at det var jøder, der stod bag.

I propagandaen blev jøden brugt som en slags universalforklaring på alle de ondt, der havde ramt det tyske samfund. Det eneste jøderne havde efterstræbt, var at undergrave den nordiske races naturlige overlegenhed og ødelægge de traditionelle tyske værdier. Alt det negative, nazisterne kunne pege på, som bolsjevisme, kapitalisme, inflationen (der gjorde tilværelsen endnu hårdere for de lavere middelklasser), det fremmedgørende moderne samfund, den moderne jazz og den uforståelige abstrakte moderne kunst, alt blev personificeret i "jøden".

Hans Günther var en af de nazistiske raceideologer, der forsøgte at kæde jøderne sammen med "det moderne". Han hævdede at **"...den moderne ånd er for størstedelen jødisk"**, og noget af det moderne, jøderne har bibragt det tyske samfund var **"sænkning i fødselstallet, individualisme, bespottelse af moderrollen, fosterfordrivelse"** osv, altså moderne begreber,

som alvorligt truede de konservative tyske værdier.⁶¹

Antisemitismens funktion var at frembringe et universelt symbol for det onde. Lige gyldigt hvad, om det så var starten på 2. verdenskrig og der efterfølgende nederlag, så var det jøderne der stod bag.

Jøden som propagandavåben

Hvad der for Hitler ubetinget har været et meget vigtigt aspekt ved antisemitismen var den propagandaeffekt, han kunne opnå med den. Havde jøden ikke eksisteret, udtalte han engang, havde man måttet opfinde ham, for det er vigtigt at have en synlig, ikke usynlig fjende.⁶² At anvende jøden som fjende indebar bla. den fordel, at man i propagandaen kunne spille på, at de udgjorde en ydre såvel som en indre fare. Der var jøder udenfor Tysklands grænser, som i en mægtig sammensværgelse kæmpede for at knuse det tyske folk. Og disse arbejdede sammen med de tyske jøder, der undergravede samfundet indefra. Hitler vidste, at det var nødvendigt i enhver revolution at kunne kanalisere massens hadfølelser, og som socialgruppe var jøderne den mest velegnede at angribe. De var relativt forsvarsløse i det tyske samfund og de kunne, trods den vellykkede assimilering, stadig identificeres som en bestemt gruppe af samfundet - især hvis man understregede deres forbindelse til "østjøderne". Jøden var et relativt nemt udskilleligt offer, som man kunne føre ind i en stereotypi. Med stereotype billeder kunne man gøre indviklede og måske selvmodsigende sammenhænge entydige: Det abstrakte kunne ved at males med én farve gøres konkret, og dermed var det velegnet til massesuggestion. Man behøvede ikke benytte rationelle argumenter, men kunne spille på følelser som

⁶¹ Fredsted s. 159

⁶² Leiser s. 46. Det fremgår dog ikke helt tydeligt om det er et virkeligt citat, eller om Leiser fordrejer Hitlers ord en smule.

irrationel modvilje, racisme osv. Derfor måtte der ikke være tvivl om jødens nedrigthed; det skulle være det hvides kamp mod det sorte. I *Mein Kampf* nævnte Hitler selv nødvendigheden af at forene folkets had mod en enkelt fjende: **“Den geniale leder må have evnen til få forskellige modstandere til at fremstå som om de tilhørte en og samme kategori.”**⁶³

En anden grund til, at jøderne var et oplagt mål var, at antisemitismens rødder som nævnt slog dybt i den brede tyske middelklasse af småhandlende og håndværkere, der ikke havde kunnet tilpasse sig samfundet. I Hitlers øjne var dette et potentiale, der naturligvis måtte udnyttes:

En kamp mod jøderne vil være ligeså populær, som den vil være nyttig...Der er få tyskere, som ikke er blevet forulempede i mellemværender med jøder...så snart hadet og kampen mod jøderne virkelig er flammet op, vil deres modstand være uanselig. De kan ikke beskytte sig selv, og ingen vil hjælpe dem.⁶⁴

De grupper Hitler og nazisterne ville tiltrække, var ikke kun en bestemt gruppe tyskere. Som selve navnet: National - socialisme røber, så dækkede partiet over både konservative værdier som nationalisme og fædrelandsfølelse, og arbejderværdier som socialisme. Når man skulle vinde tilhængere fra så indbyrdes stridende grupper til ét parti, viste jøden sig at være velegnet til at dække over denne modsætning. Til de konservative nationalister spillede propagandaen på jødernes systematiske ødelæggelse af de traditionelle tyske værdier. Man fremhævede at Marx var en jøde og at det naturligvis var jøder, der forsøgte at gøre Tyskland til en kommunistisk lydstat for Sovjetunionen. Overfor arbejderne blev

⁶³ Gengivet i Bullock s. 34

⁶⁴ Hitler til Major Hell, citeret i Wistrich s. 32

jødens rolle i propagandaen den omvendte. Nu var jøden den kapitalistiske udbytter, der kun ønskede at presse de tyske arbejdere for arbejdskraft og for enhver pris holde socialistiske ideer nede.⁶⁵ Hitler hævdede faktisk at socialisme var et arisk fænomen - noget som jøden ikke forstod. I Sovjet var de kommunistiske ledere i virkeligheden jødiske millionærer, der tjente tykt på at udnytte arbejdere.⁶⁶

Ved at skabe forskellige propagandabilleder af den "jødiske bolsjevik", den "jødiske kapitalist", den "jødiske jordspekulant" og den "jødiske kædeforretningsejer", åbnede nazisterne op for muligheden for at rette kampagner mod vidt forskellige målgrupper. Antisemitisme blev på den måde brugt som et bindeled mellem kapital og arbejdskraft, mellem bonde og forbruger.⁶⁷

Kun et samlet Tyskland kunne bryde den internationale kapitalisme, socialdemokratisme, kommunisme og liberalisme, mente Hitler. Der ville ikke være plads til et bourgeoisie eller et proletariat i det tyske Volksgemeinschaft. Alle parter skulle i stedet samles i en national front mod jøderne, der havde gjort det sande herrefolk til slaver. Som han sagde i en tale:

'National' og 'social' er to identiske begreber. Det var kun jøden, hvem det lykkedes at forfalske den socialistiske ide og forme den som marxisme, ikke kun ved at adskille den sociale ide fra den nationale, men ved at præsentere dem som modsigende.⁶⁸

⁶⁵ Schleunes s. 48

⁶⁶ Wistrich s. 42

⁶⁷ Schleunes s. 57

⁶⁸ Wistrich s. 40

I selve det nazistiske flag finder man den samme tanke udtrykt i symbolform. Hitler skrev selv i *Mein Kampf*, at nazisternes program anskueliggøres i flaget. For det røde står det sociale element, for det hvide står det nationalistiske. Selve hagekorset var et symbol for arierens sejr og antisemitismen.⁶⁹

Goebbels var måske mere end nogen anden klar over hvilket instrument han havde i hænderne, når han forsøgte at puste til antisemitismen i den tyske befolkning. Propaganda, og ikke mindst den antisemitiske propaganda, var et våben, der banede vejen for den nazistiske sag. På en pressekonference 16. april 1943 udtalte Goebbels at **"...antisemitisme er det mest effektive våben vi har. Det må udnyttes med stor kraft."**⁷⁰ En dag i starten af krigen informerede Goebbels de ansatte i propagandaministeriet om, at **"propaganda har intet med sandheden at gøre. Vi tjener sandheden ved at tjene den tyske sejr!"**⁷¹ Og megen sandhed var der heller ikke mange af i de beskyldninger, propagandaen rettede mod jøderne. Både på vejen mod magten og efter den var vundet, tillagdes jøderne skylden for stort set alt. De fik skylden for enhver arbejderstrejke, for de millioner af døde soldater under verdenskrigen, for weimarrepublikkens fiasko, for den kommunistiske trussel fra Sovjet, for den for Tyskland, ydmygende versaillesfred, eller som her i en tale holdt af Goebbels i 1941, for krigen:

Hvis jøden taber denne strid (2. verdenskrig), har han tabt for evigt. Dette ved han meget vel. Jøderne i London og i Kreml er forenede hvad angår dette spørgsmål. De

⁶⁹ Mein Kampf bd 2 s. 138

⁷⁰ Citeret i Bramsted s. 398

⁷¹ Welch (1983) s. 280

spiller kapitalisme og bolsjevisme, kristendom og ateisme, demokrati og selvstyre, liberale og terrorister, hvad som helst, der er nødvendigt for at redde skindet.⁷²

Argumentationsformen i den antisemitiske propaganda

Som det også vil fremgå af afsnittet om jøden i filmpropagandaen, er den følelsesmæssige appel til modtagerne en af de mest dominerende ingredienser i propagandaangrebene på jøderne. En af de bedre analyser af stilen og publikumsappellen i den antisemitiske propaganda, findes i Bytwerks afhandling om Julius Streicher. Streicher var så rabiater, at selv mange fra nazisternes inderkreds måtte tage afstand fra ham. Men den form for hadefuld antisemitisme og de temaer, der kom frem i hans publikationer, er ofte blevet sammenlignet med den antisemitisme, vi møder i de to film (primært *Der ewige Jude*). Ved at se nærmere på nogle af Streichers skrifter, får man faktisk en meget god forudsætning for at forstå de temaer og den publikumsappel, vi finder i *Jud Süß* og *Der ewige Jude*.⁷³

Ligesom målgruppen for de to film, var Streichers målgruppe det store brede publikum, med lavt uddannelsesniveau, og henvendelsesformen indrettede sig derefter med et direkte og enkelt billedrigt sprog, der talte til publikums følelser, fremfor deres forstand.

Argumentationsformen havde form af en elementær, men ikke holdbar logik. Når han eksempelvis skulle "bevise", at der var forskel mellem racerne, kunne han ty til dagligdags situationer som publikum kunne identificere sig med. I følgende eksempel forsøgte

⁷² Citeret fra Herzstein s. 65

⁷³ Jeg har først og fremmest koncentreret mig om de af Streichers temaer, som kan relateres til de to film. Der findes også temaer i specielt *Der ewige Jude*, som jeg ikke finder grund til at behandle her, men som jeg kommenterer i selve analysen af filmen.

Streicher i en vittighedstegning at gøre nar af jøder (og andre), der ikke mener, der er kvalitativ forskel på menneskeracer: Der står en tysker med to forskellige hunde under armen. To karikerede jøder står ved siden af tyskeren og kommenterer hundene. De siger, at det er vigtigt at skelne mellem hunderacer og hundenes ophav, men så snart det drejer sig om mennesker, så er alle lige.

Reelt set er argumentationen i tegningen absurd; at der er fysisk forskel på hundene indebærer logisk set ikke, at der også er en kvalitativ forskel på hundene. At tillægge hundene kvalifikationer er et subjektivt spørgsmål, ikke noget naturmæssigt. Der er ikke nogen gyldig sammenhæng mellem de to udsagn. Men i publikums bevidsthed er det gængs opfattelse, at én slags hunderace kan have bedre racemæssige egenskaber end en anden, og dermed bliver det også "logik", at visse menneskeracer er bedre end andre. Der må ifølge Streicher være kvalitative forskelle mellem racerne, og derfor er det "forkert" når jøderne siger, at mennesker er lige. Publikum kunne sluge en sådan argumentation, fordi de ikke behøvede at tænke over den. De accepterede (ideelt set), at når der kunne være forskelle på hunde, kunne der også være forskelle på mennesker.

I *Der ewige Jude* finder vi en argumentation, som minder meget om Streichers i afsnittet om jødernes assimileringsevne. Når man ser ghettojøder blive overtonet til assimilerede jøder i vesterlandsk tøj skal man slutte, at ghettojoden og den assimilerede jøde er én og samme person. Men nogen indre logik, er der ikke i sammenligningen: Gav man en arisk tysker jødeskæg og kaftan, var han jo ikke dermed blevet en ghettojøde.

Der findes andre former for argumentation i Streichers propaganda: En hyppigt anvendt argumentationsform er at sætte jøderne op overfor arierne som kontraster. Jøderne blev altid

fremstillet som grimme mennesker. Det skete dels i form af karikaturtegninger, dels i form af fotografier af grimme jøder. Streicher kunne fx sætte et foto af en grim uattraktiv jødisk pige overfor et foto af en smuk lyshåret tysk pige. Effekten var indlysende, men igen må argumentationen betegnes som en banal appel til følelserne. Billedmotiverne kunne så let som ingen ting byttes om, således at vi ser en smuk "Sarah" over for en skeløjet og gumpetung "Gretchen". Som det senere vil fremgå, er kontrastprincippet fremherskende i både *Jud Süß* og *Der ewige Jude* hvor arbejdssky jøder sættes overfor ivrigt arbejdende ariere (*Der ewige Jude*) eller hvor modige, ærlige tyskere sættes overfor feje, løgnagtige jøder (*Jud Süß*).

Argumentationerne kunne også tage form af sammenligninger. I avisen *Der Stürmer*, var der i et nr. fra 1942 et billede af en gammel østjøde, der er sat overfor et billede af en abe. Alle de konnotationer, der forbindes med en abe (fx dyriskhed, skabagtighed) bliver derved overført på jøden. I *Der ewige Jude* genfinder vi denne argumentationsform i form af jøder, der sammenklippes med fluer og rotter.

I bestræbelserne på at appellere til publikums følelser, forbandt propagandaen også jøderne med egenskaber og karakteristika som stødte på modtagernes idiosynkrasier. Eksempelvis blev jøderne kædet sammen med snavs, affald og ubehagelige lugte. I *Stürmer* beskrev man hvordan de forladte synagoger efter pogromen i 1938 så ud indvendigt: "**Snavset på gulvene og i vindueskarmene var tommetykt...en forfærdelig stank steg op fra møblerne**".⁷⁴ Formålet med at beskrive snavset, var naturligvis at modtagerne skulle opfatte den fysiske urenhed som et udtryk for den indre moralske tilstand hos jøderne. (I *Der ewige Jude* bliver der

⁷⁴ Bytwerk s. 94

ligeledes fokuseret på jødernes manglende evne til at holde deres ghettohuse rene.)

Det blev også påstået, at jøderne var dovne af natur. De undgik al fysisk arbejde, hvilket var i klar modstrid med den nazistiske faible for det arbejdende menneske. Det var gode argumenter, for var der noget den brede, meget hårdt arbejdende, tyske befolkning hadede, så var det dovenskab. I *Stürmer* hævdedes det, at jøderne i bla. Wien ikke bestilte andet, end at nasse på andre. De arbejdede ikke med “sund manuel beskæftigelse”, men skulkede fra arbejde ved at optræde som advokater og doktorer. Her blev der dels spillet på tilskuernes manglende forståelse for intellektuelt arbejde, dels på fordømmen om jødens mani med at opnå stillinger hvor de kunne udnytte andre. (I det afsnit i *Der ewige Jude* hvor der redegøres for jødernes andel af tyske erhverv, findes nøjagtig samme indvendinger.)

Streicher sørgede for at illustrere sine tekster med billeder (som regel karikaturer), hvis indhold kun kunne afkodes entydigt. Billederne havde til formål at få tilskuerne til at “opleve” jøderne, snarere end at erkende dem via en verbal argumentation. Den mand, der var “bedst” til at viderebringe det hadefulde billede af den arketypiske “Stürmer-jøde”, var tegneren **Fips** (Phillip Rupprecht). Fips' jøder var lave, skævbenede, fede, grimme, ubarberede og savlende mennesker med udpræget jødiske træk såsom “Judensecheren” som jødernes sekstalsformede næse kaldtes, griseøjne og brede, alt for sanselige munde. De var seksuelt perverterede, liderlige, begærlige, stod ikke tilbage for at voldtage en arisk frøken og udnyttede alt og alle for egen vindings skyld. Jøden, som han tog sig ud i Streichers artikler og Fips' karikaturer, var ubehagelig og anderledes, ja han var direkte farlig. Han fremstilledes som et væsen, som man for alt i

verden ikke ville have til at assimilere sig i ens samfund, som en man ligefrem skulle bekæmpe. Jøderne blev således meget ofte tegnet som tudser, vampyrer og tusindben, for at gøre dem så fremmedartede som muligt.

Også jødens moralske substans kom til udtryk i Fips' tegninger. I en kontrasterende tegning ser vi på den ene side et romantisk tysk par, der sidder og nyder et landskab, på den anden side en jøde og en kidnappet arisk pige, der sidder og ser en pornografisk film. Titlen på tegningen var: *Det naturlige og det unaturlige*. Dette tema figurerer også i kunstafsnittet i *Der ewige Jude*, hvor jøderne beskyldes for at stå bag utugtige forestillinger. I *Jud Süß* bliver Süß fremstillet som et begærligt sexuhyre, hvorimod arierne tydeligvis ikke har noget sexliv.

Stürmerjøderne figurerede naturligvis i selve bladet, men også i diverse publikationer som børnebogen *Der Giftpilz*. I denne bog blev jøden, som titlen røber, sammenlignet med en giftig svamp, som spreder sit mycelie under nationerne: **“Ligesom en enkelt giftig svamp kan dræbe en hel familie, således kan én eneste jøde tilintetgøre en hel landsby, en by, ja et helt folk”**. Børnebogens konklusion var en advarsel til unge læsere: **“Barn, du må huske ét. Jøden er ikke et menneske som vi. Jøden er en djævel. Og en djævel kender ikke til ærlighed. En djævel kender kun til gemenhed, kender kun til forbrydelse”**.⁷⁵

⁷⁵ Citat fra *Der Giftpilz*, gengivet på dansk i Vogt s. 17. Denne opfattelse af jøden genfinder vi i de to film, hvor fx sekretæren Levy fremstilles med djævlaegtige attributter. Ideen med at fremstille jøden som en svamp findes, ganske udspekuleret, i *Der ewige Jude*'s afsnit om jødens historie og udbredelse, hvor jødernes vandring fremstilles som et stort svampemycelie, der tærer på hele jordkloden.

Antisemitisk filmpropaganda

Antisemitismen var langt fra et dominerende tema i den nazistiske filmpropaganda. Mens der i partiaviser som *Der Stürmer* allerede langt før magtovertagelsen og senere i radioen og på udstillinger havde været antisemitisk propaganda, berørtes filmværkerne stort set ikke af jødehadet. De få tiltag, der havde været før krigen kan rimeligt nemt overskues. Antijødiske karakterer optrådte i enkelte film i form af stereotypiske, latterlige figurer eller som forbrydere, der er skyld i Tysklands ulykke. Et eksempel er **Hans Westmar** (Oprindelig titel var Horst Wessel) fra 1933 hvor Westmars hovedmodstander er en kommunistleder, der har udpræget jødiske træk, men det fremgår ikke eksplicit om han er jøde.⁷⁶

Det er vanskeligt at forklare hvorfor Goebbels (før 1938-39) ikke ønskede, at der blev produceret antisemitiske film. Muligvis kan det kædes sammen med propagandaministerens grundlæggende indstilling til (film-)propaganda. Goebbels var tilhænger af den såkaldt indirekte filmpropaganda, hvor filmene ikke for tydeligt afslørede deres egen tendens. Blev publikum først opmærksomme på, at en film havde til formål at manipulere deres holdninger, øgedes deres skepsis og modstand mod budskabet.⁷⁷ Hvad årsagen

⁷⁶ Kommunistlederen blev spillet af Paul Wegener, hvilket muligvis har mindet tilskuerne om dennes tidligere roller som det jødiske Golemuhyre i filmen **Der Golem**. I hvertfald blev han i en artikel i *Film-Kurier* 2.11.1933 beskrevet som en "Asiatischer Kommune-Golem". Hollstein s. 33

⁷⁷ Se appendix 2 for en kort gennemgang af Goebbels holdning til filmmidiet som propagandaorgan.

end er, blev der indtil 1938 i hvertfald kun produceret ganske få film, der behandlede jødeproblemet - og de der gjorde, skildrede jøderne som komiske fremfor farlige figurer.

I løbet af det første krigsår fik imidlertid to bemærkelsesværdige film premiere: *Jud Süß* og *Der ewige Jude*. Disse film, der af Hollstein meget rammende betegnes som “Den store propagandaaktion”, markerede en betydelig eskalering af graden af antisemitisme i forhold til alt, hvad der var blevet produceret førhen.⁷⁸

Der er to relativt nært knyttede spørgsmål, som uvægerligt trænger sig på, når man vil undersøge forholdene omkring lanceringen af de to antijødiske film. Først og fremmest spørgsmålet: Hvad var det overordnede formål med filmene i relation til nazisternes jødepolitik? Og dernæst: Havde Goebbels andre formål med filmene, og hvorfor valgte han at bryde fra sin hidtidige holdning til antisemitisk filmpropaganda?

Det overordnede formål med *Jud Süß* og *Der ewige Jude*

Der ewige Jude, der markerede højdepunktet i den store propagandaaktion havde premiere den 28. november 1940. Det var på dette tidspunkt 14 måneder siden at Polen var blevet besejret, ét år efter indførelsen af den obligatoriske jødestjerne i det besatte Polen, syv måneder efter oprettelsen af jødeghettoen i Łódź og seks uger efter oprettelsen af ghettoen i Warszawa. Men selve operation Endlösung lå endnu mindst otte måneder fremme i tiden. Det er derfor vigtigt at få klarlagt, hvordan man skal anskue filmene i forhold til jødepolitikken.

⁷⁸ Hos Dorothea Hollstein regnes “Die Rotschids” med i den store propagandaaktion. Jeg har dog valgt at udelade den her, blandt andet fordi filmen ikke kun har et antisemitisk sigte, men også forsøger at propagandere mod England. Men som jeg senere vil komme ind på, så må den dog regnes med som et prælude til de to øvrige film.

Der kan ikke herske megen tvivl om, at filmene én gang for alle skulle slå fast, at der eksisterede et jødeproblem, og at befolkningen skulle forberedes på en eskalerende antisemitisme.

Men spørgsmålet er, om de skal ses som et forspil til jødeudryddelsen, hvor befolkningen bla. skulle beredes psykisk på deportationerne og måske også på de eventuelle rygter, der måtte slippe ud om drabene? - eller havde de ikke nogen direkte forbindelse til udryddelsen, men skulle derimod forberede befolkningen på en anden type jødepolitik, som fx deportationen af jøderne til Madagaskar?

Kan filmene sammenlignes med Eutanasiaktionens propagandafilm?

For at kredse mig ind på et muligt svar har jeg først undersøgt om de to film havde modstykker i Nazitysklands historie. Hvis der findes eksempler på, at filmmediet blev anvendt til at forberede befolkningen forud for en mordaktion på en større befolkningsgruppe, kan man opstille en hypotese om, at man har gentaget fremgangsmåden med de to antisemitiske film. Jeg har derfor set nærmere på de film, der har relation til Eutanasiaktionen 1939-41 (også kaldet "T4").

Ordren til påbegyndelsen af Eutanasiaktionen var officielt udstedt den 1. september, altså dagen for angrebet på Polen. I virkeligheden underskrev Hitler først denne ordre et stykke inde i september i et fly over det næsten nedlagte Polen. Han ønskede nemlig at drabene på de "mindreværdige" skulle kædes sammen med starten af krigen. Hitler havde allerede i 1935 udtalt til Det tredje Riges medicinske leder, Dr. **Gerhard Wagner**, at hvis krigen kom skulle medlidenhedsdrabene føres ud i livet, da protester fra blandt andet kirken, ville drukne i krigsforvirringen. Hitler skal kynisk have

tilføjet, at med udryddelsen af de “mindreværdige”, ville der desuden blive ledige sengepladser til sårede soldater.⁷⁹

I december 1939 startede den første eutanasi-installation. Normalt valgte læger hvem, der var “syg nok” til at skulle dø. Var patienterne imidlertid jøder, blev de dræbt uanset sygdommens art.⁸⁰ De første ofre blev skudt, senere gik man over til gasning i bruserrum. Det anslås at mellem 1939 og 1941 dræbtes omkring 72.000 mennesker. Naturligvis foregik aktionen uden for offentlighedens søgelys, men sagen lækkede alligevel, dels fordi der fløj menneskehår ud fra krematoriernes skorstene, dels fordi SS-personalet i fuldskab talte over sig.

Selvom man ikke direkte kan sammenligne Endlösung med T4, er der alligevel nogle paralleller. Aktionen viste regimets vilje til at slå en socialgruppe ihjel og med metoder, der kunne minde om dem, der senere kom i anvendelse.⁸¹ Der ville principielt ikke være noget nyt i, at man fortsatte den praksis man havde lært sig under den første mordaktion, blot i større målestok. Friedländer hævder eksempelvis, at T4 folkenes brug af gas, logisk dannede præcedens for at tage gas i anvendelse i udryddelseslejrene.⁸²

Et lignende sammenfald kunne teoretisk set være tilfældet med de propagandakampagner, der løb forud for aktionerne. Man må jo

⁷⁹ Welch (1983) s. 124

⁸⁰ I Peter Cohens dokumentarfilm **Undergangens arkitektur** er lægernes attester affilmet, herunder attester, der hidrørte jødiske “patienter”.

⁸¹ Der kan herske megen tvivl om hvorvidt T4 aktionen kan ses som et forstudie til Endlösung. “Intentionalister” vil som regel hævde at kunne se en lige tråd, mens “funktionalister” vil hævde, at der er store forskelle, men mere om Endlösungsdiskussionen senere.

⁸² Friedländer s. 37-40

ikke glemme, at nazisterne rent faktisk eksperimenterede med gasdrabene på de “mindreværdige” samtidig med, at de to film blev produceret. Det kunne (stadig teoretisk set), tænkes at Goebbels havde kendskab til T4 drabene og muligvis havde dette med i sine overvejelser da han instigerede produktionen af filmene.

Hvis man således kan se T4 som en “ouverture” til Endlösung, kan man hypotetisk forestille sig, at film, der relaterede til T4-aktionen ligeledes var en slags forløbere til *Jud Süß* og *Der ewige Jude*. Er dette tilfældet kan man jo med rimelig sikkerhed fastslå, at filmene kan relateres til den større mordaktion: udryddelsen af jøderne.

Hvad angår T4-filmene ved man, at den første og mest væsentlige film om “mindreværdige ariere”, der blev vist offentligt var **Opfer der Vergangenheit** (1937), som kørte som forfilm i samtlige af Tysklands over 5000 biografer.⁸³ De “mindreværdige” ariere fremstilles i denne film som en skam og især en økonomisk byrde for det ariske samfund og det påstås, at disse degenererede arieres antal snart vil stige så meget, at de bliver en decideret trussel for racen. Behandlingen af disse patienter fremhæves i filmen som en voldsom økonomisk udgift (Dette udsagn understøttes af billeder af herregårdslignende bygninger, hvor de “mindreværdige” angiveligt lever). Speakerkommentaren understreger, at også for jødiske patienter, skal der ofres kostbare penge, som de raske tyskere kunne bruge bedre. Filmen argumenterer for sterilisation af patienterne, og i en for offentligheden censureret version vises en sterilisation.⁸⁴

⁸³ Welch (1993) s. 69. En meget vigtig film, der knytter sig til Eutanasiaktionen er naturligvis Wolfgang Liebeneiners **Ich klage an**, der filmisk set næsten kan ses som en ækvivalent til *Jud Süß*. Men denne film havde først premiere i 1941, altså lang tid efter de to antisemitiske film var blevet lavet. Desuden havde den et noget andet formål. Den blev først planlagt og produceret efter Hitler, pga. protester fra kirken og befolkningen, havde afblæst T4-aktionen i 1941 og skulle nu “belære” tilskuerne om det smukke ved medlidenhedsdrab. Muligvis skulle den også retfærdiggøre de drab, nazisterne allerede havde udført.

⁸⁴ Drewniak s. 249

Der er visse paralleller mellem **Opfer..**, *Jud Süss* og *Der ewige Jude*. De to filmkampagner løber ca to år forud for en masseudryddelse af en bestemt afgrænset socialgruppe (hhv. “mindreværdige” og jøder). Drabene foregår i begge tilfælde uden at de officielt tilkendegives. **Opfer..** minder også i sin argumentationsform meget om *Der ewige Jude*. Det er samme ophobning af verbale og visuelle angreb, udformet på samme pseudodokumentariske vis. Derudover er både **Opfer..s** og de to antisemitiske films formål, at få befolkningen til at indtage en negativ holdning til en bestemt samfundsgruppe.

En anden lighed mellem de to kampagner er, at i ingen af dem nævnes noget om drab. I **Opfer..** tales der kun om sterilisation, i *Jud Süss* og *Der ewige Jude* kun om jødernes skadelighed.⁸⁵ Men det fremhæves, at de to problemstillinger skal løses af staten. I **Opfer..** er det staten, der skal foretage sterilisationen, og i *Der ewige Jude* er det staten, der skal løse jødeproblemet. (Bla. vist ved billeder af Schächteloven og Nürnberglovene samt ved Hitlers tale.) Og i *Jud Süss* er det staten (repræsenteret af bla. Sturm) der afgør, at Süss skal hænges og de øvrige jøder smides ud.

Man kan derfor opstille den hypotese, at de mange paralleller tyder på, at film som fx **Opfer..** dannede en slags præcedens for at forberede befolkningen på mord gennem filmmediet. Nazisterne havde så at sige lært af erfaringerne fra T4-filmene, og gentog nu fremgangsmåden med de to antisemitiske film.

Men for at en sådan hypotese kan verificeres kræves det at man vitterlig kan ækvivalere T4 med Endlösung. Og der er flere ting, der forhindrer.

⁸⁵ Der nævnes intet om masse mord på jøderne i nogen af filmene. I *Der ewige Jude* ser man “kun” nazisternes hidtidige våben mod jøderne: Schächteparagraffen og Nürnberglovene, altså legale, ublodige tiltag. I *Jud Süss* overværer vi ganske vist en henrettelse, men det er kun “hovedskurken”, der straffes, resten af jøderne forvises kun.

Eksempelvis kan man med rimelig sikkerhed fastslå, at mordene på de “mindreværdige” var med i Hitlers tankeverden på den tid hvor bla. **Opfer..** blev skabt. Hitler havde, som ovenfor nævnt, utvetydigt udtalt sig til G. Wagner om, at man kunne starte en eutanasiaktion i tilfælde af krig. Hertil kommer, at der faktisk eksisterer en skriftlig Førerordre til igangsættelsen af T4. Dette tyder på, at Hitler (for indviede) direkte tilkendegav en vilje til at slå “mindreværdige” ihjel. Hitlers vilje kan altså i denne sag positivt påvises.

Men der findes derimod ingen beviser for, at Hitler tænkte på fysisk likvidering af jøderne på den tid hvor *Jud Süß* og *Der ewige Jude* blev til. Der findes ikke noget pålideligt vidnesbyrd hvor han indrømmer sit ønske om at udrydde jøderne. Der er “kun” taler og hentydninger i samtaler, der refererer til en “tilintetgørelse” af jøderne, men disse trusler har de fleste historikere tolket som henvisninger til en evt. territoralløsning.⁸⁶ Rent faktisk findes der intet skriftligt bevis for at Hitler har godkendt påbegyndelsen af Endlösung. Hitlers vilje kan altså ikke positivt påvises. Det betyder, at man ikke med sikkerhed kan afgøre, om Hitler (og dermed regimet) ønskede at dræbe jøderne på tidspunktet for produktionen af *Jud Süß* og *Der ewige Jude*.⁸⁷ Man kan altså ikke afgøre om disse to film havde til formål at forberede på et evt. drab som fx. **Opfer..** havde.

Så selvom både de to aktioner (T4/Endlösung) og de film, der blev indspillet forud for aktionerne har paralleller, må man på foreliggende bevismateriale afvise hypotesen som ikke-verificeret. At slutte sig til, at de antisemitiske film efter al sandsynlighed har spillet en lignende rolle som de film, der løb forud for eutanasiaktionen er

⁸⁶ Se Hilberg, Schleunes o.a.

⁸⁷ Kershaw 1985, s.95 Se i øvrigt diskussionen af Hornshøj-Møllers teori i appendix 4

fristende, men må desværre betegnes som ukvalificeret gætterier. Man er altså nødt til at se på Endlösung og de to film som isolerede "tilfælde" i Det tredje Riges historie. Som vi skal se, indebærer også dette problemer.

De to film set i relation til Endlösung-diskussionen

For at afgøre om filmene kan relateres til den ene eller den anden jødepolitik er man nødt til at undersøge, hvordan nazisternes "løsning på jødeproblemet" tog sig ud i tiden omkring filmenes konceptudvikling og produktion. Hvis man kan klarlægge, at der i 1939/40 lå en klar politik for dagen om, at jøderne skulle dræbes, kan man med rimelig sikkerhed afgøre, at filmenes formål var led i en planlagt mordstrategi og med Leisers ord skulle: "**..forvandle hyggelige borgere til lydige masse mordere**".⁸⁸ Hvis man derimod kan afgøre, at man ikke havde masse mord på programmet på dette tidspunkt, må man afvise denne hypotese.

Denne opdeling af spørgsmålet hænger uløseligt sammen med den historiske tolkningsstrid, der de sidste 25 år har hersket i nazismeforskningen, hvor de såkaldte "intentionalisters" tolkning af nazismen står overfor "funktionalisternes" tolkning. Denne debat har stor betydning for tolkningen af nazisternes relation til iværksættelsen af Endlösung, og dermed også for forståelsen af formålet med de to film, da de blev til i netop den periode, hvorom der hersker tvivl om jødepolitikken.

Der er naturligvis ikke i denne sammenhæng plads til en grundig redegørelse for intentionalist/funktionalist debatten, men da den i

⁸⁸ Leiser (i den svenske oversættelse) s. 47

høj grad har betydning for bestemmelsen af filmenes formål, vil jeg i det følgende ridse grundtrækkene op.⁸⁹

Intentionalisterne mener, at der var en overordnet sammenhæng mellem ideologi, propaganda, planlægning og politiske beslutninger. Intentionalisterne mener, at Hitler som øverste leder var ansvarlig for samtlige vigtige beslutninger, og at han stort set uden vaklen, fuldførte sine ideologiske målsætninger fra A til Z.

Funktionalisterne er omvendt af den mening, at der ikke nødvendigvis var en sammenhæng mellem ideologien, propagandaen og de politiske beslutninger. De mener at de politiske beslutninger, var funktionelt sammenkædede til hinanden og til den politiske kontekst, de var blevet taget i. Således var det ikke kun Hitler, der som enevældig diktator, traf alle de vigtige beslutninger, men ofte blev de taget af forskellige semiautonome organisationer som fx SS.

Når det drejer sig om nazisternes jødepolitik, kolliderer de to positioner markant. **Intentionalisterne** hævder, at Hitlers primære intention fra starten af var at tilintetgøre jøderne. Vejen til Endlösung, hvor slingrende den end tager sig ud, var helt og holdent styret af Hitlers faste politik. Der er derfor på et eller andet tidspunkt givet en Førerordre, også selvom man ikke har nogen fysisk kilde til en sådan.

Heroverfor står **Funktionalisterne** der fokuserer på den usystematiske og improviserede form, som jødepolitikken havde, og mener det var resultatet af ad hoc løsninger, foretaget af konkurrerende organisationer. Disse løsninger ledte i sidste ende til

⁸⁹ Desværre er det ikke muligt at komme ind på nuancerne i debatten, hvorfor min skitsering virker grov. Gennemgangen af intentionalist/strukturalist debatten har jeg hentet i de historiografiske gennemgange hos Kershaw (1985) og Friedländer, samt ved læsning af værker fra hver gruppe, således Dawidowicz, Dov Kulka og Gerald Flemming, der repræsenterer int. og Schleunes, Kershaw (1983) og Hilberg, der repræsenterer funk.

den radikale Endlösung, men det var ikke et forudbestemt led i et **“grand design”**, som Dawidowicz kalder det, men derimod en (som Schleunes' bogtitel påstår): **“twisted road to Auschwitz”**. Hitlers rolle er mere eller mindre diffus, og hans vigtigste funktion i jødespørgsmålet, er propagandistens. Selvom Hitler uden tvivl har været vidende om jødernes skæbne, afgav han næppe selv en direkte førerordre til implementeringen af udryddelsen, men han accepterede den fuldt ud. Men **før 1941, var der ingen der kunne forudsige jødeudryddelsen**.⁹⁰

Denne debat er kun vedrørende for vores emne fordi den undersøger, hvorvidt det var en del af jødepolitikken at dræbe jøderne i perioden imellem sept. 1939 og 28. nov. 1940, hvor de to film blev planlagt og fik premiere:

-Hvis man accepterer **intentionalisterne** må man afgøre, at de to film har været ment som en propaganda for en jødepolitik, der rummede Endlösung.

-Hvis man accepterer **funktionalisterne** må man afgøre, at filmene var ment som propaganda for en anden jødepolitik end Endlösung.

I det følgende vil jeg derfor forsøge at nå til et svar på, hvad der var af planer på dette tidspunkt, mens jeg vil skele til argumenter fra begge tolkningspositioner.

En af grundene til at intentionalisterne/funktionalisterne debatten overhovedet er opstået skyldes, at det virker umuligt at finde nogen indre klarhed i de forskellige beslutninger og ordrer, der blev givet i relation til jødepolitikken. Indtil Krystalnatten var det primære formål at udskille og dernæst udstøde jøderne fra det tyske samfund

⁹⁰ Kershaw (1985) s. 82

(jvf. appendix 1) og i slutningen af 1941 var udryddelsen i fuld aktion. Dette kan med rimelig sikkerhed slås fast. I perioden 1938-41 kan man derimod skelne mellem hele fem forskellige aspekter ved jødepolitikken:⁹¹

A: Hitler truer verbalt jøderne med udryddelse, dels i talen 30.01.39, dels i samtaler med udenlandske regeringsrepræsentanter og (efter Polenfelttoget) i samtale med nære medarbejdere.⁹²

B: Der sker, på ordre af **Reinhard Heydrich**, en koncentration af de polske jøder i ghettoer i nærheden af jernbaner.

C: Der sker spredte, begrænsede tiltag til drab på jøder. De første dræbes via eutanasiaktionen, og i noget større omfang dræber Einsatzgrupperne et antal jøder i Polen.

D: Der overvejes en tvangsemigrering af jøderne. Der tales om en territorialløsning, hvormed man mener, at Europas jøder skal udskibes til en isoleret destination. (Der er bla. også planer om at koncentrere jøderne i Lublinområdet) Tilsyneladende er Hitler også inde i disse overvejelser.

E: På et tidspunkt beslutter Hitler at lade jødernes "forsvinden" være op til de enkelte Gauledere. I et brev fra **Martin Bormann** til kancellichef **Hans Heinrich Lammers** 20. nov. 1940 står der, at Føreren forventer, gaulederne sørger for, at deres magtområder bliver rent tyske i løbet af få år. Føreren vil i så fald ikke spørge om, hvilke metoder, de har taget i anvendelse, for at nå dette mål.⁹³

Ser man på disse aspekter er der meget, der tyder på at hverken Hitler eller andre ledende nazister har haft nogen klar ide om,

⁹¹ Friedländer s. 37

⁹² I talen til Rigsdagen 30. januar, havde Hitler bla. sagt: "Hvis det skulle lykkedes den internationale finansjødedom at styrte nationerne ud i endnu en verdenskrig, bliver udfaldet ikke jødedommens sejr og bolsjeviceringen af verden, men derimod udryddelsen af den jødiske finansjødedom inden for og udenfor Europa."

⁹³ Friedländer s. 37

hvordan “jødespørgsmålet” skulle løses. Denne uklarhed gør det naturligvis svært at afgøre, hvad formålet har været med filmene. Ser man på (A) kan man tro, at filmene skulle bane vejen til befolkningens forståelse for udførelsen af Hitlers verbale trusler. Men det stemmer dårligt overens med (D), hvor man internt i nazitoppen taler om, at jøderne skal “flyttes” og ikke udryddes. (C) indikerer ganske vist en vilje til at dræbe jøder, men disse drab er slet ikke så systematiske, som de senere hen bliver. På eutanasiinstallationerne drejer det sig kun om et fåtal af jøder, og desuden dræbes der langt flere ikke-jøder. Einsatzgruppernes drab på jøder i Polen er temmelig tilfældig, og der blev samtidig med jødedrabene, dræbt et langt højere antal polske embedsmænd og intellektuelle.⁹⁴ Det tyder i langt højere grad på, at man på dette tidspunkt “kun” har ønsket at samle jøderne i ghettoer. (E) giver heller ikke større klarhed, for opfordringen til at gøre gauene rent tyske, uden at der angives nogen retningslinie for metoden, kunne både betyde evakuering og udryddelse. Desuden medførte denne ordre ingen resultater.

Foreløbig må man konkludere, at i starten af 1940, hvor selve produktionen af begge film var igang, er der **ikke** noget erklæret mål om udryddelse. Også senere, i midten af 1940 (hvor *Jud Süß* fik premiere og *Der ewige Jude* under den sidste forberedelse) var jødespørgsmålet stadig én stor forvirring. Det eneste man med sikkerhed kan hævde er, at nazisterne i perioden havde det ene ønske: **jøderne må væk!** Men hvad dette “væk” indebar, var man i ledelsen af de forskellige organer, endnu ikke klar over.

Man kan naturligvis i linie med intentionalisterne hævde, at Hitlers tale (A) indikerer den nødvendige vilje til at starte en fysisk

⁹⁴ Se Hilbergs beskrivelse af Einsatzgrupperne.

udryddelse. Samlingen af jøderne i ghettoer (**B**) er det indledende skridt. Ideen om en territoralløsning (**D**) var aldrig ment virkelig seriøst fra Hitlers side, derimod var det en form for røgslør og et typisk forsøg på at undgå at omtale virkelighedens udryddelser.⁹⁵ Når Heydrich beordrer at ghettoer skal placeres i nærheden af jernbaner skyldes det, at jøderne derved nemt kan transporteres til udryddelseslejre. Heydrich, der den 24. januar 1939 fik til opgave at løse **“...die Judenfrage in Form der Auswanderung oder Evakuierung einer den Zeitverhältnissen entsprechend möglichst Lösung zuzuführen”** får 31. juli 1941 en ændret fuldmagt til at foretage alle **“...erforderliche Vorbereitungen in organisatorischer, sachlicher und materieller Hinsicht zu treffen für eine Gesamtlösung der Judenfrage im deutschen Einflussgebiet in Europa.”**⁹⁶ Den sidstnævnte ordre tolker intentionalisterne som en fuldmagt, der skulle sætte Heydrich i stand til at give ordren om Einsatzgruppernes massedrab i Hviderusland og oprettelsen af gaskamrene i udryddelseslejrene. Denne fuldmagt kan altså ifølge intentionalisterne betegnes som en form for førerordre. Når der opstår al denne forvirring, som vi ser i de fem aspekter (**A-E**), skyldtes det ikke tvivl om målet, men usikkerhed omkring metoden. Igen: formålet med filmene var altså at forberede befolkningen på, at jøderne deporteredes østpå og denne deportation var synonym med udryddelsen.

Men såvidt jeg (med lidt hjælp fra Funktionalisterne) kan vurdere problemet er der meget, der tyder på at filmene ikke kan relateres til

⁹⁵ Det er først og fremmest Gerald Fleming, der hælder til denne holdning, se bogen *Hitler and the Final Solution*, Oxford 1986.

⁹⁶ Friedländer s. 39

udryddelsen, men til territorialløsningen (**D**). Når Hitler udslyngede truslen mod jøderne (**A**) var det utvivlsomt et udtryk for hans dybeste holdning. Men som selv Göring ofte sagde: “**Maden spises aldrig så varm som den tilberedes**”.⁹⁷ Man skal i hvertfald passe på med at slutte, at Hitlers verbale trusler altid var det samme som handling. Man må jo ikke glemme at Hitler (såvel som andre nazister), tidligere havde brugt antisemitismen som mobilisator og som propagandamiddel til at forenkle en måske diffus problematik til en konkret kaftanklædt fjende. (Jvf. afsnittet om antisem. som våben). Det er jo kendetegnende at Hitler især gav udtryk for rabiatiseret antisemitisme i tiden før NSDAP virkelig kom frem, men senere da han sad på magten, i højere grad forsøgte at lægge en dæmper på de rabiatiserede kræfter i partiet og SA (Jvf. appendix 1) og stort set holdt sig i baggrunden angående beslutninger i jødepolitikken. På samme måde er det også kendetegnende, at antisemitisk propaganda blev optrappet voldsomt efter nederlaget ved Stalingrad. Selvom der stort set ikke var flere jøder i Tyskland blev de stadig beskyldt for at være “krigsforlængere”; antisemitisme blev også her anvendt som middel til at forklare den politiske og sociale situation.

Med talen om jødernes udryddelse har Hitler altså først og fremmest truet jøderne for at forberede befolkningen på den krig, han styrede imod og på forhånd angive, at det var jøderne, der ville komme til at bære krigsskylden (I denne periode tænkte Hitler formodentlig primært på erobringen af Sudeterlandet og Polen).

Hvad angår koncentrationen af jøder i Polen (**B**), så er der intet, der tyder på, at dette tiltag havde til formål, at man senere kunne sende dem til udryddelseslejre. Ghettoiseringen og anvendelsen af jøder som slavearbejdskraft var ganske vist et afgørende brud med

⁹⁷ Se Schleunes s. 187

den hidtidige jødepolitik, da det uundgåeligt ville føre til hungersnød og sygdomme på grund af manglende forplejning. Men det var ikke et spørgsmål om at dræbe jøderne *en masse*. **Hans Frank**, lederen af Generalguvernementet hvor ghettoerne lå, sagde i en tale, marts 1940, at det tyske rige ikke kunne blive jødefrit under krigen, simpelthen fordi ghettoerne allerede var overfyldte. Dette ville han næppe have sagt, hvis formålet med at samle jøderne, alligevel var deportation til gaskamrene.⁹⁸

På dette tidspunkt barslede man derimod med andre planer. Først og fremmest havde man endnu ikke opgivet tanken om at tvinge jøderne til at emigrere. Jøderne kunne under visse restriktioner emigrere fra Tyskland indtil indførelsen af jødestjernen i landet 1. sep. 1941. Herudover blev det også forsøgt at fremskynde emigrationen ved at organisere den. Således iværksattes fx forsøg på at udskibe jøderne via Portugal og Spanien, helt indtil 1941.⁹⁹ Endvidere ved man, at **Adolf Eichmann** på dette tidspunkt stadig undersøgte, om det var muligt at sende jøderne til Palæstina. Men samtlige emigrationsplaner stødte uvægerligt på grund. De fleste lande ville til nød modtage velhavende vesteuropæiske jøder, kendte videnskabsfolk, filmstjerner o.l., men hvad angår de mere end 3 mio. østjøder, var der ingen chance for, at de ville opnå asyl. Der var ganske vist nogle Sydamerikanske lande, der havde brug for indvandrere, men disse skulle helst være håndværksmæssigt uddannede, mens man umiddelbart havde mindre brug for professorer og litterater.¹⁰⁰

⁹⁸ Hilberg s. 395

⁹⁹ Kershaw s. 96 Se også appendix 1 s. VI

¹⁰⁰ Schleunes s. 177-194

I juni 1940 informerede Heydrich om, at jødespørgsmålet ikke længere kunne løses via emigration og at man måtte overveje en territorialløsning. Den territorialløsning, der blev overvejet mest seriøst, var den såkaldte “Madagaskarplan”, der gik ud på at oprette et “jødereservat” på den franske ø ved Afrikas østkyst.¹⁰¹ Ideen til planen fødtes i sektion III, “Abteilung Deutschland” i udenrigsministeriet og blev siden sendt over til Heydrichs kontor.¹⁰² Heydrich blev straks begejstret for ideen. De tidligere masseemigrationsplaner som “Ecuadorplanen” (1936) og “Syrienplanen” (1934) var strandet på, at modtagerlandene ikke ville lade jøderne immigrere.¹⁰³ Det gode ved Madagaskarplanen var at man regnede med, at Frankrig ville afstå Madagaskar til Tyskland i en kommende fredstraktat, hvorefter nazisterne frit kunne disponere over den enorme ø. Den tyske flåde skulle have baser på øen og resten skulle lægges ind under en politiguvernør, direkte ansvarlig overfor Himmler. Finansieringen af deportationen af de mange millioner jøder skulle komme fra eksproprieringen af jødisk ejendom. Madagaskarplanen var klart at foretrække for “Palæstinaplanen”, da denne ville afstedkomme problemer med de derboende muslimer som tyskerne ønskede at bevare et godt forhold til. Desuden var Palæstina under engelsk mandat, hvilket logisk nok komplicerede deportationen. En anden væsentlig fordel ved Madagaskarplanen var, at øen var så isoleret fra resten af verden. Det ville betyde at man kunne holde jøderne som gidsler og

¹⁰¹ Hilberg s. 396

¹⁰² I antisemitiske skrifter havde man dog allerede i 1920'erne haft ideen om at sende jøderne til Madagaskar oppe at vende (Schleunes s. 184).

¹⁰³ Schleunes s. 182-184.

derved kunne man sikre, at deres amerikanske “racefæller” holdt sig i skindet.¹⁰⁴

Himmler var positivt indstillet overfor Madagaskarplanen, og maj 1940 sendte SS-føreren et memorandum til Hitler, hvor han skrev: **“Med muligheden for en stor migration af alle jøderne til Afrika eller andetsteds i en koloni, håber jeg at komme til at se en total udslettelse af begrebet jøde”**.¹⁰⁵ Også folk som Hans Frank anså Madagaskarplanen som en reel mulighed. Den 12. juli 1940 informerede han sine divisionschefer om, at føreren havde sagt, at samtlige jøder skulle transporteres til Madagaskar så snart, der var sluttet en fredstraktat med Frankrig.¹⁰⁶ Meget tyder på, at Hitler selv reelt overvejede muligheden af Madagaskarplanen og ikke kun så den som et røgslør. Da Bormann en dag spurgte Hitler om hvordan man kunne transportere så mange mennesker midt i en krig, svarede han, at det måtte man undersøge. Han ville være villig til at afstå hele den tyske flåde til dette formål, men han ville ikke udsætte mandskabet for fjendens torpedoer.¹⁰⁷

Madagaskarplanen blev som bekendt ikke til noget. Den afhang af en fredstraktat og en sådan kunne ikke komme i stand så længe Tyskland endnu var i krig med England. Men det er overvejende sandsynligt, at det var dén plan både Hitler og de øvrige nazister med indflydelse på jødespørgsmålet troede på, da filmene blev sat i produktion. Da det imidlertid i løbet af 1941 så ud til, at krigen

¹⁰⁴ Memorandum af Rademacher 3. juli 1940, Hilberg s. 398

¹⁰⁵ Dawidowicz s. 118, D., som hører til int., argumenterer imidlertid imod Madagaskarplanen. Hun mener at med det kendskab man har til nazistisk tankegang, kan et jødereservat umuligt have været den endelige løsning, men kun en overgangsløsning. Men hun kan ikke fremlægge noget bevis for sin påstand, og hendes argument er kun baseret på en subjektiv tolkning af nazisternes mentalitet.

¹⁰⁶ Hilberg s. 211

¹⁰⁷ Hilberg s. 398

mod Rusland ville trække længere ud end forventet opgav man planen fuldstændig. I mellemtiden var problemerne med ophobningen af jøder i de polske ghettoer ved at stige de lokale SS-folk over hovederne, og man påbegyndte de første likvideringer. Dette blev så en praksis, som siden er blevet sanktioneret ovenfra.¹⁰⁸

Det overordnede formål med de to film har altså ikke, som intentionalisterne hævder, været at retfærdiggøre en kommende Endlösung. De var ikke “the curtainraisers of the Holocaust”, som flere historikere påstår for de blev til i en periode, hvor Endlösung ikke kunne forudsiges. Men de har, på tidspunktet omkring deres forberedelse og senere premierer, været tænkt som en retfærdiggørende propaganda for, at der i oktober 1939 deporteredes jøder fra Østrig og protektoratet i Böhmen og Mähren (og i februar 1940 også fra Tyskland) til Polen. Det var meningen at jøderne senere skulle udsendes til Madagaskar eller et andet reservat. Og det ændrer unægteligt perspektivet for filmene. Det er naturligvis forkert at sige, at Madagaskarplanen var en mere human løsning end den deciderede udryddelse, for deportationen af så mange mennesker, samt de klimatiske meget hårde forhold og de uundgåelige epidemier, ville indebære enorme dødsrater. Men der er dog en kvalitativ forskel på at ville udrydde totalt, og “kun” at deportere til et ubehageligt område med dårlige leveforhold.

Det sidste der er væsentligt at undersøge i denne forbindelse er hvordan filmenes primus motor, Goebbels, forholdt sig til jødespørgsmålets løsning i filmenes tilblivelsesfase. Det som gør det svært at afgøre er, at Goebbels ikke var synderlig indviet i jødesagen

¹⁰⁸ Se Kershaw (1985) for en detaljeret gennemgang af dette emne. Se desuden appendix 1 s. VII for detaljer om hvad der skete efter Madagaskarplanen var droppet.

eftersom han af Göring, Himmler og Heydrich blev holdt uden for næsten enhver afgørende indflydelse på jødepolitikken siden hans famøse involvering i Krystalnatten.¹⁰⁹ Alligevel er der meget der tyder på, at han har hældt til Madagaskarplanen. Man kan ganske vist ikke med sikkerhed slå fast om han havde i baghovedet, at filmene skulle bruges til at forberede befolkningen på jødernes deportation til Madagaskar, da der i hans dagbøger ikke findes nogen direkte sammenkædning mellem jødefilmene og jødespørgsmålet. Men når man læser dagbøgerne får man det indtryk, at han rent faktisk troede på Madagaskarplanen og videre, at han var overbevist om, at Hitler havde besluttet sig for Madagaskarplanen. Den 26. juli 1940 skrev han: “**...Im übrigen sollen sämtliche Juden Europas nach dem Kriege nach Madagaskar deportiert werden.**”¹¹⁰

Goebbels havde været interesseret i tanken om at deportere de tyske jøder siden Heydrich første gang formulerede ideen, 21. september 1939.¹¹¹ Han legede allerede med tanken om at gøre Berlin “judenrein” via deportationer i starten af 1940. I juli samme år bekendtgjorde han, at alle jøder i Berlin skulle deporteres straks efter krigen.¹¹² Herefter skulle jøderne i de øvrige byer i Riget deporteres. Men Goebbels vidste at sådanne deportationer naturligvis ikke kunne hemmeligholdes. Derfor var det nødvendigt at forberede befolkningen på at overvære tragedier. De antisemitiske

¹⁰⁹ Friedländer s. 38

¹¹⁰ Man kan naturligvis indvende mod dette citat, at Goebbels, der jo planlagde at udgive sine dagbøger, ikke ville skrive om en evt. udryddelse, men hellere angive den mere stuerene Madagaskarplan (altså bruge den som et røgslør). Men hvad der taler imod dette er, at Goebbels, så sent som i 1943, pludselig skifter kurs og direkte hentyder til udryddelsen, idet han skriver, at han har erfaret, hvad der sker med jøderne og tilføjer, at det er for forfærdeligt til, at han kan beskrive det detaljeret i dagbogen. (Se Gerald Flemmings “Hitler and the Final Solution” s. 61-62)

¹¹¹ Bucher s 319

¹¹² Goebbels på ministerkonferencen 16.07.1940, Boelcke s. 431

film (særligt *Der ewige Jude*) skulle overbevise folk om, at de assimilerede jøder som levede i de tyske byer, stammede fra ghettoen, og nu blev de ført tilbage til ghettoen - deres "rugeplads", som speakeren kalder de polske ghettoer i *Der ewige Jude*.¹¹³

Havde Goebbels andre motiver?

Kan det tænkes at Goebbels havde andre planer og formål med filmene, der ikke direkte har noget med jødepolitikken at gøre? Kendetegnende er det jo, at filmene markerede et brud fra den indirekte filmpropaganda, Goebbels ellers havde prædikeret om, særligt når det gjaldt det antisemitiske budskab. (se appendix 2). De to film fremstillede for første gang i NS-filmhistorien jøderne med samme radikalt antisemitiske had som de var blevet fremstillet i *Mein Kampf* og karikeret i *Der Stürmer*.

Enkelte (film)historikere har fremsat forskellige forklaringsmodeller på, hvorfor Goebbels pludselig ændrede holdning til produktionen af antijødiske film. Toeplitz, Siegert og andre mener at forklaringen ligger i, at Hitler simpelthen har gjort sin indflydelse gældende, og har tvunget Goebbels til at producere filmene.¹¹⁴ De hævder at Hitler var stærkt utilfreds med Goebbels' indirekte propagandafilm, ikke mindst de (manglende) antisemitiske film, og han lagde derfor pres på sin propagandaminister for at få ham til at producere mere direkte (antijødiske) film. Som argumentation fremlægger de (Barkhausen og Toeplitz) et referat fra et middagsselskab 11. december 1939, hvor Hitler angiveligt endnu engang lod sin propagandaminister forstå, at han var stærkt utilfreds med de tyske

¹¹³ At filmene så senere, efter operation Endlösung var sat i værk, rent faktisk benyttedes som propagandakampagner forud for deportationer, der i modsætning til i 1939-40 førte til udryddelseslejre; og at de blev brugt til at styrke moralen hos SS-personalet i kz-lejre, er en anden sag. Se afsnittet om modtagelsen af de to film. Se også appendix 4, der kort kommenterer en helt anderledes teori om filmenes formål og betydning, fremsat af Hornshøj-Møller.

¹¹⁴ Siegert s. 63, Toeplitz s. 214, Hornshøj-Møller i artikel i Politiken.

films evne til at promovere nazismens budskab, herunder antisemitismen. Rosenberg, der ligeledes var tilstede ved middagen, refererede samtalen således:

Führer: Ungeheures geht in Deutschland an Volksmobilisierung an, aber der Film nehme keine Notiz davon...dass wir eine nationalsozialistisches Revolution hätten.

Dr. Goebbels: Aber wir haben doch gute nationale Filme.

Führer: Ja, allgemeinpatriotische, aber keine nationalsozialistischen. Viele Dinge seien kritisiert worden, an den jüdischen Bolschewiken hätte sich unser Film nicht herangetraut. ¹¹⁵

Ifølge ovennævnte historikere har kritik som den, der lød henover middagsbordet været stærkt medvirkende til at overbevise Goebbels om, at han i hvertfald midlertidigt måtte bryde totalt fra sin indirekte linie. De skriver videre at Goebbels i de sidste måneder af 1939, satte ekstra skub i et filmprojekt om den historiske jøde Süß Oppenheimer og erstattede den oprindelige instruktør med den berømte **Veit Harlan**. Harlan blev sendt på researchrejse til de polske ghettoer og allerede en måned efter Hitlers formaning, altså den 12. januar 1940 kom den første melding om, at Veit Harlan var i færd med at lave *Jud Süß* i tidsskriftet "Licht Bild Bühne".¹¹⁶ Optagelserne var færdige i juni og filmen fik premiere 24. september 1940, og den efterfulgtes to måneder senere af *Der ewige Jude*. Altsammen, var ifølge Siegert, en følge af kritikken over middagsbordet.

¹¹⁵ Citatet er refereret i Barkhausen i en artikel af Michael Siegert s. 63. Som bekendt var Rosenberg en rival til Goebbels og referatet er derfor muligvis farvet. Således skriver R. i stærkt subjektive vendinger et par linier længere nede, at "den tålmodige Fører havde fået nok af Goebbels enorme arrogance".

¹¹⁶ Siegert s. 64

Jeg må stille mig en smule skeptisk overfor denne teori. Udover at man måske skal være varsom med at fæste sin lid til Rosenberg, der var noget af en rival til Goebbels, må man også på andre områder stille spørgsmålstejn, ved brugen af Hitlers kritik ved middagsbordet som forklaringsmodel. Hvis man læser i Goebbels' dagbøger finder man dagen efter, 12.12.39, ganske vist en kort bemærkning om middagen hos Hitler:

Der Führer übt sehr scharfe Kritik am Film, vor allem an der Wochenschau. Ich halte das nicht für ganz berechtigt. Er tut das vor all den Offizieren und Adjutanten. Aber er hat das Recht dazu, er ist ein Genie.

Men det er tilsyneladende mere kritikken af ugerevyerne, som Goebbels har hæftet sig ved, og i øvrigt udtrykker han, at han ikke er enig, og han skriver intet om netop antisemitiske film. Større indflydelse har Hitlers ord altså ikke haft. Eller rettere: Hitlers ord (hvis de overhovedet har lydt som Rosenberg referer dem) har slet ikke været relevante for Goebbels på dette tidspunkt:

Goebbels **var** nemlig allerede i gang med forberedelserne til de to film på tidspunktet for middagen! I Goebbels' dagbog for 5. dec. 39, altså mere end en uge før middagen, skriver Goebbels: **“Mit Harlan und Müller den Jud Süßfilm besprochen, Harlan der die Regie führen sollen hat da eine Menge neuen Ideen”**. Faktisk er der noget, der tyder på at Goebbels allerede flere måneder før middagen besluttede at starte produktionen af *Jud Süß*. Det kan man bla. se af, at manuskriptforfatteren, **Ludvig Metzger**, tegnede kontrakt med selskabet *Terra* om at skrive manuskriptet til filmen i juli 1939. Og hvad angår *Der ewige Jude*, så skriver han i dagbogen allerede halvanden måned før middagen den 24. okt. 1939, at han havde **“...weitere Proben zu unserem**

Judenfilm. Synagogenaufnahmen von ausserordentlicher prägnanz."

Man må altså afvise samtalen over middagen som udslagsgivende for igangsættelsen af produktionen. I det hele taget forekommer det underligt, at Hitler skulle have kritiseret Goebbels for ikke at lave tilstrækkeligt antisemitiske film, for på tidspunktet for middagen havde Hitler senest fra oktober måned 1939 været indviet i planerne om *Der ewige Jude*, som Goebbels dengang kaldte "jødefilmen", og 19. nov. 1939, havde han endda set en arbejdskopi af filmen.¹¹⁷

Jeg tror at man skal finde andre mere psykologiske og magtpolitiske forklaringer på, hvorfor Goebbels brød fra sin hidtidige linie, som jeg vil sammenfatte i følgende forklaringsmodel:

I løbet af sommeren 1938 var Goebbels løbet ind i alvorlige problemer. Han var kendt for sine libertinske tilbøjeligheder og han dyrkede gerne endog meget nære bekendtskaber med smukke skuespillerinder. Han havde imidlertid pludseligt forelsket sig alvorligt i den tjekkiske skuespillerinde **Lida Baarova**. Dette havde fået **Magda Goebbels** til at klage til Føreren - en klage som Hitler tog meget ilde op. Det er her vigtigt at forstå, at hvor Hitler inkarnerede Førermyten, den enlige leder, som ikke officielt kunne tillade sig jordiske fornøjelser som ægteskab, så fungerede familien Goebbels med de 6 børn som Tysklands førstefamilie. Hitler holdt meget strengt på bevarelsen af dette ydre idealægteskab og tolererede ikke brud på idyllen. Hitler fik derfor et af sine raserianfald og satte Goebbels overfor valget mellem Lida Baarova

¹¹⁷ Bucher s. 304. Det er umuligt at sige om Hitler så evt. skulle have beordret produktionen af filmene på et tidligere tidspunkt, men det er der ikke noget, der tyder på. En vigtig kilde ville være Goebbels dagbøger, men netop på tidspunktet, hvor beslutningen for at starte produktionen, mellem maj-oktober er dagbogsnotaterne fjernet. De glasplader med fotografiske optryk, der angiveligt findes af de forsvundne datoer i Moskva kan være upålidelige, da man mener revisionisten David Irving muligvis har forvansket dem, inden de blev læst af andre historikere. (Der Spiegel nr. 29, 1992)

og ministerposten.¹¹⁸ Goebbels' magtposition blev betydeligt stækket i lang tid og han gjorde hvad han kunne for at formilde Hitler. Han vidste at det bedste middel til at genvinde sin gunst hos Føreren, var at spille på antisemitisme.¹¹⁹ For det første blandede Goebbels sig i selve jødepolitikken, for det andet startede han produktionen af film med tydelig antisemitisk observans.

I efteråret 1938 havde Goebbels held til at starte det, der skulle blive den hidtil mest rabiate pogrom i Nazityskland. Man ved i dag med sikkerhed at det var Goebbels, der udnyttede **Herschel Grünzpan's** drab på diplomaten **Vom Rath** i Paris som et påskud for at starte Krystalnatten.¹²⁰ Han ville dermed genopbygge tillidsforholdet til Hitler. Men Krystalnatten viste sig at blive en katastrofe, og den blev mødt af protester i befolkningen.¹²¹

Den anden måde Goebbels forsøgte at indynde sig hos Hitler på, var ved at starte produktionen af antisemitiske film. Det første tegn på at Goebbels ville indlede en ny linie inden for antisemitiske film kom til syne i oktober/november 1938: Kort efter Baarova-skandalen, og umiddelbart omkring Krystalnattens udbrud, sendte Goebbels via propagandaministeriet en opfordring til samtlige tyske filmkompagnier om, at de skulle begynde at producere antisemitiske film.¹²²

¹¹⁸ Schleunes s. 241 Tilsyneladende havde affæren ført Goebbels ud i en længere krise. Man ved at Goebbels efter Hitlers vrede opholdt sig i lang tid på Rhodos, og måske svævede i uvished om sin fremtid.

¹¹⁹ Hornshøj-Møller s. 16

¹²⁰ Se i øvrigt appendix 1

¹²¹ Folkets protester var om noget et budskab til Goebbels om, at hans propaganda ikke havde fået befolkningen til at stå bag så voldelig en antisemitisme som den, der kom til udtryk under Krystalnatten. Også for at imødegå denne folkelige uvilje besluttede Goebbels at indrage filmen som propagandavåben for mere effektivt at vinde masserne for antisemitisme.

¹²² Bucher har hentet denne oplysning fra anklageskriftet mod Harlan s. 302

Han lod mindre end en måned efter krystalnatten (2.12.38) den svenskproducerede film **Petersson und Bendel**, der havde en antijødisk tendens få repremiere. (Den havde kørt i 1935 med undertekster, muligvis i forbindelse med lanceringen af Nürnberglovene, men blev nu relanceret med tysk synkronisering.) Filmen skulle retfærdiggøre krystalnattens overfald og (måske) forberede tyskerne på yderligere terror.¹²³ Den efterfulgtes af filmen **Pour la Mérite** (22.12.38), der også havde enkelte negative skildringer af jødiske personer og **Robert und Bertram** (7.6.39, men planlagt allerede i april 1938), der fremstillede jøder som komiske figurer.¹²⁴

Men Goebbels lod det ikke blive ved Krystalnatten og de relativt moderate antisemitiske propagandafilm. Han besluttede at producere endnu mere rabiate film (formodentlig også under indflydelse af, at Krystalnatten havde været en fiasko).

Efter at Hitler i talen 30. jan. 1939 for første gang som Rigskansler offentligt havde truet jøderne med udryddelse, skærpede Goebbels betydeligt den antisemitiske tone i filmene. I sin tale havde Hitler nemlig berørt emnet: antisemitiske film. Han hentydede til den amerikanske anti-nazi film **Confessions of a Nazi-spy** fra 1938 af **Anatole Litvak**, og sagde advarende, at når amerikanske filmselskaber havde "**i sinde at producere anti-nazistiske, altså anti-tyske film, kan det kun anspore os til at producere antisemitiske film i Tyskland.**"¹²⁵

Disse ord har efter al sandsynlighed bekræftet Goebbels i, at han skulle fortsætte med at fremme produktionen af en antijødisk

¹²³ Drewniak s. 308 og Hollstein s. 42

¹²⁴ Hollstein s. 38-53

¹²⁵ Ott. s 88

filmpropaganda da det ville behage Hitler, og måske hjælpe med til at generobre hans position som Førerens fortrolige. Det er kendetegnende, at han dagen efter Hitlers tale lod førerens ord trykke i "Film-Kurier", som en understregning af hans tidligere opfordring til filmselskaberne om at producere antisemitiske film.

Blandt de første film, der kom frem efter Goebbels havde besluttet at skærpe den antisemitiske tone yderligere, var den østrigske **Leinen aus Irland** (19.10.39) og **Die ewige Quell** (19.01.40) begge med temmelig negative skildringer af jøder.

Op til og efter krigsudbruddet blev der produceret endnu stærkere antisemitiske film, der tilsammen udgør hvad Hollstein, som nævnt i starten af dette afsnit, kaldte "den store propagandaaktion". Den første var **Die Rothschilds** (17.7.40), et slags hadets prælude til *Jud Süß* og *Der ewige Jude*. Alle tre film skiller sig ikke mindst ud fra de forrige antijødefilm ved at være "Staatsauftragsfilm", altså film direkte finansieret af staten; og i disse tilfælde var det Goebbels, der personligt havde bestilt filmene.¹²⁶ Da **Rotschilds** fik premiere skrev propagandaministeriets Zeitschriftendienst den 19.7.1940, at med **Rotschilds** filmen begyndte ministeriet en bevidst ny produktionslinie. **Rotschilds** skulle vise "...**einen der vielen Gründe unseres Kampfes gegen das Weltjudentum**".¹²⁷ De øvrige grunde til at bekæmpe jøderne, kom i overflod til udtryk i *Jud Süß* og særlig *Der ewige Jude*, hvor man efter Polenfelttoget havde mulighed for at lave optagelser af jøderne i de polske ghettoer.

¹²⁶ Drewiniak s. 313

¹²⁷ Hollstein s. 65

Goebbels ville altså med filmene propagandere for en endnu stærkere antisemitisk stemning hos tyskerne og desuden vinde Hitlers tillid tilbage.

Men der er måske endnu en magtpolitisk grund til, at Goebbels besluttede at lave filmene. Krystalnatten kritiseredes ikke kun af udlandet og store dele af befolkningen. Den stødte også på stor modstand blandt naziledere som Göring, Heydrich og Himmler, der mente at pogromen kun var et udslag af Goebbels' magtbrynde. Det medførte at de tre definitivt besluttede at køre Goebbels ud på et sidespor. Sidenhen overtog de tre fuldstændig løsningen af jødespørgsmålet og isolerede Goebbels fra enhver beslutningsproces. Göring havde overtaget arieringsprocessen af jødisk ejendom, og Heydrich, der var underordnet Himmler, var februar 1939 blevet udnævnt til chef for **Reichzentrale für jüdische Auswanderung**. Og de ville ikke lade Goebbels få nogen som helst indflydelse på jødespørgsmålet, selvom han meget gerne ville have det.¹²⁸

Ved at producere antisemitiske film fik Goebbels automatisk en form for indflydelse uden om de tre. Han brugte så at sige sit eget magtområde (medierne) til at påvirke jødepolitikken. Hvad der kan tale for en sådan teori er, at Goebbels ifølge dagbøgerne hyppigere talte med Hitler om produktionen af *Der ewige Jude*, end han normalt gjorde om enkelte film. Goebbels kan altså have haft det motiv, at han ville påvirke føreren med filmene og dermed komme tilbage på den antisemitiske arena.

¹²⁸ At Goebbels rent faktisk havde ønsker om at få denne indflydelse vidner forskellige dokumenter om. Blandt andet rejste Goebbels forskellige sager, som fx. om hvorvidt jøder skulle henvises til separate togvogne eller blot skulle sætte sig blandt de øvrige passagerer, og senere med forslaget om, at jøderne skulle bære jødestjernen. (Hilberg, bd 1)

De antisemitiske film i semiotisk ramme

Der kan anvendes en række forskellige analyseformer, når man behandler de antisemitiske film. Det er naturligvis oplagt at underkaste filmene en kildekritisk analyse, og det er da også normalt denne vinkel, som forskere har angrebet filmene fra.¹²⁹ Imidlertid er formålet med denne bog ikke at underkaste filmene en kildekritisk analyse, men derimod at analysere filmenes indhold og udtryk og sætte dem i relation til den historiske/ideologiske situation de blev produceret i. Som teoretisk indfaldsvinkel har jeg valgt semiotikken, fordi den undersøger, hvordan der opstår betydninger i en tekst/film. På den måde håber jeg at kunne spore mig ind på, hvordan de to film producerer deres antisemitiske og pro-ariske betydning. I det følgende vil jeg derfor præsentere nogle semiotiske begreber, som er relevante når man skal analysere filmene.

I artiklen *Zur Semiotik der Geschichte* skriver Fledelius, at historikeren med fordel kan anvende semiotikken i sin undersøgelse af historiske film. Kildekritikkens opdeling af kilder i levninger og beretninger kan ifølge Fledelius relateres til de semiotiske begreber Index og Ikon.¹³⁰ Den historiske film kan analyseres som et index på en bestemt historisk tid. Filmen fortæller noget om den tid, den er

¹²⁹ Eksempelvis har Fledelius og Hornshøj-Møller allerede i 70'erne underkastet *Der ewige Jude* kildekritiske analyser.

¹³⁰ Fledelius i nævnte artikel s. 365

blevet til i. Det er særligt de kildekritiske forskere, der med fordel kan anskue filmen som et index.

Den historiske film kan desuden betragtes som en nazistisk audiovisuel beretning om jøderne, og man kan dermed med Fledelius betegne den som et "ikon", der kan analyseres semiotisk (altså en analyse af filmens tegn og koder). Det er først og fremmest denne form for tolkning, der ligger til grund for analyserne i denne bog.

I princippet kan hver eneste tegn, i hver eneste frame, i hver eneste scene i filmen analyseres semiotisk, både hvad angår den visuelle og den auditive side. Men en analyse af tegnene i filmene *per se* er ikke tilstrækkeligt, hvis man virkelig vil forstå meningen bag tegnene.

Filmene er nemlig kommunikationsprocesser og i sådanne er det væsentligt at inddrage afsender/modtageraspektet i analysen af filmenes tegn. I en anden artikel af Fledelius defineres tegnet nemlig som "**..a signal understood as an element of meaning by either sender or receiver or both**".¹³¹ Tegnet skal altså opfattes som en enhed, der indeholder mening for en afsender eller en modtager. Men hvilken mening, der kommer ud af tegnet afhænger af hvem, der læser tegnet. Som i al betydningsproduktion perciperer modtagere ud fra deres subjektive referencerammer og det betyder at de lægger forskellig betydning i tegnene. Hvilken mening man får ud af læsningen, er betinget af den læsendes referencerammer.

Som analytiker af datidens kommunikationsproces er man derfor (ideelt set) nødt til at undersøge hvem, der var afsender, og hvem der var modtager, for at forstå, hvilken betydning parterne dengang har lagt i filmenes enkelte tegn. Kun ved at sætte sig ind i afsenderens referenceramme, har man en chance for at forstå

¹³¹ Fledelius i *Zeitgeschichte in Film und Fernsehen*. (med engelske oversættelser) s. 241

hvilken betydning han lægger i filmenes tegn. Og på samme måde må man sætte sig ind i hvilke forudsætninger modtageren har, for at vurdere hvordan han afkoder filmene.

Man må med andre ord have en ide om, hvem afsender og modtager var, for at forstå hvilke betydninger, der dengang lå i tegnene. (I dag ville modtagere måske lægge helt andre betydninger i billederne.)¹³²

Denotativ og konnotativ betydning

I analysen af filmenes tegn må man hele tiden huske på dette afsender/modtagerforhold, da det i afgørende grad har været et styrende princip. Afsenderens antisemitiske kodning gennemsyrrer så godt som hvert eneste tegn i filmene. Jeg vil ikke her redegøre detaljeret for, hvad semiotik er, men præsentere enkelte semiotiske begreber, som er relevante for forståelsen af filmenes betydningsproduktion.

Først og fremmest er det vigtigt at undersøge, hvordan film overfører betydning. Monaco hævder, at film grundlæggende overfører mening denotativt og konnotativt.¹³³ Groft sagt er de to begreber det første og det andet meningsplan i et tegn.

Denotationen refererer til tegnets leksikale betydning; til hvad der "objektivt" kan ses og som "umiddelbart" kan identificeres og genkendes. Konnotationen refererer til medbetydninger, der ligger udover denotationen, men som baserer sig på denotationen.

¹³² Hvad angår afsenderens referenceramme og målsætning, har jeg allerede skitseret den i bogens første del. Sværere er det at sætte sig ind i de datidige modtageres referencerammer. Først og fremmest udgjorde selve modtagergruppen (tyskere og borgere i de besatte områder) en meget bred og meget heterogen gruppe, om hvem man umuligt kan opstille et fast referenceramme-skema. Desværre har jeg derfor set mig nødsaget til at til at operere med, hvad man med et Eco'sk udtryk kunne kalde en imaginær modellæser. Det vil sige at jeg ud fra afsendernes kodning, forsøger at spore mig tilbage til den modellæser, som afsenderne har haft i tankerne.

¹³³ Monaco s. 130

Denotationen skabes gennem billedets/lydens former, liner, farver, toner (osv.), som danner billedets udtryk og indhold.¹³⁴ Filmmediets billede/lyd har en umiddelbar tydelig denotativ mening, fordi mediet reproducerer objekter med høj ikonicitet: Filmbilledet ligner grundlæggende, hvad det forestiller.

Men billedet/lyden har også mange medbetydninger (konnotationer), som ikke umiddelbart ligger i denotationen. Den konnotative mening er noget som afsenderen og modtageren selv lægger ind i det enkelte tegn, og de gør det ud fra et sæt af generelle, kulturelle (og personlige) koder og konventioner.¹³⁵

Konnotationen er en subjektiv udtryksstørrelse som afsenderen kan frembringe, og som modtageren kan aflæse.

Tag eksempelvis en optagelse af Süß' pejesløkker. På det denotative plan repræsenterer pejesløkkerne en "jøde". På det konnotative plan kan pejesløkkerne have en medbetydning som "primitiv ghettojøde, der truer vores unge piger". Der er ingen denotativ forbindelse mellem pejesløkkerne og ideen om, at jøden er en trussel for de unge piger, men de knyttes sammen i en bestemt kulturel (antisemitisk) referenceramme. Det der sker er, at tilskueren lægger en kulturel kode ind over tegnet.¹³⁶

For at budskabet i en given tekst kan fungere effektivt som propaganda, er det naturligvis nødvendigt, at de kulturelt betingede konnotationer er fælles for afsenderen og modtageren. Hvorvidt kommunikationen lykkedes afhænger af om afsenderens forventning til konnotationsprocesserne holdt stik. Hvis

¹³⁴ Et tegn er i grundlæggende semiotisk betydning en sammenknytning af et udtryk (billede, lyd, musik, osv) og et indhold (det som udtrykket henviser til). Udtrykket har en potentiel, men ikke aktualiseret mening hvorimod indholdet er begrebet eller meningen, som udtrykket refererer til (et billede af et hus refererer til selve huset).

¹³⁵ Fausing (1982) s. 70

¹³⁶ Se senere under ikonografiske koder.

modtageren, da han så pejeslokkerne, i stedet konnoterede “hippie”, må afsenderen siges at have forfejlet sin kommunikation. I sit essay *Nogle træk af filmens semiologi* giver Christian Metz et eksempel, der viser hvordan en films denotationsudtryk, danner et konnotationsudtryk:

I amerikanske gangsterfilm hvor de lysende fortove i en havn udskiller et indtryk af angst eller hårdhed

(=konnotationsindhold) **er det på én gang den manifesterede scene** (dæmpet belyst, øde kajområder med stabler af trækasser og kraner ovenover = denotationsindhold) **og optagelsesteknikken som afhænger af lyseffekterne for at kunne fremstille et bestemt billede af havnekvarteret** (=denotationsudtryk), **der løber sammen for i fællesskab at udgøre konnotationsudtrykket. Den samme scene ville, filmet i et andet lys, fremstille et anderledes indtryk; det ville også være resultatet, hvis samme teknik anvendtes på et andet emne** (fx et smilende barneansigt).¹³⁷

I og med at filmen er et reproducerende medie, er den i stand til at integrere samtlige andre kunstarters udtryksformer i sig. Den kan således trække på de andre kunstformers denotationer og konnotationer. Eksempelvis kan den bruge musikken, der rummer utallige mulige konnotationer (se eks. nedenfor om musikbrugen i kunstsekvensen i *Der ewige Jude*.)

Det er imidlertid vigtigt at understrege, at det ikke kun er de kulturelle koder, som filmen “låner” fra andre udtryksformer, der kan tilføre et filmtegn konnotativ betydning. Filmmediet har også sin egen specifikke mulighed for at producere, hvad man kan kalde

¹³⁷ Artiklen er optrykt i Mast (ed.): *Film theory and Criticism*, Oxford 1985. Oversættelsen er min egen. Parenteserne er Metz' egne, men jeg har for overskuelighedens skyld fremhævet dem.

cinematiske konnotationer. Hvis vi vender tilbage til eksemplet med pejeslokkerne, må vi huske på, at filmmageren har haft en lang række muligheder når han skulle filme lokkerne. Han har truffet nogle formidlingsmæssige valg. De er filmet fra en bestemt vinkel, der er sat et bestemt lys på dem, udsnittet er komponeret på en bestemt måde, billedrammen beskåret, kameraet bevæger sig i forhold til dem, de optræder i en bestemt kontekst (jødehule i ghettoen) osv. At filmmageren har truffet disse cinematiske valg indebærer naturligvis, at han har fravalgt andre. Han kunne have lagt et blødt lys på lokkerne, filmet dem i soft-focus og placeret dem i en forårsskov med en rislende bæk fuld af leende badenymfer i baggrunden - og helt andre konnotationer ville være vækket. Filmmagerne vælger altså ud fra et paradigme af muligheder, der hver især rummer forskellige former for konnotation. Men filmmageren har også mulighed for at sætte den enkelte indstilling ind i en syntagmatisk sammenhæng med andre indstillinger. (Eksempelvis vækkes der ganske bestemte konnotationer, når indstillinger af jøder krydsklippes med rotter.) Afsenderen af tegn overfører sit budskab gennem konnotationerne og giver gennem dem udtryk for sin holdning (selvom afsenderen ikke behøver være bevidst om samtlige mulige konnotationer). Konnotationen er en subjektiv udtryksstørrelse, som filmmageren kan anvende paradigmatiske og syntagmatiske.

I ghettosekvenserne i *Der ewige Jude* kan man tydeligt se hvordan filmmagerne har ønsket at styre modtagernes konnotationer. Billederne denoterer gader fyldt med magre mennesker, der stirrer ind i kameranlinsen. Men billederne rummer også konnotative betydninger. I mine øjne konnoterer de fattigdom og elendighed. Men det er ikke afsenderens intention, at jeg og de øvrige modtagerne skal konnotere elendighed. Derfor har filmmagerne

anvendt andre denotationsudtryk som dramatiserende musik, skurrende lyde, indklip af fluer, og indstillinger i fugleperspektiv, samt en styrende speak, der til sammen skal tvinge modtageren til at konnotere noget andet end elendighed som fx, at jøderne er farlige, flokagtige som dyr, at de kommer fra en sær verden, at de elsker smuds osv. Et andet eksempel er førnævnte billede af Süß med pejeslokke, hvor der kastes en skygge hen over hans ansigt så øjenhulerne bliver mørke. Denne skyggevirkning konnoterer at personen er en skurk. Dermed kommer afsenderens holdning til syne; han kan ikke lide Süß, og derfor fremstiller han ham som truende og ubehagelig. Også filmenes musik har et konnotativt plan. Fx konnoterer Bachs orgeltocatta i *Der ewige Jude's* (ariske) kunstsekvens typisk noget ærketysk, noget ophøjet og "rent", hvorimod de sære melodier, der akkompagnerer billederne af den "entartete" kunst konnoterer noget underligt, uforståeligt og fremmed.

Disse eksempler er naturligvis meget forenklede. De to films konnotationer, som jeg senere kommer ind på i analyserne, er temmelig omfattende og indviklede. På det konnotative plan, udgør billedet/filmen en "**arkitektonisk opbygning af tegn, som er hentet fra en variabel af lexisser hvor hvert lexis er kodet**".¹³⁸ (I fx. *Jud Süß* er det ikke kun lyset, men stort set hvert eneste cinematografiske virkemiddel, der skal danne negative konnotationer til jøden; fra tøjet, skuespillernes bevægelser og make-up, til musik, stemmeleje og kameravinkler.)

Begge film forsøger i høj grad at styre modtagernes konnotationer i forhold til det denotative plan, men de gør det på lidt forskellige måder. I *Jud Süß*, som er en fiktionsfilm, er konnotationsplanet tydeligvis fremherskende. Selve den grundlæggende historie om

¹³⁸ Ingemann, refererende til Barthes s. 74

Süss er ganske vist “virkelig”, idet der rent faktisk har eksisteret en person med navnet Süß, der led en skæbne som den, der skitseres i filmen. Filmens billeder denoterer således denne jødiske mand, der arbejdede som rådgiver for en hertug osv. Men historien er underlagt fiktionens principper. Den behøver derfor ikke forholde sig 100% til sandheden (selvom den i forteksterne påstår, at den er baseret på facts), men kan anvende alle de cinematografiske virkemidler, den vil, for at skabe bestemte konnotationer hos tilskuerne.

I *Der ewige Jude* er det denotative plan derimod formelt det styrende princip. Billederne af jøderne i ghettoen skal forestille at være rene afbildninger af en fakta-virkelighed. Det påstod Hippler selv i interviews op til premieren, idet han sagde, at man kun havde fremstillet jøderne som de tog sig ud foran kameraet (se under analysen). Men denne denotative gengivelse af forholdene i ghettoen er kun en illusion, og i virkeligheden spiller filmen i lige så høj grad som *Jud Süß* på at manipulere med tilskuernes konnotationer. Lad mig give nogle eksempler: Man ser i afsnittet om jødernes historie en tegning af jødernes ansamling i Østeuropa. Denne tegning skal denotere et modelbillede af en folkeansamling på et afgrænset geografisk område. Men selve formen på modelbilledet konnoterer en fosterpose. Filmen påstår altså, ved at spille på tilskuernes konnotationer, at Østeuropa er en udklækningsanstalt for jøder, hvilket igen, i betragtning af de øvrige negative påstande, vi har hørt om jøderne, konnoterer fare. Et andet eksempel er den grafiske gengivelse af formuefordelingen mellem jøder og tyskere. Jødebunken er langt større, og dette konnoterer uretfærdighed. Og videre: ariere filmet med himlen som baggrund konnoterer styrke.

Det sidste forhold, der skal berøres i denne sammenhæng, er de grundlæggende typer af konnotationer, semiotikken arbejder med.

Der er nemlig stor forskel på de konnotationer en given modtager får ved at se et billede. Semiotikere har givet dem forskellige betegnelser; i denne sammenhæng har jeg valgt at inddele dem i to overordnede kategorier, som jeg vil betegne: billedets/filmens generelle (kulturelle) og individuelle konnotationer.¹³⁹

De generelle konnotationer er dem, som en meget stor gruppe modtagere vil være fælles om. Det er koder, nedlagt i billedet, som refererer til generelle, (historiske, æstetiske, nationale osv.) fænomener, som individer, der i store træk har den samme generelle erfaringshorisont/referenceramme, vil afkode på en bestemt måde. Med den fælles generelle referenceramme vil de aflæse billedets koder med samme forudsætning og nå frem til næsten samme afkodning og få nogenlunde ens konnotationer. Men det drejer sig altså kun om meget fastlagte generelle ikonografiske koder. Når det eksempelvis drejer sig om afkodningen af scenen i Sturms hjem i *Jud Süß*, hvor karaktererne “Dorothea” og “Faber” sidder ved et cembalo og synger, vil modtagerne konnotere: “elskendepar i 17-hundredtallet”, fordi de kender koderne for et sådant. Ser man på selve stuen og personernes påklædning, vil billedet også konnotere “solid borgerkultur”. Cembaloet vil konnotere “dannelse”, osv.

De individuelle konnotationer er de konnotationer eller associationer, der ikke er fælleskulturelt betingede, men netop knytter sig til individets individuelle erfaringshorisont. En tilskuer vil således læse sine egne associationer ind i scenen i Sturms hjem. Stuen minder måske om hans eget forfærdelige barndomshjem, og Faber om hans asketiske, strenge far, og han vil læse disse associationer ind i scenen og opfatte den stærkt negativt. Måske vil

¹³⁹ Fausing inddeler det i officielle og private konnotationer s. 69 og Ingemann refererer til forskeren Nordström, der kalder det kulturelle og private associationer. s. 74-75 Jeg har fundet betegnelserne “officielle” og “private” en smule misvisende. Officielt henviser til noget offentligt, men ordet konnoterer det henviser også til at det er legalt. Privat henviser til hvad Habermas kaldte privatsfæren, men dette er ikke helt korrekt i denne forbindelse, da privatsfæren også kan være offentlig. Mere nøjagtige begreber mener jeg derfor er “generelle” og “individuelle” konnotationer.

denne modtagers individuelle konnotationer komme til at overskygge de generelle konnotationer som filmmagerne havde ønsket at opnå med scenen.

Filmmagerne kan kun vanskeligt foregribe eller styre de individuelle konnotationer. Alligevel virker det som om, de har gjort forsøget i både *Jud Süß* og *Der ewige Jude* ved at gøre teksten temmelig lukket for divergerende afkodning. Således er fremstillingen af hhv. jøden og arieren gjort så entydig som mulig. Jøden er utvetydigt negativt fremstillet og arieren utvetydigt positivt fremstillet, og det med en sådan overtydelighed, at det er svært at afkode filmen på anden måde end intenderet fra filmmagernes side.

Og det fører os videre til spørgsmålet om, hvilken tendens (ideologi), der ligger bag afsenderens kodning af filmene. Ifølge Fausing er den måde et billede/en film er blevet udformet på, et udtryk for den ideologi, der ligger bag¹⁴⁰. Han lægger sig således op ad Barthes, der skriver: **“...dette område, der er fælles for de konnotative indholdselementer, er ideologiens område...Til denne almene ideologi svarer...konnotationsudtryk, der specificeres alt efter den valgte substans** (Substans=billede, ord, genstand, adfærd, min anm.). **Vi vil kalde disse udtryk for konnotatorer og mængden af konnotatorer for en retorik: retorikken fremtræder således som ideologiens udtryksside.”**¹⁴¹

Der hersker naturligvis ingen tvivl om, at den ideologi, som kommer til udtryk gennem de to films konnotatorer er en antisemitisk “ideologi”. Mere interessant er det imidlertid at bestemme, hvordan filmene overfører denne antisemitiske ideologi, eller med Barthes' udtryk, hvilken konnotativ retorik filmene benytter sig af. Barthes nævner selv at retorikken først og fremmest vil træde frem i form af “figurer”, nærmere betegnet metaforen og herunder metonymet.¹⁴²

Metaforen som konnotativ retorik i de to film.

En af de vigtigste betydningsmekanismer i filmene er metaforen. Oliver Thomson nævner, at særlig i propagandatekster har metaforen været et særlig yndet virkemiddel; lige fra Jesus'

¹⁴⁰ Fausing s. 70

¹⁴¹ Barthes s. 54

¹⁴² Barthes s. 56

billedssprog til moderne reklamekampagner.¹⁴³ Ser man specifikt på de to film opdager man, at det faktisk er via metaforer, at en meget stor del af det antisemitiske budskab overføres til modtagerne.¹⁴⁴ En metafor defineres som regel som en ide fra en bestemt kategori, der præsenteres ved hjælp af en anden ide, fra en anderledes kategori. Resultatet er enten, at vores forståelse af den første ide transformeres, eller at fusionen af de to ideer skaber en helt tredje ide. Det kan vises på denne måde:¹⁴⁵

A + B = A(B) eller **A+B = Z**

¹⁴³ Thomson s. 18

¹⁴⁴ Naturligvis er det ikke udelukkende gennem metaforer at filmene formidler antisemitismen. Den kommer også til syne gennem manipulation med historiske facts, tilbageholdelse af information, direkte løgne, osv.

¹⁴⁵ Denne "ligning" skylder jeg Whittock s. 5

En metafor er altså en ide, der bliver erstattet af en anden ide og derved tilføjes ny mening. Den første ide kaldes, i Whittocks terminologi, **tenoren (A)** og den ide, der importeres for at transformere eller modificere tenoren, kaldes **udtryksfaktoren (B)**.¹⁴⁶

En metafor opstår typisk når man skal finde et sprogligt/visuelt/lydligt udtryk for en bestemt kategori. Da man byggede de enorme højhuse i New York, havde man intet udtryk for dem; det fandtes endnu ikke. Man betegnede dem så med metaforen “sky-skraber”. Imellem de to størrelser: A: bygningen (tenoren) og B: ordet skyskraber (udtryksfaktoren), var der en spænding, der skabte en ny mening, et nyt begreb. Men når man bruger denne nye mening i alt for mange tilfælde, og gør den til et almindeligt udtryk, aftager spændingen mellem de to størrelser; det bliver et almindeligt ord/udtryk, og på den måde bliver det til en død metafor.¹⁴⁷

Men der kan også angives andre grunde til, at man anvender metaforer som er relevante at nævne i denne sammenhæng.¹⁴⁸ Først og fremmest har metaforen en emotionel effekt. I stedet for at anvende en “rigid” diskurs uden billeder, kan man bruge metaforens billedsprog til at rejse stærke følelser i publikum.

¹⁴⁶ Whittock bruger de engelske betegnelser, oprindeligt hentet fra I.A. Richards: “The tenor” og “the vehicle”.

¹⁴⁷ Det er for øvrigt interessant i denne forbindelse, at netop ordet skyskraber er afledt af det engelske Skyscraper, der direkte oversat betyder “himmelskraber”. I den danske brug af ordet kommer der altså en lidt anden betydning i metaforen. Der findes altså også en slags spænding mellem den danske og den amerikanske afkodning og brug af metaforen for højhusene. Der er jo forskellige konnotationer forbundet med hhv. “skyer” og “himlen”. Himlen er noget større og mere uopnåeligt, mens skyer kan komme helt ned på jorden. Selv om man næppe kan få opklaret præcist hvorfor man i sin tid valgte at oversætte ordet med skyskraber, fortæller det noget om de konnotationer, man dengang har forbundet højhusene med. I USA hvor ubeskedenheden kan antage megalomane former, og hvor husene vitterligt er højere end i Danmark, har man fundet det naturligt at sige de når op til himlen. I Danmark har man mere beskedent valgt at sige at, husene (der aldrig er kommet op på mere end ca. 20 etager) kun når til skyerne. Dette eksempel fortæller en del om, hvordan metaforer kan forbindes med forskellige konnotationer.

¹⁴⁸ Whittock s. 17 W. gennemgang af anvendelse af metaforer er ikke ment som en liste over mulige anvendelsesmodi for metaforen, men som en gennemgang af diverse forskeres tilgange. Jeg har dog tilladt mig at udplukke de tilgange, som jeg mener anvendes i de to film.

Metaforen er ikke rationelt argumenterende, men fortæller med billeder, der kan være mere eller mindre subjektive. Eksempelvis er sammenligningen mellem jøder og rotter ikke rationel. Man vil have meget svært ved at bevise, at jøden og rotten er identiske størrelser. Men filmmagerne har ved den massive sammenligning af jøder og rotter søgt at analogisere de to størrelser. Alle deres sammenligninger skal forestille at være en rationel argumentation. Men i virkeligheden benytter filmmagerne sig udelukkende af tilskuernes irrationelle ubehag ved rotter, til at få jøderne til at fremstå som ubehagelige skabninger. Sammenklipningen af de to kategorier medfører en emotionel effekt hos tilskuerne; de forbinder jøden med rottens konnotationer, og det skaber en følelsesmæssig, negativ stemning.

Man kan altså aktivere modtagernes diverse fordomme med metaforen. Fordommene er ofte irrationelle i sig selv, og de næres af metaforens irrationelle sprog. Det betyder endvidere, at afsenderne kan formidle logisk uholdbare argumenter. Metaforen "forklarer" direkte via følelser og omgår derved logiske argumenter. Dette er nok et af de væsentligste argumenter for, at der findes så mange metaforer i begge film.

Men metaforen fungerer også som en fortætning af komplicerede sammenhænge og begreber i en enkel overskuelig figur. Ved fx som i *Der ewige Jude* at sammenligne jødernes levevis med fluer på en væg, rejses der en ny mening, der i en simpel montageform gaber over en sammenhæng, som det ville tage meget lang tid at argumentere rationelt for (om muligt).

Metaforen er en transformation af ideindhold

For at man kan tale om en "ægte" metafor, må der i mødet mellem tenoren og udtryksfaktoren ske en form for transformation af et ideindhold. Hvis dette ikke er tilfældet, er der snarere tale om en

analogi, som blot er en parallelisering af to ideer, som ikke blandes eller ændres af den grund. Eksempelvis er henrettelsessekvensen i *Jud Süß*, hvor Sturm højtideligt erklærer, at Süß-affæren skal være en lærestreg for fremtidens tyskere, en analogi, idet Württemberg 1738 paralleliseres med Tyskland 1940. I dette tilfælde kan man ikke tale om at analogien er decideret metaforisk, for der sker ikke nogen transformation af ideindholdet; det er kun to ideer, der er sat op overfor hinanden. Analogier skal læses som en parallel anskueliggørelse, metaforen skal forstås figurativt.¹⁴⁹

Imidlertid kan analogier i mange tilfælde være basis for visse former for metaforer, bla. simile-metaforen, som direkte sammenligner tenoren og udtryksfaktoren. Et eksempel på en sådan metafor, finder vi i Sturms udsagn efter jødeoptøget er kørt ind gennem Stuttgarts byport: **“Som græshopper invaderer de vores by”**. Her sammenlignes jøder (tenor) direkte med græshopper (udtryksfaktor). Der er ikke nogen direkte ækvivalens mellem de to udtryksstørrelser, men modtageren forbinder tenoren med udtryksfaktoren og ser sammenligningen som en transformeret mening: et sindbillede.

Metaforer kan forstås på to måder: Ideer bringes sammen ved figurativ sammenligning: fx. similen. Eller de bringes sammen ved hjælp af forbindelse/nærhed (contiguity): fx metonymet og synekdoxen.¹⁵⁰ Den første hviler som nævnt på en sammenligning af to størrelser fra forskellige paradigmer (Jøde = græshoppe), mens den anden hviler på, at der er en forbindelse mellem de to størrelser fra samme paradigme (kalot (*udtryksfaktor*) = jøde (*tenor*)).

¹⁴⁹ Whittock s. 6

¹⁵⁰ Jvf. Whittock s. 9. Jeg har valgt som W. at kategorisere metonymet og synekdoxen som metaforiske størrelser. Der findes dog forskere, der sætter metonymet op som en helt anderledes størrelse fra metaforen som fx Roman Jacobson, se W. noter s.142

Metaforer i filmmediet

Hvis man fører metaforbegrebet over på filmmediet gælder den samme definition som nævnt i starten af dette afsnit: **“There has to be for a metaphor to occur...a juxtaposition of alien categories or contexts that generates a new interplacit solution.”**¹⁵¹ Det er vigtigt at påpege, at alt hvad der etablerer en dobbelt betydning i en film, kan være en såkaldt cinematografisk metafor. Det vil sige, at det ikke kun er i forbindelse med montager, at der rejses nye meninger. Mise-en-scène, fotograferingen, kamerabevægelser, osv, kan ligeså vel være ophav til metaforisk virkning.¹⁵² Eksempelvis har scenerne i *Jud Süß*, hvor den assimilerede Süß optræder sammen med ghettojøden Levi, en metaforisk virkning. Sammenstillingen af Süß (tenor) og Levi (udtryksfaktor) bevirker, at Levis ghettoegenskaber overføres til Süß; en metafor, der har til formål at minde tilskuerne om, hvem Süß er under sit assimilerede ydre. Den metaforiske virkning ligger i dette tilfælde indenfor enkeltbilledet og ikke i to forskellige klip. Alle elementer ved filmmediet, såvel visuelle som auditive, kan anvendes metaforisk.

I det følgende vil jeg give en række eksempler på hvilke typer metaforer, der findes i de to film, og så vidt muligt forsøgt at vise, hvordan metaforerne giver filmene en antisemitisk- og proarisk tendens. Det skal dog fremhæves, at det ikke altid er let at bestemme en metafor type, da den ofte kan have træk fra forskellige typer metaforer. (I de ledsagende “ligninger” er A=tenor og B=udtryksfaktor.)

¹⁵¹ Whittock s. 36

¹⁵² Whittock s. 31 diskuterer i hele 3. kapitel hvorvidt man kan indføre metaforbegrebet på filmmediet. At redegøre for denne problemstilling falder uden for dette afsnits rammer.

EksPLICIT sammenligning: A er ligesom B

Denne type metafor, er en simile-metafor. Den har til opgave at fremhæve en lighed eller en ulighed mellem to størrelser. Den fortæller eksPLICIT, at A er ligesom B (jøden er ligesom græshoppen). Den gør modtageren direkte opmærksom på, at der foretages en sammenligning mellem tenor og udtryksfaktor.

Den eksplícitte metafor findes i *Der ewige Jude*, hvor hele sekvensen med historien om rotternes udbredelse sammenlignes med jødernes udbredelse. Alt i fremstillingen har til formål at sammenligne jøder og rotter. Man ser rotter myldre imellem hinanden, og derefter jøderne i ghettoen stimle sammen, mens speakereren verbalt fremhæver forbindelsen mellem rotter og jøder. Det samme gør sig gældende i de scener, hvor man ser nogle ghettojøder vende sig fra front til profil. Dette er en direkte sammenligning med politiets fotoalbum over kriminelle. Jøden (tenoren), er ligesom rotten/forbryderen (udtryksfaktoren).

Påstået identitet: A ér B

Hvor den eksplícitte metafor gør opmærksom på en lighed, har denne metafor til opgave, at påstå at A ér B. Den giver ikke modtageren lejlighed til at sammenligne to størrelser, men påstår at A ikke er, hvad vi forventer den er, men noget helt anderledes (B). Modtageren skal altså identificere en ting, som værende en anden ting fra en kategori, som vi slet ikke havde forventet at møde i denne sammenhæng.¹⁵³

Et eksempel på påstået identitet finder vi ligeledes i *Der ewige Jude*, i den montage, hvor man ser regeringsbygningerne i Washington, London, Paris og Berlin (i Weimartiden). Oven over disse bygninger er der overtonet silhuetten af en synagogekuppel. Denne

¹⁵³ Se Whittock s. 52

sammenstilling påstår, at verdensregeringerne (tenoren) ér veritable synagoger (udtryksfaktoren); eller mere præcist, at jøderne ér de virkelige magthavere i verden.

Sidestilling: A/B

Sidestilling af tenoren og udtryksfaktoren findes som regel i montager, hvor B følger A og der rejser sig en ny mening. Denne type metafor er især anvendt når filmene skal vise, at ghettojøden lurur lige under overfladen hos den assimilerede jøde. I *Der ewige Jude* finder vi denne type metafor i sekvensen, hvor man ser indstillinger af diverse ortodokse ghettojøder, der overtones til indstillinger af de samme jøder, men nu kortklippede, barberede og iklædt vesterlandsk tøj. I *Jud Süß* ser man ligeledes en indstilling af Süß, umiddelbart før han rejser til Stuttgart, hvor han har langt skæg og pejeslokker; i næste scene er han forvandlet til en arisk advokat. Ved sidestillingen af ghettojøden (tenoren) og den assimilerede jøde (udtryksfaktoren) opstår ideen om, at den assimilerede jøde, man kender fra byerne, i virkeligheden er en fæl ghettojøde.

Metonym: AB således B

I metonymet bliver en ide associeret til tenoren via en udtryksfaktor. Metonymet er en associeret del, der refererer til noget andet.

Metonymet associerer altså til en ide eller et objekt. Den er en ars pro toto på det symbolske plan. Der findes i begge film mange metonymer, her skal nævnes nogle stykker:

I *Jud Süß* ser vi, at Süß har et bugnende pengeskab. Disse kostbarheder i skabet associerer til ideen om, at jøderne er rige, selvom de lever fattigt. Et andet eksempel er den Davidsstjerne, der er indgraveret i Süß' seng. Sengen associerer til det seksuelle, stjernen til det jødiske. Sammen associerer de til ideen om, at jøden

er liderlig. Dette bliver et metonym for ideen om, at jøden Süß har en skræmmende potens og at uhæmmet erotik og liderlighed betinger hans handlinger.

I *Der ewige Jude* finder vi metonymer mange steder. I schæchtesekvensen er selve schächtningen (udtryksfaktor) et metonym for jødernes (tenor) grusomhed. I ghettosekvensen, hvor man ser jøder sjakre, er der indklippet en indstilling af mand, der læser i en af mosebøgerne. Dette er et metonym for ideen om, at jødernes sjakren er religiøst betonet. I den montage, hvor man først ser gadehandlere, siden butikker og til sidst paladser i Berlin er et metonym for ideen om, at jøderne stræber efter at stige til magtfulde positioner i ariernes samfund. På samme måde er en jøde, der går med en melsæk et metonym for ideen om, at jøderne er et snylterfolkefærd.

Også på det auditive plan finder vi metonymer. I *Jud Süß* anvendes fx musikken flere gange metonymisk, først og fremmest med Dorotheas musiske tema. Siden vi første gang hørte Dorothea synge den lille melodi i Sturms hjem, forbinder vi resten af filmen melodien med hende. På den måde er Dorotheas musiske tema blevet en fast bestanddel af det tegnsystem, filmen har opbygget omkring Dorothea. Musikken udtrykker så at sige metonymisk ideen om personen Dorothea. Dette anvendes flere steder i filmen, når tilskuerne skal gøres opmærksomme på, at nogen tænker på Dorothea. I filmens sidste scene zoomer kameraet ind på Faber. På lydsporet hører man nu Dorotheas musiske tema. Musikken bliver her udtryksfaktoren, der udtrykker tenoren, som er Fabers erindring om Dorothea.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Dorotheas tema er for øvrigt et eksempel på hvordan filmen i sig selv opbygger en mening, som ikke ville kunne forstås, hvis man ikke havde set filmen: Musikken er gennem handlingen blevet en kode, der denoterer "Dorothea". Uden for filmen, betyder den lille melodi jo ikke Dorothea.

Synekdoke: A står for ABC

Synekdoken, der hænger snævert sammen med metonymet, kan defineres som “Delen, der står for helheden” og omvendt. Synekdoken er en ars pro toto på et direkte fysisk plan, og ikke som metonymet på det symbolske plan. Der er en decideret sammenhæng mellem tenor og udtryksfaktor. Marcherende soldaterstøvler er fx et udtryk for en vandrende hær. I kunstsekvensen i *Der ewige Jude* er de ariske kunstværker og Bachs musik synekdoker for den samlede, såkaldt ariske kunst. Bach og kunstværkerne er en del af den samlede “fine”, ariske kunstverden. De er udtryksfaktorer for tenoren: al anden arisk kunst. På samme måde er de “jødiske” kunstværker, der optræder i sekvensen synekdoker for den “entartete” kunst. I scenen hvor vi ser jøder rydde op i ghettoen, virker de umådeligt dovne: dette er en synekdoke for, at jøderne som helhed er dovne og arbejdssky.¹⁵⁵ De hårdt arbejdende ariere, der er beskæftiget ved forskellig produktion er de dele, der repræsenterer det samlede Volksgemeinschaft.

Forvridning: A eller A

Forvridning er en afvigelse fra hvad der er normalt. De to a'er ovenfor afviger fra den øvrige typografi i denne bog. Forvridningen er selve udtryksfaktoren. Den kan forekomme i form af en forvridning af forhold indenfor selve filmsproget, eller som forvridning af forhold i den virkelige verden. En forvridning af virkeligheden findes i *Jud Süß*, hvor hele fremstillingen af jøderne, må betegnes som en forvridning i forhold til virkelighedens mennesker. Alle jødegestalterne er karikaturer på virkelige mennesker. Se eksempelvis figuren Levi da han forklarer en bonde,

¹⁵⁵ Her har vi et slags grænsetilfælde, der gør det svært af bestemme metaforens type. Jødernes dovenskab kan i lige så høj grad bestemmes som et **metonym** for ideen om jødernes dovenskab. Det er et vanskeligt definitionsspørgsmål, hvor jeg mener, man kan argumentere for begge synspunkter.

at han skal betale en helt urimelig sum i bompenge. Levis træk er forvredne, stemmen vrænger og alle bevægelser er kun til for at gøre figuren irriterende eller latterlig. Det samme er tilfældet med de øvrige figurer, som Werner Krauss fremstiller, særligt schæchteren og oldingen i ghettoen. Krauss' forvredne gengivelse af jøderne er en udtryksfaktor for jøder (tenor).

I *Der ewige Jude* finder vi eksempler på en forvridning via filmiske virkemidler. I den sekvens hvor man ser ariere arbejde med at skovle jord, speedes tempoet pludselig op så arierne virker umenneskeligt effektive. Senere, i kunstsekvensen vises der også en indstilling af en sort sangerinde. Her er hendes sang afspillet asynkront i forhold til hendes læber for at opnå en uhyggelig effekt. Noget lignende sker også i synagogesekvensen, hvor sabbatsangerens sang er klippet i stykker, så den virker umelodios.

Koder

En films struktur defineres af de koder, den opererer i og de koder, der opererer inde i filmen.¹⁵⁶ Koder er de betydningssystemer, som tegnene er organiseret i. Disse koder kan betegnes som et paradigme af tegnmuligheder, der er kombineret i syntagmer.¹⁵⁷ Kodningen og afkodningen af budskaber hviler på det sæt af regler som koderne udgør. Det vil sige, at både afsender og modtager skal kende og forstå koderne, hvis kommunikationen skal lykkedes. Der må altså herske en vis enighed om de tegn, som paradigmet omfatter og reglerne for, hvordan de kan kombineres, for at man kan tale om, at koden kan forstås som et budskab.¹⁵⁸ Det er jo

¹⁵⁶ Monaco s. 146

¹⁵⁷ Monaco s. 147

¹⁵⁸ Dyer s. 131

afgørende at afsenderens brug af koder (indkodningen) kan afkodes af modtagerne.

Modtageren får mening ud af en films tegn, indstillinger og sammensætning, fordi han har lært at forstå mediets koder og konventioner. Han har fx lært at forstå koden for frøperspektiv: den betyder, at det afbildede objekt er imponant og magtfuldt. Hvorvidt den enkelte indstilling vil give mening for modtageren afhænger af om han har lært at sætte den i forhold til de andre muligheder inden for paradigmet (Fx. sammenligne frøperspektiv med fugleperspektiv) og kan sætte indstillingen i forhold til de øvrige indstillinger i den syntagmatiske diskurs (fx kunne opfatte sammenhængen i en continuityscene).

Koder er forskellige former for social og kulturel viden. De organiserer vores forståelse af omverdenen i “dominante meningsmønstre”, der varierer fra kultur til kultur og fra tid til tid.¹⁵⁹ Dette er vigtigt at huske på når man analyserer historiske film som *Jud Süß* og *Der ewige Jude*. Den afkodning som jeg fx laver i mine analyser sker selvfølgelig ud fra andre præmisser end for datidens tilskuere, fordi jeg kommer fra en anden tid og kultur. Umberto Eco har givet et rammende eksempel på, hvordan forskellige kulturelle grupper afkoder konnotative subkoder helt forskelligt. Han nævner en scene i Antonionis **China-Chung Kuo**, hvor kameraet filmer en vældig bro fra en båd, der sejler under den. For vesterlændinge vækker det at filme i frøperspektiv konnotationer som “styrke”, “magt”, osv. (Jvf. Riefenstahls frøperspektiv-billeder af Hitler). For de kinesere, der så filmen, vækkede den konnotationer som “vakkelvornhed og ustabilitet”. Kinesere har nemlig den ikonografiske subkode, at når man skal fremstille noget

¹⁵⁹ Dyer s. 135

“stærkt”, skal det filmes frontalt og symmetrisk. Filmes det fra andre vinkler er det ude af balance og dermed “svagt”. Resultatet blev, at Antonioni, der havde ønsket at lave en kinasympatiserende film, opnåede at kineserne blev fornærmede over filmen.¹⁶⁰

Der findes en uendelig række af koder, som filmmediet kan anvende. Først og fremmest er der de generelle koder, der eksisterer uden for selve filmen og som den blot optager (måden mennesket går og spiser på osv.). Der er også en række koder fra andre kunstformer, som filmen kan inkorporere: musik, teaterspil, grafik, arkitektur, skrift, osv. Dernæst er der selve mediets egne specifikke koder, hvor redigeringen af indstillinger (syntagmerne), herunder montagen er det klassiske eksempel.

I en almindelig filmscene indgår der et væld af koder. Tager man den relativt simple scene, hvor Remchingen opsøger Süss i ghettoen, kræves et kendskab til en lang række almenkulturelle koder, hvis vi skal forstå det rent denotative indhold: at vi kan identificere at der gengives to mennesker af hankøn, de er påklædte, taler i et rum osv. Der kræves også kendskab til historisk betingede koder, hvis vi skal forstå hvilken tidsalder mændenes tøj og genstandene i lokalet kommer fra. Deres sociale stand er også kodet; Vi skal kende “erhvervskoderne” for en officer og forretningsmand. Der kræves kendskab til lingvistiske koder; tysk og jiddischtysk. Det er nødvendigt at kende til koder fra andre kunstarter såsom musikken, skuespillet, koder for selve skuespillernes personer og deres tidligere roller, koder for kropssproget (særligt Süss' særprægede gestik), koder for hvordan to fremmede mennesker opfører sig overfor hinanden (høflighedskoder), der er også rent cinematisk koder for

¹⁶⁰ Eco i artiklen “On contribution of film to semiotics” genoptrykt i “Film theory and Criticism” s. 201

kamerabevægelser, for visuelle virkemidler som overtoning, for lyssætning, for redigeringen, lydeffekterne osv.

Det ville føre for vidt at gå ind i en længere analyse af koderne i de to film her, men én helt bestemt type koder, som spiller en afgørende rolle i filmene skal dog behandles lidt nærmere, nemlig de ikonografiske koder.

Ikonografiske koder

De ikonografiske koder er de kulturelle betydninger, som afsenderen lægger i billedet/filmen og som modtageren kan forstå, hvis han har tilstrækkeligt kendskab til de kulturelle betydninger. Modtageren har et vist kulturelt tankegods som han bringer med ind i mødet med et billede/en film og som på mange måder er nødvendigt hvis han skal forstå den kodning, afsenderen har lagt i en given scene.¹⁶¹ Det kræves at modtageren har et kendskab til de generelle kulturelle koder, for at han kan afkode det rigtigt. Der er nemlig visse normer for, hvad et billede betyder - billederne er ofte ikonografisk kodede.

Naturligvis skal modtagerne på det denotative niveau have et grundlæggende kendskab til billed-/filmsproglige regler (genkendelse af former, farve, identifikation af objekter, osv.) Men på det konnotative niveau kræver afkodningen endvidere et kendskab til specifikke temaer og begreber, der knytter sig til det afbildede. Billedsproget og filmsproget er i høj grad præget af konventioner om og regler for, hvordan bestemte billeder(filmscener) skal udformes, for at de kan fortælle noget bestemt i bestemte situationer.¹⁶² Disse regler er koder, som kan være alt fra faste objekter i billedrammen, kompositionsmønstre og

¹⁶¹ Panofsky s. 11

¹⁶² Fausing s. 67

faste symboler til gestussprog, lyde, musik, redigeringsformer og forskellige genrekonstituerende træk. Med disse faste koder kan billederne/scenerne formidle hvad de forestiller, hvilken typisk (evt. historisk) situation, der beskrives, hvilke historiske eller mytiske personer, det drejer sig om osv. Disse koder udgør det, Panofsky kalder det ikonografiske plan i billedet/filmen.

Hvis man fx tager det tidligere nævnte billede af skuespilleren Ferdinand Marian i *Jud Süß*, vil man på det første (denotative) niveau kunne konstatere, at der står en mand med langt skæg, sammenknebne øjne, kaftan og kalot, og at der er kastet skygger over hans ansigt. Dette niveau kalder Panofsky det præ-ikonografiske plan. Dette niveau kræver naturligvis en høj grad af (præ-)ikonografisk kendskab. Man skal fx kunne opfatte det to-dimensionale billede som et udtryk for en tre-dimensional virkelighed, og man skal kunne forstå hvad Panofsky kalder de primære betydninger i billedet (fx kunne identificere et skæg som et skæg, o.l.)

På det konnotative niveau går modtageren videre end til den blotte genkendelse af visuelle signaler og bringer sin viden om fx. jøder og jødefremstillinger ind i billedet. Manden bliver nu en jøde, og (alt efter modtagerens referencerammer) en negativt fremstillet jøde, en karikatur. Det der sker er, at modtageren forbinder et motiv eller kombinationer af motiver med temaer eller begreber.¹⁶³ I tilfældet Süß må man som modtager læse billedet ud fra den billedsproglige konvention som hører til "jødebilledet". Når en modellæser anno 1940 så Süß, aktiveredes (ideelt set) hans kulturelle viden og fordomme om "ærkejøden", altså de mytiske træk, som dannedes allerede i middelalderen i den traditionelle kristne jøde-ikonografi, og som sidenhen udvidedes med andre ikonografiske særtræk i den

¹⁶³ Panofsky s. 12

nyere antisemitiske propaganda.¹⁶⁴ Den datidige modellæser kunne straks genkende Süß som værende en jødisk skurk, fordi han kendte de ikonografiske koder for en sådan. Han havde måske mødt dem første gang i skrækhistorierne som barn, og siden havde han fået dem gentaget i nazisternes skrifter og set dem afbildet i fx Fips' karikaturer i *Der Stürmer*.

At læse et billede ikonografisk kræver at modtageren har en indsigt i de anvendte ikonografiske koder, og jo større denne indsigt er, jo større vil afkodningskompetencen være. Et oplagt eksempel i denne forbindelse er naturligvis Davidsstjernen. Kun hvis modtageren kender denne stjerne, vil han kunne aflæse den som et symbol for "jøder" og "jødedom". Men der optræder også mindre tydelige ikonografiske koder i filmene. Figuren "Levi"s gedeskæg vil konnotere "jøde" for den modtager, der har en viden om ortodokse jøders skægtraditioner. Men modtageren vil måske også lægge en anden viden ind i perceptionen af skægget, nemlig, at det konnoterer djævelens skæg. Måske vil han således kunne læse billedet ud fra en viden om middelalderens antisemitisme, og den tids sammenligninger mellem jøder og satan.

Ifølge Panofsky kræver en ikonografisk analyse af et billede mere end almindelig praktisk erfaring med virkeligheden og billeder. Den forudsætter også en viden om specifikke temaer og begreber, således som de er formidlet gennem litterære, billedmæssige og filmiske kilder eller simple mundtlige overleveringer (herunder radioen).¹⁶⁵

¹⁶⁴ Særligt Friedman beskæftiger sig med den kristne jøde-ikonografi og argumenterer for, hvordan denne genfindes i fremstillingen af jøderne i specielt *Jud Süß*. Friedman i kapitlet: Le Juif dans l'icographie religieuse s. 76

¹⁶⁵ Panofsky s. 17 Panofsky eksemplificerer det med, at en australneger ikke ville se andet end et livligt selskab omkring et bord på Michelangelos *Den sidste nadver*. Skulle han forstå dets ikonografiske betydning, måtte han skaffe sig kendskab til evangeliernes indhold.

Den fremstilling af jøden, vi møder i de to film er stærkt ikonografisk kodet. Det kræver et stort historisk/mytologisk kendskab til jøderne og den antisemitiske historie overhovedet at kunne forstå filmene. Hvis en yngre modtager, som ikke er skolet i den antisemitiske fremstilling af jøder, ser *Jud Süß* i dag, vil han muligvis afkode Süß og Levi som almindelige skurke på linie med andre skurke i film, uden at være opmærksom på filmenes reference til et kulturelt/ideologisk fænomen som antisemitisme. Den datidige modtager derimod havde ingen problemer med at genkende alle de ikonografiske træk der knyttede sig til "jøden", og ville omgående identificere fx. Levi som en jøde. Således ville han også, hvis han var regelmæssig læser af *Der Stürmer*, kunne sætte Süß' voldtægt af Dorothea ind i en større "erkendelsesramme" om jødens begær efter ariske piger, der skyldes deres ønske om at fortynde det nordiske blod for i sidste ende at opnå verdensherredømme...osv.

Jo større den ikonografiske afkodningskompetence er hos modtagerne, jo mere arbitrært kan afsenderen kode sit billede. Et eksempel herpå er netop Fips tegninger af jøder. Datidens tyske modtagere havde efterhånden opnået så stor en afkodningskompetence, at så arbitrære karakteristika som en tegning af et sekstal, omgående blev læst som en kode for en jøde (Jvf. jødenæsen, der betegnedes som "Judensechser"). På samme måde blev en pengesæk opfattet som en kode for en kapitalistisk jøde, og en vulgær tænderskærende behåret mand med et bloddryppende segl i hånden som en kode for den kommunistiske jøde.

Inden jeg vil gå over til den egentlige analyse af de to film, vil jeg i det følgende oprids nogle af de ikonografiske træk ved den antisemitiske opfattelse af "jøden". Dette vil jeg gøre ved at beskrive den typologi, der generelt anvendtes i de antisemitiske film.

Jøden som type i den antisemitiske filmpropaganda

Den overordnede ide bag de antisemitiske film var naturligvis at give tilskuerne en helt bestemt opfattelse af hvem jøden var, hvad han ønskede og hvordan han kunne standses. Når man skulle tegne et billede af denne fjende, var det vigtigt at gøre det så enkelt som muligt. Det var jo uhensigtsmæssigt, at man gav et flertydigt billede af jøden, for så risikerede man at publikum fik en for nuanceret holdning til jøden og dermed svækkede den massive hadfølelse, nazisterne ønskede at opnå. Jøden skulle forbindes med ganske bestemte holdninger og ideer og derfor blev der i filmene tegnet et fordomsfuldt billede af jøden som en utvetydig "type".¹⁶⁶

I den nazistiske filmpropaganda spillede typologien en afgørende rolle. Det var simpelthen en hensigt med filmene, at de skulle opdrage befolkningen til at overtage et sæt af ganske bestemte fordomme. De skulle så at sige lære at se sig selv og jøderne ud fra den nazistiske "Weltanschauung".

Denne form for sort/hvid fremstilling af jøden og arieren, er, som det vil fremgå af følgende analyser, et altdominerende princip i både *Jud Süß* og *Der ewige Jude*. I sin afhandling om filmmediet skrev Hippler:

Im Film...muss der Zuschauer wissen: Wen soll ich lieben, wen hassen. Mach ich z.B. einen antisemitischen Film, so ist es klar, dass ich die Juden nicht sympatisch darstellen darf. Stelle ich sie aber unsympatisch dar, so müssen ihre Gegenspieler sympatisch sein.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Det bør nævnes at det var både fjenden (bl. jøderne) og helten (arierne) der blev påhæftet en typologi i den antisemitiske filmpropaganda. Den heterostereotype gruppe var (bl.) "jøderne". "Arierne" var den autostereotype gruppe.

¹⁶⁷ Hipplers "Betrachtungen zum Filmschaffen" (1943), citeret i Brandt s. 24. Desværre har jeg ikke kunnet verificere Brandts gengivelse da Hipplers tekst ikke kunne fremskaffes.

Jøden har i de antisemitiske film forskellige negative egenskaber: hans brændende ærgerrighed, hans skruppelløse valg af midler til at nå sine mål, hans arrogante optræden, pengebegær og begær efter den ariske kvinde. En typisk udvikling i filmene er, at jøden vandrer fra beskedne forhold i ghettoen og frem til rigdom og magt i det ariske samfund. Han bliver rådgiver for en fyrste eller får succes med forretninger. For at komme frem misbruger han fuldmagter og udplyndrer den ariske befolkning. Har en jøde først én gang haft succes i filmene, kan man være sikker på, at hans ærgerrighed vokser. Det er nu ikke kun magt og penge, han er ude efter, men også den ariske kvinde. Her støder han imidlertid mod grænsen for, hvad penge kan give ham, og han taber den endelige kamp. Det er kendetegnende, at de antisemitiske film netop fokuserer på det seksuelle som en farlig egenskab hos jøden. Nærmer jøden sig en kvinde, gør han det altid af begær. Han dyrker ifølge sin natur det perverse og måden hvorpå han opnår tilfredsstillelse for sine lyster, er ved pengenes magt. Kærlighed derimod, er forbeholdt arierne i filmene. En jøde kan naturligvis ikke føle ren (åndelig) kærlighed.

En af de fordomme, der knyttede sig til den jødiske type var ideen om, at han ikke arbejdede. Ingen af de antisemitiske film i Det tredje Rige viser en jøde udføre et "ærligt stykke arbejde". "Håndens arbejde" var en værdi, som kun det ariske menneske forstod at værdsætte. De virkefelter, som jøderne bestrider i filmene, er stort set altid kædet sammen med udøvelsen af magt eller ønsket om at være rig. Følgelig er flere af de jødiske karakterer bankierer, generaldirektører, politikere eller statsforvaltere. Andre er journalister eller rabbinere og dermed folk, der har indflydelse på offentligheden: en indflydelse som de bruger til at propagandere for verdensjødedommen.

En anden af fordommene mod jøderne var, at de var skruppelløse i deres stræben, og netop skruppelløsheden bruges der en del plads

på i de antisemitiske film. Jøden er temmelig ofte en forbryder af den ene eller anden art. Han bruger sin snuhed til at narre ærlige folk. Hvor der for skurkene i almindelige tyske underholdningsfilm som regel var en grænse for, hvor onde de blev fremstillet, blev der ikke lagt fingre imellem når det drejede sig om jøder. Jøden gør altid alt, hvad der er forbudt, og han skyr ingen midler for at komme frem. Alle jødens handlinger har magt- og pengebegæret som drivkraft og han kender ikke til barmhjertighed.¹⁶⁸

Det var ligeledes en fordom, at jøden havde en “farlig” evne til at assimilere sig i det ariske samfund. Det var derfor vigtigt, at man kunne gennemskue ham. Det hævdedes at den assimilerede jøden i virkeligheden var en primitiv ghettojøde, der havde forklædt sig under civilisationens maske. I filmene anskueliggøres dette på forskellige måder. Den assimilerede jøde har altid visse træk, han ikke kan smide af sig. Jiddische fraser blander sig i hans tale, hans gestik er “jødisk”, han er arrogant og hans navn er ofte udpræget jødisk. Når en assimileret jøde har en fremtrædende rolle sørger man for at han optræder sammen med ghettojøder. Formålet var naturligvis at jødens dobbeltnatur blev fremhævet. Publikum skulle lære at gennemskue den onde jøde bag den elegante gentleman.

De antisemitiske film som ledebillede

Den stereotype opdeling af jøden og arieren skulle først og fremmest give tilskuerne en indikator for, hvad der var positive og hvad der var negative værdier i samfundet. Folk skulle lære af filmene, hvordan de skulle forholde sig til samfundets idealer og dets

¹⁶⁸ Det er imidlertid ikke altid, at det er decideret kriminelle handlinger, der gør jøden til forbryder, men mere det at han konstant optræder usympatisk. Man kan ikke direkte lovligt ramme ham ved hans opførsel, men den strider imod alle regler om almindelig anstændighed. Da Süß eksempelvis river smeden Bogners hus midt over, har han juridisk ret til det (hertugen har skrevet under på, at Süß må administrere Württembergs gader), men handlingen er naturligvis fuldstændig uacceptabel.

fjender. Lige som de forskellige krigsfilm skulle vise befolkningen, hvilke holdninger den skulle have til krigen og de militære modstandere, demonstrerede film med antisemitisk tendens, hvordan befolkningen skulle forholde sig over for jøder. Tilskuerne lærte at den autostereotype gruppe, arierne, var de gode. Det var dem, som havde ret til at herske. Samtidig lærte de, at den heterestereotype gruppe, jøderne, var fremmed og truende; for dem måtte der gælde andre regler. Filmene havde altså til formål at opridse en hel etik for tilskuerne.

De enkle, stereotypiske fremstillinger af de “gode” og de “onde” viste tilskuerne, hvad der var det rigtige og hvad der var det forkerte. Der var langt fra tale om nogen rationel argumentation for dette verdenssyn. Filmene overtalte tilskuerne ved at styre deres identifikation med karaktererne. De argumenter der bla. anvendtes var de sympatier, tilskuerne qua dramaturgi og virkemidler, automatisk ville få for arierne - og de antisympatier de ville få mod jøderne. Tilskuerne skulle overbevises om det nazistiske verdenssyns rigtighed via følelser. Det var derfor vigtigt, at tilskuerne indlevede sig fuldstændig i filmene, og man sørgede for, at filmarierne havde forskellige træk tilfælles med gennemsnitstilskuerne. Normalt havde de et erhverv, der afspejlede den almene tyskers erhverv i 1930'erne og 1940'erne. Han kunne være soldat, bonde eller lavere funktionær. Han færdedes i “normale” situationer og på almindelige steder, og han havde små menneskelige svagheder, som publikum kunne genkende fra sig selv. Hvis først tilskuerne havde identificeret sig med disse personer, var der også en chance for at de ville vende sig mod filmariernes fjende og følelsesmæssigt engagere sig i kampen mod denne fjendes ondskab. Den lære tilskuerne ideelt set skulle drage, kan skematiseres således:

Arieren følger sit sunde (racistiske) instinkt, der siger ham at jøderne er livsfarlige. Han mistror alle, der har jødiske træk eller på nogen måde kan mistænkes for at være jøder. Han forventer intet godt fra en jøde; han har blandt andet lært af sine forfædres erfaringer, at hans mistro mod jøderne er berettiget (Se fx. *Jud Süß*). Arierne indlader sig aldrig med en jøde. Er kontakt uundgåelig forsvarer han sig med voldelige midler eller tilkalder hjælp. De tyske arierne der (i modsætning til deres forfædre) har den store fordel at leve under et nazistyre, billiger de tiltag regeringen foretager mod jøderne. (Dette ses mest udtrykkeligt i den afsluttende “jubelsekvens” i *Der ewige Jude*, hvor befolkningen angiveligt jubler over, at føreren har indført diverse anti-jødelove og truet jøderne i Rigsdagen.)

Jud Süss

Få måneder efter Polen var besejret, rejste en af de mest populære filminstruktører i Nazityskland, Veit Harlan, til jødeghettoen i den polske by Lublin. Her gjorde han grundige studier i hvordan jøderne levede og opførte sig. Han filmede ghettobeboernes liv på gaden og deres religiøse ceremonier. Da han rejste tilbage til Tyskland, medbragte han 120 mænd og kvinder, alle med udpræget jødiske træk. De skulle anvendes som statister i den hidtil mest hadfyldte propagandafilm mod jøderne: **Jud Süss**.

Allerede før premieren blev filmen slået stort op som “årets film” i filmmagasinerne og pressen skrev den ene artikel efter den anden om, hvordan filmen skulle tolkes i forhold til jødespørgsmålet som det tog sig ud i Tyskland 1940. Ved en forpremiere under en italiensk-tysk filmfestival i Venedig, havde filmen udløst stående klapsalver. Da filmen nogle uger senere, den 24. september 1940 fik premiere i Berlin, var biografensalen fyldt til bristepunktet med **“...førende mænd fra parti og stat og adskillige filmfolk..”**¹⁶⁹ Pressen hyldede filmen som **“...entscheidende Durchbruch zu dem filmischen Kunstwerk aus nationalsozialistischer Weltanschauung!”**¹⁷⁰ Og det var kun starten. *Jud Süss* blev en af de mest indbringende af de 1097 spillefilm, der produceredes i Det tredje Rige. Den indspillede over 12 millioner Reichmark og blev modtaget af et begejstret publikum i såvel Tyskland som flere steder i de besatte områder. Denne film

¹⁶⁹ Berliner Lokalanzeiger 25.9.1940, citeret fra Welch s. 290

¹⁷⁰ Hollstein s. 104

har mere end nogen anden, været medvirkende til skærpelsen af antisemitismen i Tyskland. Det er ikke for ingenting at *Jud Süß* er blevet betegnet som den bedste propagandafilm i Det Tredje Rige. Helt ned til mindste detalje i den meget talentfuldt instruerede film, er ethvert tænkeligt virkemiddel blevet anvendt for at tegne et billede af jøden som en livsfarlig fjende. De tilskuere, der forlod biografalen efter at have set denne film, kan ikke have været i tvivl om, hvilken holdning regimet havde til jøderne.

Filmen om jøden Süß kan betegnes som en pseudohistorisk dramatisering af jødespørgsmålet. Den er baseret på historien om den virkelige jøde, Joseph Süß Oppenheimer, en “finansminister” for hertugen af Württemberg i det 18. århundrede, der henrettedes efter en temmelig uretfærdig retssag. Historien om Süß har givet inspiration til en række forfattere, filminstruktører og teaterfolk, der har haft forskellige formål med at bruge historien. Forfatteren **Wilhelm Hauff** skrev i 1827 om Süß i en novelle, der argumenterede for, at man adskilte jøder og ikke-jøder. Mere end et århundrede senere, i 1925, udgav **Lion Feuchtwanger** en bog om jøden Süß, der blev en international bestseller. I denne bog var der en klar positiv beskrivelse af den jødiske hovedperson. Feuchtwangers roman gav stof til flere teater- og radiostykker. I 1934 blev den filmatiseret i England af instruktøren **Lothar Mendes**, der udformede den som en kraftig anklage mod nazisternes behandling af de tyske jøder.¹⁷¹

Historien er i sin natur temmelig indviklet, og det har medført, at den er blevet tolket på vidt forskellige måder. Nogle kunstnere benyttede den ligesom nazisterne med et klart antisemitisk sigte,

¹⁷¹ Faktisk har filmmagerne benyttet sig af handlingstræk fra flere af de tidligere *Jud Süß* beretninger. Fx er henrettelsesscenen inspireret af Mendes' udgave og enkelte optrin som fx maskebalscenen er inspireret af Hauffs novelle. Se iøvrigt Fledelius (1993) s. 124

mens andre brugte den til at vise hvordan jøden var den evige syndebuk. I Harlans regi er historien om Süß blevet en historisk allegori på det "jødeproblem", nazisterne mente Tyskland og hele Europa stod overfor i 1940. Ved at lade handlingen foregå engang i fortiden kunne man tillade, at jødekaraktererne var ekstra karikerede og gik klædt som nazisternes mytebillede af jøden med langt skæg og kalot. Filmen fremstod også som et "historisk vidnesbyrd" om, at jøde/arier konflikten ikke kun var noget, nazisterne havde opfundet, men var en urgammel krig mellem to racer. Filmen skulle vise at jøderne, dengang som nu, ønsker at tage magten over det tyske folk, og at tyskerne er nødt til at slå hårdt ned på jøderne, hvis de vil overleve.

Veit Harlan

Goebbels udpegede personligt Veit Harlan som filmens instruktør. Harlan havde været blandt de kendte kunstnere, der i 1930'erne åbent havde bekendt deres "omvendelse" til nazismen. Propagandaministeriet havde mere end brug for dygtige filmfolk, der også havde den rette ideologiske indstilling, og Harlan fik derfor næsten ubegrænsede muligheder for at lave de film, han ville. I hans produktion indgår en del "Tendenzfilm", der alle vakte stor opsigt. En af de mere kendte var **Der grosse König** fra 1942, en film, der fremhævede naziidealet **Frederik den Store** som en Hitlerlignende Førerskikkelse. Den sidste film, han producerede inden nazisternes fald, var farvefilmen **Kolberg** fra 1945, en beretning om en bys kamp mod Napoleons tropper, som blev den absolut dyreste udstyrsfilm nogensinde i Det tredje Rige. *Jud Süß* blev en af Harlans allerstørste succeser. Den blev tildelt prædikaterne "politisk og kunstnerisk særdeles værdifuld" og "værdifuld for ungdommen". Filmen havde en enorm

gennemslagskraft og har efter alt at dømme virkelig levet op til sit formål, til forskel fra **Der ewige Jude**, der nærmere må betegnes som en fiasko. Begge film må siges at være direkte propaganda, men en af grundene til den store forskel på publikums modtagelse af de to film ligger muligvis i at henvendelsesformen til tilskuerne er forskellig i filmene. Hvor *Der ewige Jude* allerede med forteksterne: **“Denne film viser os jøderne som de virkelig ser ud...”**, afslører hvilket formål, filmen har og som udelukkende anvender en ophoben af argumenter mod jøderne, benytter *Jud Süß* sig af fiktionens virkemidler. Ganske vist er filmens budskab temmelig klart: “Jøden må væk!”, som en af filmens karakterer udtaler, men den bruger helt anderledes, indirekte virkemidler til at få tilskuerne til at overtage dette synspunkt. Som det vil fremgå af analysen, lægger *Jud Süß* op til, at tilskuerne identificerer sig med de undertrykte ariske karakterer og gradvist erkender, at jøden er en forklædt djævel og en racefjende, som man for enhver pris må skaffe af vejen.

Set ud fra et propagandistisk synspunkt var filmen en succes: Ikke nok med at filmen kunne skabe den ønskede antipati mod jøderne, den gjorde det på en så underholdende måde, at folk stod i kø for at komme ind til forestillingerne.

Jud Süß - handlingsforløbet

I året 1733 krones den tidligere feltherre Karl Alexander under stor festivitas til hertug over staten Württemberg. Han aflægger en ed om, at han vil styre staten i nært samarbejde med Landdagen, der ledes af den faderlige Sturm. Karl Alexander er en levemand, der holder af at svælge i champagne, fester og unge smukke piger, og som hertug agter han at leve et udsvævende liv, hvor han kan forære brillianter til højre og venstre. Han forlanger straks at få

stillet en livgarde til sin rådighed, at få knyttet en opera ved hoffet og dertil have et balletkorps af skønne danserinder.

Statskassen i Württemberg kan imidlertid slet ikke opfylde hertugens urealistiske krav, og Landdagen afslår dem. For at skaffe den fornødne kapital sender hertugen en gesandt Von Remchingen til den umådeligt rige jøde, Joseph Süß Oppenheimer, der lever i Frankfurts ghetto. Jøden Süß ser dette som en mulig adgang til den ariske verden og indvilliger i at låne hertugen smykker og penge, hvis han selv må overrække dem. Süß får på den måde mulighed for at komme til Stuttgart, hvor jøder ellers er forment adgang. På vejen til byen møder Landdagens leders unge datter, Dorothea Sturm, og han begynder omgående at gøre kur til hende, som til gengæld fascineres af hans verdensmandsmanerer.

Da de ankommer til Dorotheas hjem, gennemskuer hendes forlovede, Faber, imidlertid straks Süß' forklædning og beder ham om at forsvinde. Men Süß har ikke i sinde at rejse fra Stuttgart igen. Han har fortalt sin sekretær Levy, at han så hurtigt som muligt vil åbne Stuttgarts porte for alle deres jødiske racefæller. Hos hertugen gør Süß stor succes. Med penge som middel lokker han den svage hertug til at udnævne ham til finansråd. Han finansierer hertugens ballet og opera og arrangerer orgier, hvor landets smukkeste døtre skal møde op, så hertugen og Süß frit kan vælge. Hertugen kommer hurtigt til at stå i enorm gæld til Süß, men han forlanger ikke penge af hertugen, men derimod at kunne forpagte alle Württembergs gader og broer i de næste ti år. Denne handel er hertugen nødt til at indgå.

Resultatet bliver, at Süß ved skyhøje toldpriser udplyndrer de ariske borgere. Der bliver mere og mere utilfredshed i befolkningen over jødens ugerninger, men enhver opstand bliver slået ned med hård hånd. Da en smed ikke kan betale afgift for sit hus, der ligger ud til

vejen, river Süss huset midt over. Da den fortvivlede smed i raseri kaster sig over Süss, lader han ham blot arrestere. Da smeden bliver hængt, er stemningen blandt byens borgere truende, men Süss fortsætter ufortrødent sit blodregime. Han overtaler hertugen til at ophæve jødeforbudet og en uhyggelig skare ghettojøder vandrer som en rottehær ind gennem Stuttgarts byport, mens borgerne hjælpeløst ser til. For at komme af med sine stærkeste modstandere arbejder Süss for, at hertugen opløser Landdagen og opretter et helt nyt ministerium. Han tilbyder Sturm stillingen som leder af det nye ministerium, mod at han får lov til at gifte sig med Dorothea, men den racebevidste Sturm udbryder forarget: "Min datter skal ikke sætte nogen jødebørn i verden", og samme aften gifter Dorothea sig med Faber. Süss bliver rasende og arresterer omgående Sturm.

På dette tidspunkt har befolkningens tålmodighed nået bristepunktet og en rasende folkemængde samler sig omkring hertugens slot. Vel vidende, at hvis hertugen styrtes, vil hofjøden miste sin beskytter, tilbyder Süss derfor, at jøderne betaler lejetropper til at nedkæmpe oprøret. Med nogen tøven accepterer hertugen, og Süss opsøger den gamle Rabbi Loew i synagogen og overtaler ham til at skrabe 500.000 Rigsdaler sammen fra jøderne. Dorotheas brudgom, Faber, bliver som kurer for oprørerne arresteret og udsat for den værste tortur. Dorothea opsøger fortvivlet Süss og tigger om at få sin far og Faber frigivet. Men Süss kender ikke til barmhjertighed, og leende giver han tegn til bøddlen om at stramme tommeskruerne på Fabers fingre. Dorothea kæmper forgæves mod Süss' tilnærmelser mens hun hører sin elskedes smertensskrig fra torturkælderens. Til sidst kaster Süss Dorothea på sengen og voldtager hende. Efter denne forsmædelse løber Dorothea mod floden for at drukne sig. Da Faber frigives efter voldtægten, finder han Dorotheas druknede legeme. Som en

rasende hævner går han i spidsen for en råbende folkemængde til Süss' palads og lægger liget på trapperne. Fra borgerne lyder der råb som "Død over skænderen" og "Jøden må væk!".

Süss befinder sig imidlertid i byen Ludwigsburg sammen med hertugen hvor en storslået fest er i gang. Da en delegation fra Landdagen ankommer til Ludwigsburg og forlanger, at hertugen skiller sig af med jøden, får hertugen et raserianfald og falder pludselig død om af et hjerteslag.

Frarøvet sin beskytter, forsøger Süss at flygte, men forgæves. Der indledes en retssag mod Süss, der kun skriger: "Jeg adlød kun min herre!". Han dømmes til døden; ikke for at have udplyndret borgerne, men på grundlag af en gammel lov om, at en jøde ikke må have seksuelt samkvem med en kristen. En vinterdag 1738 hænges Süss på hovedtorvet i Stuttgart. Mens den forkætrede jøde hænger i rebet, holder Sturm en formanende tale, hvor han forbander alle jøderne, ikke kun fra Stuttgart, men fra hele Württemberg. Han udtrykker sit håb om, at fremtidens tyskere, vil huske denne sag som en advarsel mod faren fra jøderne.

Den historiske jøde Süss

Som et forsøg på at få tilskuerne til at opfatte skildringen af jøden Süss som en objektiv gengivelse, indledes filmen med ordene:

"Begivenhederne i denne film er baseret på grundige studier i staten Württembergs arkiver." Men hvis man

sammenligner filmens fremstilling med de forskellige kilder vi har fra den tid, opdager man hurtigt, at filmen på enhver tænkelig måde, har forvredet de virkelige begivenheder: ¹⁷²

¹⁷² Det var faktisk primært Harlans falsificering af de historiske facts, der var hovedargumentet i anklagen mod ham ved Nürnbergdomstolen, jvf. Friedman s. 118

Joseph Süß Oppenheimer blev født 1692 i Heidelberg. Officielt var han søn af direktøren til et rejsende cirkus, men ifølge rygter, var han den uægte søn af friherren von Heydesdorff, der havde et forhold med en jødisk kvinde. Dette blev i hvertfald angivet i processen mod Süß, hvilket reelt set ville indebære, at han ifølge de senere Nürnberglove, ikke engang ville kunne betegnes som heljøde. I 1732, hvor han bestred et højt embede, mødte han prins **Karl Alexander af Württemberg**. Karl Alexander var en berømt feltherre, der som generalguvernør over Serbien, ikke havde videre indtægter og ofte havde store økonomiske problemer. I 1733 hvor han udnævntes til hertug af Württemberg, gjorde han Süß til sin privatsekretær og finansielle rådgiver. Der havde ganske vist siden 1498 været et forbud mod, at jøder viste sig i Stuttgart, men allerede den forrige hertugs hustru havde haft en "hofjøde" som rådgiver, der levede i Stuttgart med sin familie. Det var derfor ikke usædvanligt, at Süß flyttede til byen sammen med enkelte jødiske familier.

Süß gav sig i færd med at rette op på hertugdømmets vakkende økonomi ved blandt andet at indføre en effektiv møntpolitik. Han oprettede et konferensministerium, der gjorde hertugen mindre afhængig af Landdagen. Landdagen var protestantisk og havde flere gange sat sig i opposition til hertugen, der var konverteret til katolicismen.

Hertugen belønnede Süß med forskellige privilegier, men dette til trods, kom han aldrig til at bestride noget officielt embede. Den gunst hofjøden nød hos hertugen, sammen med de hårde beskatninger, han havde været med til at indføre, medførte, at han blev lagt for had både i Landdagen og i den brede befolkning. At Süß desuden tilsyneladende har haft udtrykt succes hos kvinder,

ikke kun på grund af sin magt, men også qua sit gode udseende og udsøgte manerer, forstærkede antipatierne mod ham.

I løbet af 1737 hentede hertugen lejetropper til Württemberg for at udvide sine magtbeføjelser og katolicere hertugdømmet. Süß har ikke været indviet i disse planer, snarere tværtimod. Da han ad omveje erfarede, hvad hertugen havde i sinde og mistænkte hertugen for muligvis at ville ofre ham i hele det fordækte spil, tog han kontakt til Landdagen og advarede dem samtidig med, at han afviklede sine forbindelser til hoffet. I løbet af natten før hertugens kup, døde denne af et hjerteslag. Selv om Süß havde advaret om kuppet, blev han arresteret og sat i fangehullet. Processen mod den tidligere hofjøde havde ikke meget med et retfærdig retssag at gøre. En af den tids mest velrenomerede jurister, Harpprecht, havde erklæret at den anklagede ifølge tysk lov ikke kunne dømmes til døden, men muligvis kunne forvises fra hertugdømmet. Der var kun ét af anklagepunkterne, der kunne berettige en dødsdom, og det var at Süß, som jøde, havde haft seksuelle forbindelser med kristne kvinder. Men denne lov kom ikke i anvendelse, simpelthen fordi den ville indebære, at også de kristne kvinder, der kom fra de fineste familier i Württemberg, skulle henrettes. Men der var behov for at fælde en sydebuk for at dulme folkets vrede, og kun henrettelse syntes at være en tilfredsstillende løsning. Süß blev derfor i januar 1738 dømt til døden ved hængning. Da den konstituerede leder af hertugdømmet underskrev dødsdommen, tilføjede han meget sigende, at **“Das ist ein seltenes Ereignuss, dass ein Jud für Christenschelmen die Zeche bezahlt”**¹⁷³

Når man sammenligner filmens og virkelighedens Süß, får man et indtryk af, hvordan nazisterne med denne propagandafilm, har

¹⁷³ Hollstein s. 78

manipuleret med det historiske materiale for at opnå en så negativ skildring af jøden som overhovedet muligt.

I filmen er jøden hele tiden den onde drivkraft, der spreder splittelse i det tyske Volksgemeinschaft. Det er således ham, der udnytter hertugens svaghed og får ham til at bryde sin ed om at styre i samråd med Landdagen. Men der nævnes intet om den protestantisk/katolske konflikt, der i virkeligheden har været mellem de to parter. Det påstås at Süß lokker hertugen til at leje tropper for at nedkæmpe befolkningen, men i virkeligheden var han slet ikke indblandet i denne affære. Henrettelsen af smeden er også noget, manuskriptforfatterne har digtet ind i historien. Det hævdes at Süß lader sine racefæller marchere ind i byen; men reelt set har det drejet som i alt 8 familier. Selve filmens højdepunkt; voldtægten af Dorothea er fri fantasi - under sagen mod Süß undersøgte man hans privatliv ned til mindste pinlige detalje for at fælde ham, men der nævnes intetsteds i sagsakterne, at han skulle have voldtaget nogen. Hele filmens morale synes at ligge i netop denne anklage mod jøden: at han havde haft seksuel omgang med en kristen kvinde. Det er påfaldende, at hvor han i virkeligheden netop ikke blev dømt for at have haft omgang med kristne kvinder, så er det hovedanklagen i filmen. I et temmelig tendentiøst interview fra januar 1940 kom Harlan selv ind på formålet med dette:

Der Film hält sich auch bei der verurteilung des Jud Süß genau an die Geschichte. Diese Verurteilung hatte bekanntlich ihre Schwierigkeiten, denn Süß Oppenheimer war selbst Jurist und hatte alle seinee Geschäfte, mit denen er das Volk an den Bettelstab brachte, so geschickt und verzwickt angelegt, dass man zunächst keine rechtliche Handhabe gegen ihn hatte. Schliesslich wurde er auf Grund eines uralten Gesetzes

verurteilt, das besagt: 'So ein Jude sich mit einer Christin vermenget, ist er des Todes schuldig' - Wir sehen eine interessante Parallele zu den Nürnberger Gesetzen. Tatsächlich wurde Süß bereits vor 200 Jahren wegen Rassenschande zum Tode verurteilt. ¹⁷⁴

Harlans henvisning til Nürnberglovene viser tydeligt, at det var et af formålene med filmen, at opstille en historisk parallel for at retfærdiggøre de tiltag, man gjorde mod jøderne i Tyskland præcis 200 år senere efter henrettelsen af Süß.

Dramaturgi og identifikation

Jud Süß kan bedst betegnes som en klassisk narrativ film på linie med størstedelen af spillefilmene i 1930'erne i såvel Tyskland som Hollywood. Det kan ses på hele kompositionen, de anvendte dramaturgiske redskaber, karaktertyperne og selve den stil, der anvendes. I klassisk narrative film er det den såkaldte berettermodel, der kendetegner handlingens struktur. Ifølge berettermodellen bevæger handlingen sig som regel fra en tilstand af ro; roen forstyrres, der opstår kamp og roen genoprettes. Dette kan grafisk vises i en spændingskurve, der rummer et **anslag** (antagonisten Süß angriber arierne ved at forcere porten til Stuttgart) en **præsentation og uddybning** (konfliktens konturer trækkes op og vi lærer de to parter at kende. Antagonisten strammer langsomt sit greb om protagonisten, arierne, indtil disse tilsidst går til modangreb, vist ved fx. Fabers fornærmelser ved maskeballet), **Point of no return** (Fronterne mellem de to parter trækkes helt op, og der er ikke længere nogen vej tilbage. Dette punkt finder vi bla. i scenerne omkring smedens hængning og indvandringen af

¹⁷⁴ Citeret i Hollstein s. 80

jøderne), **konfliktoptrapning** (antagonistens handlinger bliver stadig værre og protagonistens vilje til at slå igen stiger. Konfliktoptrapningen dækker bla. over Süß' og hertugens planer om at leje soldater og Landdagens planer om at starte et oprør). **Klimaks** er toppunktet af konfliktoptrapningen. (Klimakset er naturligvis voldtægten af Dorothea), **konfliktløsning** (protagonisten overvinder efter hård kamp antagonist vist i scenerne, hvor arierne starter det endelige modangreb og en borgerkrig afværger, hertugen dør og Süß tages til fange) og endelig **udtoningen** (hvor den forstyrrede orden genoprettes, markeret af henrettelsen af Süß og Sturms forvisning af alle jøder fra Württemberg).

Et andet særtræk fra den klassiske film, som vi genfinder i *Jud Süß*, er dobbeltplottet: to plots, der udspilles sideløbende med hinanden. Det drejer sig normalt om selve hovedkonfliktens plot, protagonistens overordnede mål eller projekt, og et plot, der rummer en heteroseksuel affære. Begge plots har hver deres mål, konflikter og klimakser. Selvom de som regel udvikler sig sideløbende, kan de godt være viklet ind i hinanden, og ikke sjældent falder deres klimakser sammen i slutningen. Hovedplottet er naturligvis ariernes kamp mod jøden. Det andet plot er Fabers og Dorotheas affære. Imidlertid adskiller filmen sig her fra det generelle mønster i klassiske film: de to elskende får ikke hinanden til slut, idet Dorothea dør. Dette skyldes, at raceideologien var vigtigere end dramaturgien. Som vi skal se senere, var det ideologisk utænkeligt, at Dorothea kunne have levet videre efter at være blevet voldtaget af en jøde. Men dette til trods, har filmen en såkaldt "happy-end", der også kendetegner klassisk film. Antagonisten

bliver nemlig til sidst besejret af protagonisterne, og den fredelige tilstand før antagonisten angreb, kan genoptages.

I den klassiske dramaturgi forsøger filmmagerne som regel tydeligt at markere hvem tilskuerne skal identificere sig med og hvem, de skal tage afstand fra. Ifølge dramaturgiteoretikere vil der altid være en tendens til, at et filmpublikum vil identificere sig med filmens svage part, der udsættes for angreb, og tage afstand fra angriberen.¹⁷⁵ Filmmagerne styrer tilskuernes følelser ved at fremstille antagonisten som den stærke, angribende part, der udelukkende repræsenterer negative værdier, mens protagonisten med de positive værdier, i starten fremtræder som den svage, der uprovokeret udsættes for angrebet.

Som denne films antagonist, er Süß derfor fremstillet som den gennemført onde, der fuldstændig nådeløst forfølger sine mål. Han er drevet af negative motiver som penge- og magtbegær og kærlighedsløs sexlyst. Som en parasit er han trængt ind i Stuttgart, hvor hans gerninger mod den ariske befolkning gradvist bliver mere og mere onde. Som en understregning af jødens ondskab ser vi gentagne gange, at Süß' onde handlinger kommer til at skade arierne. Vi ser således at han udnytter hertugens svaghed til at anbringe sig selv i en stilling, hvor han kan presse penge ud af Württembergs befolkning og siden åbne portene for sine racefæller. Han skyer ingen midler for at komme frem og lader ariske borgere hænge, hvis de ikke adlyder ham. Barmhjertighed kender han ikke til, og da han får mulighed for det, voldtager han den uskyldige heltinde, der tiggede om nåde for sin fader og forlovede. Süß er den stærke dominerende kraft i filmen og så usympatisk fremstillet, at

¹⁷⁵ Se bla. Ola Olsson: Hur man börjar en film; Odvar Foss: Arbejdsrapporter om filmdramaturgi; Lajos Egri: The art of dramatic screenwriting (Simon & Shuster 1960)

tilskuerne ikke på nogen måde kan føle nogen sympati eller forståelse for jøden. Den måde han er fremstillet på, lægger op til, at man væmmes ved hans person og ingen vil naturligvis identificere sig med en person, man afskyer.

Derimod er det oplagt, at tilskuerne skal identificere sig med de undertrykte, men ædelmodige ariere hvis værdier udelukkende er positive; nemlig kærlighed, frihed og et lykkeligt liv, hvor man i folkefællesskabet lever i fred og fordragelighed. Protagonisterne er primært personerne Faber, Dorothea og Sturm, samt den anonyme folkemængde. Det er disse personers kamp (arierne mod jøderne), som vi som tilskuere indlever os i.

For at fremme tilskuernes identifikation med arierne, fokuseres der hele tiden på de konsekvenser som Süss' onde handlinger får for arierne. For at tilskuerne kan forstå de lidelser, jøden påfører arierne, er lidelserne helt konkrete og genkendelige fra publikums eget liv. Efter Süss eksempelvis har indført de urimeligt høje bro- og vejafgifter, ser man scener hvor ariernes liv forværres. En møller skal betale flere penge i afgift end hans ladning mel er værd og han må derfor sætte prisen op. Man ser derefter Dorothea, der klager over, at hun ikke har råd til at købe madvarer. Endnu værre går det for smeden Bogner hvis hus rives midt over, da han ikke kan betale. Alle disse situationer ville den almindelige tilskuer kunne relatere til sin egen hverdag. Madmangel kender han fra de strenge rationeringer, der så småt kom frem i løbet af 1940, og at miste hus og hjem, var også noget, man kunne opleve under krigen (Man behøver dog ikke at have nogen erfaringer fra krigen; utrygheden ved ikke at have et hjem og problemerne med at maden bliver uoverskueligt dyr, kan enhver forestille sig.) Tilskueren vil genkende sig selv i filmens ariere og automatisk identificere sig med dem.

Idet de identificerer sig med arierne, og her først og fremmest med personerne omkring familien Sturm, vil tilskuerne også engagere sig i racekampen mod Süß og de øvrige filmjøder. Tilskueren vil være vidne til jødens utallige angreb og se dem fra ariernes synspunkt. Efter halvanden time vil tilskueren (potentielt set) til sidst have opbygget så solid en hadfølelse mod Süß, at han finder det retfærdigt, at jøden bøder med livet. I biografisalene havde tilskuerne (potentielt set) ved indlevelsen i ariernes kamp overtaget selve filmens præmis, nemlig at jøderne er en fare, som der ikke er plads til. Filmen havde styrket billedet af tilskuernes egen gruppe, arierne, samtidig med, at de nu i endnu højere grad var blevet opmærksomme på hvem fjenden var: jøderne.

De to poler i *Jud Süß* - Musikken som markør

En af drejebogsforfatterne bag filmen sagde under udarbejdelsen af manuskriptet, at filmen om jøden Süß skal vise os "**...dass der Jude ein ganz anderer Mensch ist als wir.**"¹⁷⁶

Hvis man analyserer *Jud Süß* nærmere, vil man rent faktisk også opdage, at så godt som hver eneste sekvens, hver eneste indstilling og virkemiddel konsekvent fremstiller jøden som en fremmedartet race, der aldrig vil kunne integreres i det ariske samfund. Hele filmen er underlagt kontrastprincippet, hvor jøderne repræsenterer den onde pol, mens arierne repræsenterer den gode pol. Filmen anvender alle tænkelige virkemidler til at fremhæve forskellene mellem de to poler, og det vil løbende blive behandlet under analysen af filmens typologi. Til gengæld vil jeg i dette afsnit se nærmere på musikken i filmen, da også den i høj grad anvendes til at markere forskellen mellem de to poler.

¹⁷⁶ Eberhard Wolfgang Möller, citeret i Hollstein s. 79

Musikken fungerer, som normalt i klassisk film, som stemningsmusik til flere af sekvenserne, men har gennem hele filmen også en vigtig tematisk funktion. Den findes både som reallyd (Dorotheas sang og sangen i synagogen) og som underlægningsmusik. Musikken har til formål at styre tilskuernes konnotationer i de enkelte scener. Da Süß eksempelvis har iført sig den ariske klædedragt og rider mod Stuttgart er musikken allegro med fuldt orkester. Musikken minder i denne scene om den musik, der som regel anvendes til scener med det amerikanske kavaleri i westernfilm, hvilket konnoterer at Süß er i færd med et "angreb" på ariernes verden. Denne kavalerimusik optræder kun på dette sted i filmen og referer således ikke til andre situationer i filmen. Det gør derimod den dramatiske musik, vi hører under ariernes angreb på Süß' palads, efter Dorothea er fundet druknet. Her er der ikke tale om et simpelt angreb, som i det første eksempel, for musikken har vi tidligere hørt under scenerne med smeden Bogners hus og i de scener, hvor Dorothea er blevet berøvet først sin far og derpå Faber. Desuden er melodien fra Dorotheas sang vævet ind i den dramatiske musik. Musikken kæder dermed ariernes handling sammen med de situationer, hvor jøden har forrettet noget ondt mod ariere, særligt voldtægten af Dorothea. Musikken motiverer på den måde følelsesmæssigt ariernes aggressive handling; den retfærdiggør den overfor tilskuerne. Musikken er altså en auditiv markør, der fortæller os, at jøden angriber af ondskab uden at være motiveret dertil, mens arierne angriber på grund af jødens tidligere onde gerninger.

Den vigtigste musik er imidlertid de to musikformer, der knytter sig direkte til de to poler: Dorotheas tema og jødemusikken.

Dorotheas tema har en metaforisk funktion, idet den bruges til at beskrive hendes personlighed og væsen. Selve sangen “All mein Gedanken” stammer fra det 15. århundrede og konnoterer noget simpelt og bondsk, ja noget man vel bedst kan betegne som noget “völkisch”.¹⁷⁷ Den er også meget troskyldig og minder lidt om en børnesang, hvilket harmonerer godt med den øvrige beskrivelse af Dorotheas person. Melodien er yderst stille, langsom og enkel, hvilket passer med hele fremstillingen af den ariske verden, Dorothea lever i. En verden der er enkel, beskeden og ukompliceret.

Men melodien har ikke kun til formål at beskrive Dorothea; den har også en dramaturgisk funktion. Dorotheas melodi forbindes metonymisk med hendes person, fordi hun selv har sunget sangen i scenen med cembaloet. Når det musiske tema så senere i filmen dukker op (hvad enten hun er til stede i billedet eller ej), fungerer det som et auditivt metonym for hendes person. Når den melodi lyder, skal vi tilskuerne, tænke på hende. Komponisten bag filmen, **Wolfgang Zeller**, kaldte sangen for “skæbnetemaet”, fordi den filmen igennem, som et leitmotiv, forbindes med Dorotheas kranke skæbne. Vi møder den først og fremmest i førnævnte cembaloscene, og siden spilles den på orglet i scenen hvor hun gifter sig med Faber. I disse scener spilles sangen blidt og udtrykker kærligheden mellem hende og Faber. Derpå hører vi Dorothea synge den endnu engang, i scenen hvor hendes fader er blevet arresteret. På dette tidspunkt spilles temaet med en snert af melodrama. Den er ikke længere kun et udtryk for de unges kærlighed, men forbindes nu også med noget trist. Endnu værre bliver det i scenen efter voldtægten, hvor Faber leder efter hende. Her bliver skæbne-elementet fremherskende, idet Dorothea-temaet væves ind i en mere dramatisk musik. Temaet

¹⁷⁷ Se Friedman s. 213

tilføres yderligere spænding da det spilles under scenen, hvor Faber bærer Dorotheas lig op til Süss' palads og skriger **'Jøde!'**. I og med at vi har hørt Dorotheas tema i disse forskellige situationer kommer temaet efterhånden til at konnotere flere forskellige ting; det konnoterer Dorotheas uskyldighed og hendes og Fabers kærlighed, men også den smerte, der er blevet tilføjet hende af jøden: berøvelsen af hendes fader og ægtemand og siden tabet af sin uskyld og mulighed for at videreføre en renblodet slægt.

Dorothea-temaet anvendes også til at markere sammenstødet mellem den jødiske og den ariske pol. Det første sammenstød finder vi uden for selve diegesen, nemlig under forteksterne, hvor Dorotheas troskyldige völkische tema, sættes op mod en skærende mandlig synagogesangers gutturale stemme. Den fremmedartede og voldsomme jødesang virker disharmonisk og voldsom i forhold til den rolige ariske melodi. Dette musiske kontrapunktiske sammenstød, fungerer som et auditivt metonym på det grundlæggende sammenstød mellem ariere og jøder. Den ariske verden, udtrykt ved Dorotheas melodi disharmonerer totalt med jødernes verden, udtrykt ved synagogesangen. Kontrasten mellem de to poler understreges også i skiftet mellem scenen i synagogen, og den efterfølgende scene i Dorotheas dagligstue. Vi hører jøderne synge højrøstede liturgiske sange i synagogen, hvilket giver et indtryk af forvirring, støj og kaos. Ved et pludseligt klip i lyd og billede kontrasteres dette kaos med roen i scenen hvor Dorothea synger, mens hun græder. Den vilde jødesang kontrasteres til den milde, simple, beherskede arier-sang.

Den sang, jøderne synger i synagogen er den berømte bønnesang "Schemae Israel", der for uindviede kan lyde som en ubehersket

skrålen. Filmmagerne har sandsynligvis regnet med, at jødernes religiøse sange ville virke fremmedartede på de tyske tilskuere.¹⁷⁸ Men der er også andre former for musik, der skal få jøderne til at virke fremmedartede. Efter man har hørt den imponante musik, der ledsager hertugens kroning, hører man sær orientalsk musik med små dissonanser. Musikken kan umiddelbart minde om en parodi på **Kurt Weil's** musik, som nazisterne forkætrede. Denne musik konnoterer noget mystisk og udpræget jødisk.

Også i scenen hvor jøderne “invaderer” Stuttgart lyder der fremmedartet musik. Denne gang er det en af jøderne, som synger sangen “Guemal-guemali”, der stammer fra den zionistiske musiker, **Yedidia Admon**, som i starten af 1920'erne havde sat sig for at lave en udpræget israelsk musik. “Guemal-guemali”-sangen var inspireret af en beduinsk sang.¹⁷⁹ I filmen har sangen den effekt, at den dels virker trist (underscore for de ariske tilskueres stemning), dels får jøderne til at virke som en samling næsten uhyggelige og truende væsener.

Typologi og miljø for “jøden” og “arieren”

Til hver af de to poler hører der en bestemt type karakter. Jøde-typen er udstyret med alle de attributter, der findes i den antisemitiske jøde-ikonografi, lige fra udseende, væsen og egenskaber, til det miljø, der er med til at kendetegne ham. Og på samme måde er arier-typen udformet efter det gængse idealbillede af det nordiske herremenneske. Det er imidlertid ikke sådan, at der kun findes to mennesketyper i filmen. Inden for hver type-kategori, findes der forskellige undertyper, der skal fremstille diverse sider af

¹⁷⁸ Også i *Der ewige Jude* bliver jødernes synagogesang brugt til at give tilskuerne indtryk af, at jødernes religion er skræmmende og primitiv.

¹⁷⁹ Friedman s. 215

hver type. Således findes der både førertyper og degenererede ariere, ligesom der findes både assimilerede jøder og ghettojøder. Men trods disse indbyrdes forskelle, bevares der hele filmen igennem et klart skel mellem de to kategorier. Jøden og arieren er og bliver, ifølge filmens underliggende ideologi, to forskellige racer.

Allerede i selve valget af skuespillere kan man spore den typologi, filmmagerne har arbejdet med. De anvendte skuespillere er uden tvivl type-castede. Hver skuespiller inkarnerede a priori den type, han eller hun skulle fremstille, og tilskuerne genkendte vedkommende fra lignende roller i tidligere film eller teaterstykker. **Heinrich George** (hertugen) og **Eugen Klöpfer** (Sturm), var eksempelvis kendt fra diverse førerlignende roller eller som autoritative fædre af den ene eller anden art. Deres udseende bærer præg af ærværdighed (i hvertfald Klöpfers) og de har høje, ariske pander. **Kristina Söderbaum** var også yderst velegnet til rollen som Dorothea. Dels konnoterede hendes meget svenske udseende både arierinde og svimlende uskyld, og hun var ligeledes kendt fra andre melodramatiske film, hvor hun var offer for tragiske kærlighedskonflikter.¹⁸⁰ **Malte Jäger** (Faber) var ligeledes en ung og meget arisk udseende skuespiller, der glimrende kunne gøre det ud for en racebevidst, kommende "fører".

Werner Krauss (Levi, Loew, schæchter og olding) var kendt fra flere ekspressionistiske film og havde haft adskillige skurkeroller. Hans 'gnomagtige' udseende gjorde ham næsten prædisponeret til at spille jøderne i filmen (en opgave Krauss løste så godt, at han måtte bede Goebbels om offentligt at erklære, at han ikke var

¹⁸⁰ Knili s. 33

jøde).¹⁸¹ Og **Ferdinand Marian** havde kort før sin rolle som Süß, optrådt som en dæmonisk Mefistofeles på teatret, og hans mørklødede, eksotiske fremtoning konnoterede fremmedhed og mystik.

Både Werner Krauss og Ferdinand Marian udtrykker med deres ydre, alt hvad man forbinder med den antisemitiske ikonografi. Men det, som først og fremmest gør de to karakterer ubehagelige, er den måde, de gestalter de farlige jøder på.¹⁸² Begge skuespillere formår vitterlig med deres optræden at gøre "jøden" til et ubehageligt og truende væsen, men det sker ikke ved en overdreven karikatur. Hollstein nævner eksempelvis, at karakteren "Ipelmeyer" i **Robert und Bertram**, er langt mere "jødisk" end både Süß, Levy og Loew.¹⁸³ Til gengæld lykkedes det for Krauss og Marian at skabe langt mere troværdige jøde-dæmoner.

I det følgende vil jeg skitsere de forskellige arketyper i filmen og det miljø, der kendetegner dem.

Jødernes verden

Den musikalske kontrast mellem de to poler, som lød under titelteksterne, understøttes af de første sekvenser i filmen. Efter kroningsceremonien ser vi en indstilling af Württembergs stolte våbenskjold på hertugens balkon. Dette billede overtones til et skilt på en gadedør med uforståelige, hebraiske tegn. Samtidig skifter musikken fra de storslåede trompetfanfarer til underlige orientalske

¹⁸¹ Se Friedman s. 219, Wulf har en fotografisk gengivelse af Goebbels' erklæring.

¹⁸² Friedman kommer også ind på, at det først og fremmest er skuespillet, der gør jødefigurerne så antisemitiske: "Si Süß-Marian et Levy-Krauss sont juifs, ce n'est pas par le nez juif qu'ils n'ont pas, à l'instar de tant de Juifs d'ailleurs, ce n'est pas non plus par les papillotes et le caftan dont ils sont d'abord affublés, c'est par un comportement, une gestualité.." S. 89

¹⁸³ Hollstein s. 96

rytmer og dissonante lyde a la Kurt Weil. Med denne overgang til den jødiske verden, er der sket et afgørende skift i miljøet. Fra det festlige, lyse Stuttgart er vi pludselig havnet i en fremmed, underlig verden. Præsentationen af ghettoen er filmens absolut længste establishing shot. Gaderne er belagt med toppede brøsten, husene er, i modsætning til Stuttgarts flotte husfacader, faldefærdige og skumle. Det er tydeligt, at hertugens udsendte gesandt, der skal købe et smykke af den rige jøde Süß, ikke føler sig tryk ved ghettoen, for som det første sender han kusken væk med bemærkningen: **“Jeg vil ikke have at du holder her i jødegaden”**.

Vi møder her i gaden de første film-jøder, der skal illustrere den kultur, jøden Süß angiveligt stammer fra. Der er både “ægte” jøder, der anvendes som statister, og så de jøder Werner Krauss gestalter. De “ægte” jøder (som jeg formoder er nogle af dem, Harlan udvalgte i de polske ghettoer), er lettere deforme mennesker. Vi ser bla. en meget lille tynd mand, med et alt for lille hovede passere nysgerrigt forbi gesandts vogn. Han er kun en randfigur, men skal sammen med miljøet give os et indtryk af, at her i ghettoens dystre gader, lever der vanskabte, degenererede væsener.

Men det er “Krauss-jøderne”, der er dominerende i scenen. Man ser først en schächter træde ind i billedet med blodigt forklæde og en stor slagterkniv. Han konnoterer, på grund af kniven og blodet, noget farligt og truende og giver os det indtryk, at jøderne er en aggressiv race.¹⁸⁴ Hans træk er grove og ansigtet er vrængende. Han taler nasalt med jiddisch accent sammen med en olding, der hænger ud af vinduet ved siden af en ung, halvt afklædt kvinde. I nærbilleder fremstilles kvinden som et seksuelt lystobjekt idet

¹⁸⁴ Netop schächtermotivet var yndet i den nazistiske propaganda. Ifølge Harlans erindringer havde Goebbels i *Jud Süß* oprindeligt ønsket at bruge nogle af de schächteoptagelser, der indgår i *Der ewige Jude*, men Harlan havde modsat sig denne ide. I stedet lod han denne schächter repræsentere jødernes blodige væsen.

kameraet fokuserer på hendes bryster og hendes tunge, som hun lystent lader glide henover læberne. Det fremgår ikke eksplicit af filmen, men som tilskuer får man indtryk af, at der har foregået noget utugtigt imellem oldingen og den unge kvinde; et slags seksuelt forhold mellem aldersmæssigt ulige parter. Denne unaturlige forbindelse foregriber den ligeledes "usunde" forbindelse, der senere i filmen opstår mellem Süß og Dorothea.

I ghettosekvensen ser vi også Levi for første gang. Han åbner døren til Süß' bolig og stirrer på gesandt Remchingen, mens han drævende fortæller, at Süß venter ham. Scenen minder mest af alt om klichébilledet af Bram Stokers ejendomsmægler, Jonathan Harker, der modtages af Draculas vanskabte tjener. Denne intertekstuelle reference skal muligvis vække den konnotation, at jøderne er monsteragtige væsener, der dyrker vampyrisme (Se nedenfor).

Jødernes verden er også markeret af en bestemt lyssætning. I ghettofylden er billederne relativt mørke og man ser kun de dystre mure som baggrund. Dette mørke er en vedvarende markør for jøderne gennem hele filmen. Således finder vi ofte jøderne på dunkle steder, som fx i synagogen, hvor der er temmelig mørkt, under Levis forhør af Sturm, hvor der kun brænder et enkelt stearinlys, og i scenen med Levi, der gemmer sig i Süß' palads, den nat, hvor arierne angriber. Jødernes tøj er i disse scener næsten udelukkende sort og alle dekorationerne er mørke og kaster lange skygger i rummene. Tilsammen danner alle scenerne med mørke i små trange rum en **klaustrofobisk stemning** - en stemning, der fortæller os noget om jødens underjordiske væsen og det lyssky i hans handlinger. Jøderne lukker inde (først og fremmest markeret af rebene om Fabers hænder, af torturmaskinen og af at Sturm

anbringes i et fængsel). Arierne derimod forbindes med **bevægelsesfrihed** og lys: det finder vi primært i de relativt store, luftige rum i ariernes hjem. I alle de scener, hvor Dorothea er i Sturm-hjemmet, er stuerne veloplyste og dekorationerne er lyse, for slet ikke at tale om Dorotheas tøj, der altid er lyst. Arierne kan ikke lide det jødiske mørke og den indelukkede atmosfære, de omgiver sig med. I scenen, hvor Süß opsøger Sturm i dennes hjem og truer ham, fordi han ikke vil samarbejde, reagerer Sturm også på den indelukkethed, der omgiver jøderne ved at åbne vinduet og udbryde: "**Frisk luft!**"

Typen Süß¹⁸⁵

Den første indstilling af Süß er et nærbillede, der fremhæver hans jødiske udseende. Hans øjne er stikkende og ubehagelige at se på. Lyset fremhæver de jødiske hårlokke og det sorte skæg, der når ned til hans kaftan. Alt i alt lever fremstillingen af Süß op til den antisemitiske jøde-ikonografi, men han har dog også visse "mangler", hvis man sammenligner ham med Stürmerjøderne. Han har ikke den obligatoriske "Judensechser", hans fingre er ikke fede og læberne ikke brede og sanselige. I scenen i ghettoen er hans øjne hele tiden halvt lukkede, hvilket giver indtryk af arrogance. Senere i filmen er hans adfærd over for ariere også udpræget "jødisk". Over for alle de personer, der står under ham er han nedladende og ubehagelig, men i scener, hvor han skal indynde sig, som over for hertugen, smiler han med et slesk drag om munden og understøtter sine argumenter og forslag med en sirlig håndbevægelse, der nærmest virker som et mere eller mindre uanstændigt kærtegn i luften. Det er også kendetegnende for Süß, at han altid stiller sig for tæt på de folk, han taler til. Det er

¹⁸⁵ De øvrige jødiske karakterer; Levi og Loew behandles i afsnittet om den assimilerede jøde.

tydeligvis generende for de personer han taler med, for de læner hovedet væk fra ham i afsky. Det ubehagelige ved at være i Süss' selskab er også vist ved, at han altid befamler de ariske personer han skal indynde sig hos, primært hertugen, Sturm og Dorothea. Et andet særtræk er, at hans stemmeføring altid er meget lav så man får indtryk af, at det han siger, ikke tåler at komme andre for øre. Når han er sammen med Dorothea er han påtrængende, han læner sig tæt mod hende og forsøger endda at komme til at kysse hende.

Sproget er en anden vigtig kode, der anvendes til at fremmane det negative billede af Süss. I de scener, hvor han ikke optræder som assimileret jøde (i ghettoen, under retssagen og under henrettelsen) taler han først og fremmest med udpræget jiddisch accent, ligesom Krauss-jøderne. Det jiddische i sproget skal understrege, at jøderne i filmen hører til "die Ostjuden". Selvom Süss fralægger sig denne accent da han tager til Stuttgart, kommer den alligevel frem i situationer, hvor han mister kontrollen over situationen. Da hestevognen vælter, mumler han fx enkelte jiddische fraser.

Det er også via sproget at Süss viser, at han ikke er rigtig tysk. I hans sprog indgår der således en hel del franske ord som "Madame, pardon, souper, permission, amusement, o.a". Denne tendens til at blande sprog refererer formodentlig til antisemitternes ide om, at jøden var internationalistisk indstillet (en internationalisme, der skal ses som en modsætning til det tysk-nationalistiske, som nazisterne gik ind for.¹⁸⁶) I scenen hvor Süss kører med Dorothea ind til

¹⁸⁶ Det er forøvrigt interessant at man på Süss' tid i det bedre borgerskab talte fransk eller blandede franske gloser ind i sproget. Eksempelvis brugte Frederik den Store af Preussen ofte franske udtryk. Men dette historiske faktum omgår de nazistiske filmmagere totalt. I Harlans egen film om Frederik den store, **Der grosse König**, taler filmudgaven af kejseren ikke med franske gloser. I *Jud Süss* er det at bruge franske ord blevet til noget udpræget jødisk.

Stuttgart, understreges jødens internationalisme og rodløshed, noget antisemitterne ville betegne som "Heimatlosigkeit".¹⁸⁷

"Dorothea: Hvor har De ellers været?"

Süss: Åh, London, Wien, Rom, Madrid...

Dorothea: Du milde himmel, det er jo næsten hele verden. Hvor var det bedst? Jeg mener, hvor følte De dem mest hjemme?"

Süss: Mest hjemme? Overalt!

Dorothea: Overalt? Har De da intet hjem.

Süss: Åh jo - Verden!"

Süss' omgivelser er også med til at kendetegne hans væsen. Hans bolig i ghettoen er klaustrofobisk og tarveligt udstyret. På samme måde som det i *Der ewige Jude* påstås, at jøderne holder af at leve usselt under ghettoforhold, fremhæves jødens mangel på at leve anstændigt også i Süß' bolig. Men denne tilsyneladende fattigdom står fuldstændig i kontrast til rigdommene i det bugnende pengeskab, han lidt efter åbner. Penge er et typisk træk fra jødeikonografien. I fx Hiemers og Fips' *Der Giftpilz* ser man en jøde sidde på en gigantisk pengesæk uden for en børs. Teksten til billedet lyder: "**Jødens Gud er penge. Og for at tjene penge, begår han de største forbrydelser**". Denne tekst kunne også hæftes på Süß.¹⁸⁸

Noget der i høj grad bidrager til den negative karakteristik af Süß, er hans brutale måde at administrere sin magt på. Det ses tydeligst i scenen ved smedens overrevne hus. Süß' henrykte elskerinde udbryder meget rammende: "**Et halvt hus, som et stykke**

¹⁸⁷ Friedman s.222

¹⁸⁸ Tegningen er gengivet i Vogt s. 77. At jøden så ofte forbindes med penge skyldes bla. at middelalderens jøder havde forbud mod at arbejde og derfor overlevede som pengeudlånere.

legetøj, som et dukkehus!" Netop ordet legetøj kendetegner Süß' handlemåde. Han leger med ariernes skæbne; han behandler dem som dukker. Og måden Süß leger på er hensynsløs. Da smeden møder op hos Süß, medbringer han sin kone og deres grædende spædbarn; en effekt der naturligvis skal vække tilskuernes medlidenhed. Men Levi vifter blot konen og barnet væk, og udtrykker dermed at jøden er ufølsom. Da så smeden erklærer, at han ikke er i stand til at betale leje af det stykke af Süß' vej, som hans smedje står på, reagerer Süß ved at rive huset midt over. Han opfører sig som et fornærmet barn, der grusomt ødelægger de andres sandslot. Han er ude af stand til at føle medlidenhed med smedefamilien. Han kan, som et barn, ikke sætte sig ind i andres smerte.

Süß er en mester i at manipulere og overtale. Men når hans talegaver ikke slår til, anvender han terroristens metode: truslen. Da Sturm fx ikke vil samarbejde, forsøger Süß at afpresse ham ved at true med at skade datteren. Det samme sker i voldtægtsscenen, hvor Süß opnår sin vilje med Dorothea ved at true med at fortsætte torturen af hendes mand og siden hen henrette både Faber og Sturm.

Hævnlyst er et andet vigtigt træk hos Süß. Han tilgiver aldrig de ariske hovedpersoners afvisning af ham. Faber siger, at der ingen jødeherberge findes i Stuttgart; Sturm siger, at hans datter ikke skal sætte jødebørn i verden; smeden sætter sig fysisk op mod ham og Dorothea afviser hans tilnærmelser. Samtlige personer bliver udsat for jødens hævn.¹⁸⁹Süß understreger endda selv, at hævn er en del af jødedommen. I samtalen med Dorothea forud for voldtægten, siger han: **“Men det er ikke kun de kristne, der**

¹⁸⁹ Faber tortureres, Sturm arresteres, smeden henrettes og Dorothea voldtages.

har en gud. Vi har også en - Hævnens Gud. Øje for øje, tand for tand!"

Ariernes verden

Arierne derimod er ikke hævnere. I scenen hvor Süß skal dømmes, tager Sturm afstand fra Süß' ord: **"øje for øje...det er dog ikke vores kotyme, se kun på den gamle lov..."** Arierne er redelige, anstændige borgere, der følger loven, fremfor den personlige hævnlyst.

I *Jud Süß* er byen Stuttgart og dens borgere synekroker for hele den ariske verden og den ariske race, der bebor den. I filmens kontrast-struktur udgør Stuttgart den positive pol i filmen. Alle borgerne i byen, på nær enkelte brådne kar, er per definition antisemitter. Det formuleres klart i Remchingens bemærkning, da Süß erklærer at han vil til Stuttgart: **"Landdagen** (der repræsenterer det ariske folk) **vil aldrig lade jøder komme ind i byen."**

Men hvad angår selve den ariske arketype, ses den tydeligst i familien Sturms hjem. Som en både visuel og auditiv modsætning til den beskidte ghetto, giver kameraet os et intimt indblik i den rene, velindrettede dagligstue i Sturms hus. Hvor jøderne beskæftigede sig med noget så beskidt som schächtning og så jordnært som handel med kostbarheder og penge, finder vi filmens blonde elskendepar, Faber og Dorothea, forenet i udøvelsen af noget så ophøjet rent, som musiceren ved cembaloet. Dorothea synger følelsesbetonet og med barnlig stemme den folkevise, der i filmen fungerer som hendes tema. For jøden har kunst og kultur naturligvis ingen værdi; som speakeren siger i *Der ewige Jude*: **"...for renheden i den tyske kunstfølelse har den rodløse jøde ikke noget organ."** Arierne derimod, er et kulturfolk, for hvem

kunsten er en dyd. Dorothea og Faber er klædt i “civiliserede” klæder og i deres ansigtsudtryk finder man kun uspoleret lykke. Familieidyllen fuldendes da Sturm kommer hjem og faderligt kysser sin datter på panden og venskabeligt hilser på Faber. Man samles om det veldækkede søndagsbord og fejrer fromt kroningen af den ny hertug. Efter middagen ryger Sturm gemytligt på sin pibe.

Hele scenen i Sturms hjem (sammen med den lignende scene i Fiebelkorns hjem) er et udtalt idealbillede på et völkisch hjem. Det minder om de nazistiske malerier af bondefamilier som blev udstillet i “Haus der Deutschen Kunst”. Alt i hjemmet er næsten sterilt, kaffekopper tallerkener og møbler er stillet op i symmetriske former og frem for alt uden for megen luksus. Alt i hjemmene er overskueligt og “harmonisk”, hvilket understreges af, at indstillingerne er relativt lange og klippene rytmiske. Den stil, der kendetegner Sturms og Fiebelkorns hjem er vel nærmest Biedermeyeridyllen. Biedermeyeræstetikken, der havde til formål at reducere hele verden til nipsgenstande, var småborgerens måde at gøre det store og uoverskuelige småt og overskueligt og dermed behersket.¹⁹⁰ Der findes rent faktisk en del nips rundt omkring i de to hjem stillet op efter et sirligt system; tallerkener sat op i geometrisk orden på tallerkenhylder, osv. Vi finder også de biedermeyerske værdinormer: pligt, sparsommelighed, renlighed og orden hos arierne i filmen:

Pligten er et begreb, der gentagne gange trækkes frem som noget vigtigt. I hertugens ed er pligt et af nøgleordene (gentages hele tre gange), og Faber sætter i flere scener pligten højere, end sin kærlighed til Dorothea, selvom hun har brug for trøst.

Sparsommelighed er ligeledes en dyd; det ses af det relativt

¹⁹⁰ Fausing: Billedharmonier og driftønsker i Visuel kommunikation s. 156

ydmyge miljø i de to arierhjem. Det fremgår jo også, at man i Landdagen bestemt ikke bryder sig om hertugens pengebegær og ødselhed. **Renlighed** er også et fremherskende træk. Renligheden er tilfulde udtrykt i arierhjemmene og i selve personernes ydre og tøj. **Ordenssans** finder man også i alle scener, hvor der er ariere. Der er altid en vis form for orden i alle massescenerne. Da folket hylder hertugen er der orden, ja selv da de stormer hertugens palads, er der orden i rækkerne. Når de overværer de to hængninger, står folket i næsten geometrisk orden. Der er ikke rod, som man ser det hos jøderne. I de jødiske massescener (indtoget og i synagogen) er der næsten kaotisk forvirring.

Filmariernes værdinormer falder ikke overraskende fuldstændig sammen med nazisternes værdinormer. Faktisk fremhæves forbindelsen mellem nazisterne og filmarierne af et lidt anakronistisk udbrud i Fabers dedikation i liederbogen til Dorothea: **“Heil Württemberg”**, der jo klart er et ekko af nazisternes hilseord.¹⁹¹ For filmens ariere gælder ligeledes det nazistiske førerprincip. Da der skal udbringes en skål ved Sturms middagsbord, vil Dorothea skåle for Faber, men det afviser Sturm med en bemærkning om, at hverken Faber, han selv eller Dorothea er vigtige. Den vigtige, som skålen skal gælde, er den nuværende fører, hertugen.¹⁹² Det enkelte individ er underlagt føreren.

Hele ariernes verden er alt i alt som en lille fredelig landsby med en fører, som man ville kunne finde den i propaganda for Blut und Boden-ideen. Det er denne ariske fred som jøden kommer og truer, og denne verden, som arierne vil kæmpe for at bevare.

¹⁹¹ Se protokollen i Knili s. 80 Hollstein har af uvisse årsager ikke taget dette med i sin protokol. Udbruddet oplæses i scenen af Sturm.

¹⁹² Der kan herske en smule tvivl om, hvem den virkelige fører er. Officielt set er det jo hertugen, og lige til det sidste respekterer alle arierne hans ord, man da han for alvor bryder sin ed (og dermed svigter førerprincippet, hvor undersætterne også har krav på ansvarlighed og overholdelse af traktaten) træder i stedet Sturm til som den ideologiske leder (se senere).

De ariske karakterer

De ariske hovedpersoner i filmen repræsenterer hver for sig de nordiske prototyper. En af de vigtigste er naturligvis **Dorothea**, der udfylder rollen som den ideelle nationalsocialistiske kvinde. Dorothea er sindbilledet på husmoren, der dækker bordet for sin familie og som skal sætte sunde ariske børn i verden. Hendes huslighed er næsten karikeret i scenen omkring middagsbordet, hvor hun mildt bebrejder at faderen kommer sent hjem: "**Den var alt for længe i ovnen, fordi du lod os vente. Den skønne gås!**" Hun er altid stærkt følelsesbetonet, fortvivler med tårer og store fagter over sin skæbne. Hun følger blindt sit hjerte og hendes kærlighed til Faber grænser til underkastelse: "**Du er nu min mand, du er min beskyttelse og du er min lykke!**", som hun siger, kort efter deres bryllup. Hendes let buttede ansigt, de store øjne og den barnlige stemme og hendes naivitet (overfor Süß) associerer til et forsvarsløst barn og indbyder dermed til beskyttertrang hos de mandlige ariere. Hendes barnestatus kommer ikke mindst til udtryk i faderens brug af diminutiv, når han nævner hendes navn: "**Dorothechen**". For at fremhæve renheden i Dorotheas væsen, har filmmagerne konsekvent filmet hende med blødt filter i et romantiseret lys. Hvor vi altid ser Faber og Sturm i aktivitet og kamp mod jøden, forholder Dorothea sig passivt, hændervridende og grædende i hjemmet. Hun udmærker sig også ved at være seksuelt dydig.

Vi møder Dorothea i to forskellige sfærer. Den ene er i hjemmets idyl hvor hun er optaget af madlavning, og i ledige stunder lidt sang ved cembaloet. Den anden sfære er udenfor hjemmet hvor hun hver gang møder Süß. I disse situationer er hun knap så barnlig og optræder som en attraktiv, ung kvinde, der viser sin kvindelighed

frem for jøden. Selvom han jo per definition er hendes “racefjende”, ja så ejer hun i starten ikke fx. Fabers evne til at se jøden bag masken. Faktisk bliver hun en smule betaget af Süss' verdensmandsagtige fremtoning og beundrer hans berejsthed. Denne gerning straffes hun hårdt for af Faber i scenen, hvor Dorothea beklager sig over de forhøjede fødevarepriser: **“Og den vi kan takke for dette (de høje priser) har du, Dorle, bragt til Stuttgart!”**

Senere, ved maskeballet, hvor hun er blevet bevidst om Süss' sande identitet, ja så opfører hun sig stadig langt fra som den barnekvind, vi mødte i Sturms hjem. Hun er derimod iført en dybt nedringet kjole, der afslører hendes barm, en pudret paryk, hun bærer læbestift og har tegnet en skønhedsplet på kinden - og det på trods af, at alle ved, at der er tale om et “kødmarked”, som fader Fiebelkorn formulerer det. Det er tydeligt, at Dorothea i denne scene ikke er i det “rigtige” miljø. Hun er ved at komme galt afsted med jøden, og i den senere scene, hvor hun igen træffer jøden, går det som bekendt helt galt. Moralen er naturligvis, at Dorothea (metonym for den tyske/ariske kvinde) skal holde sig til den hjemlige sfære, for uden for den, risikerer hun at blive angrebet seksuelt af jøden.

Men det er ikke noget kvinderne umiddelbart kan forstå, påstås det i filmen. Kvinder har nemlig grundlæggende svært ved at indse den fare, som jøden udgør mod dem. Dorothea tager ham op på vognen, hertuginde giver sig gladeligt i lag med jøden, Luziana er åbenlyst hans elskerinde; hun kaldes endda “jødehore” og Fiebelkorndøtrene glæder sig til at komme til hertugens maskebal selvom deres far fortæller, at det er jøden, der har inviteret til ballet. Kvinderne opfører sig uansvarligt, og har ikke forstået, at jøden er en trussel mod deres efterkommeres blod. Derfor må mændene tage

over. Da Süß ved maskeballet vil invitere Dorothea til middag, afviser han på det strengeste af Faber og Sturm. Sturm verbaliserer endda førnævnte morale med replikken: **“Mit barn skal hjem”**, dvs. kvinden skal blive i hjemmet i familiens skød.

Så længe Dorothea er i hjemmet er alt lykkeligt. Her lever hun et liv efter den slags regler, som Goebbels selv nedskrev i romanen *“Michael - ein deutsches Schicksal”*: **“Kvindens mission er at være smuk og sætte børn i verden...Den kvindelige fugl gør sig smuk for sin mand og steger hans æg. Til gengæld står manden vagt og bekæmper fjenden.”**¹⁹³

Denne beskyttende mand er naturligvis **Faber**, den unge, asketiske idealist, der udmærket kunne være et idealbillede for den nazistiske mand. Jødehadet brænder i hans øjne og han er den første, der “instinktivt” gennemskuer Süß' forklædning og beder ham om at forsvinde. Så brændende er hans jødehad og entusiasme, at hans stemme gentagne gange bliver skinger. Faber er et pligtopfyldende menneske og ofrer gerne privatlivet for arbejdet. Har han en ledig stund, viser han dog tegn på at besidde et romantisk væsen, som elsker sin forlovede og akkompagnerer hende på cembaloet. Han er i bund og grund et godt menneske, der i virkeligheden kun kæmper, fordi folkets vel kræver det. Han underordner sig hele tiden Sturm, ja han respekterer ham endda så meget, at han på bryllupsnatten ikke tør sove med Dorothea, fordi han ikke ved, om Sturm vil finde det for rigtigt.¹⁹⁴ Men han tager dog flere gange ordet ved møder i Landdagen, selvom han kun er aktuarus. Han kan meget vel være en fører in spe.

¹⁹³ Goebbels' roman, citeret i Mosse, s. 41. Jeg har ikke haft mulighed for at verificere ordlyden.

¹⁹⁴ Se Hollsteins protokol, scene 41, s. 295

Sturm er soldaten i civil. Han kunne være en førerskikkelse, men er det alligevel ikke rigtig. Der er ikke tvivl om, at hertugen fremstilles som den egentlige fører. Men hertugen har imidlertid sine moralske svagheder, der fører til, at han kommer under Süss' indflydelse. Sturm afløser derfor hertugen som en moralsk fører. Imidlertid handler Sturm ikke efter "viljen", som en nazistisk fører jo skal. Derimod handler han ud fra love af forskellig art. Sturm er fremfor en egentlig fører, et taleorgan for andre. Han citerer således hele tiden konstitutionen, citerer antisemitiske "autoriteter" som Luther, og siden hen den gamle lov, der forbyder samkvem mellem jøder og ariere. Han står fast som en klippe og fristes ikke et sekund af jødens lokkende tilbud. Han er hjemme i racelæren og afviser Süss' anmodning om Dorotheas hånd med ordene: "**Min datter skal ikke sætte jødebørn i verden.**" Flere gange gør han opmærksom på, at jøden er en trussel mod det ariske blod. Da man i Landdagen beslutter at sende en delegation til hertugen udbryder et medlem, at de blot vil "**brænde tungen**". Men Sturm svarer med den overspændte patos, man så ofte støder på i "Lingua tertii Imperii", den nazistiske taleform: "**Hellere brænde tungen end blodet! Tungen er vores egen, men blodet er vores børns og børnebørns**".¹⁹⁵ Sturm er den figur, der verbaliserer filmens ideologiske diskurs, både i dette og i de forskellige citater fra Luther og den gamle lov.

Den mest vanskelige figur i ariernes verden er **hertugen**. Der er ikke tvivl om, at han i udgangspunktet er føreren i Württemberg. Det markeres rent filmisk af køreturen gennem Stuttgarts gader

¹⁹⁵ Lingua Tertii Imperii er en frase som formuleredes af Victor Klemperer i bogen *Die unbewältigte Sprache*. Friedman kommenterer brugen af denne svulmende taleform i *Jud Süss* s. 227

med den jublende folkemængde i vejsiderne. Selve situationen og måden, scenen er filmet på, vækker associationer til Hitlers køretur gennem Nürnberg i **Triumph des Willens**. Der er den samme type kryds klip mellem føreren og folket, filmet i hhv. frø- og fugleperspektiv. Der er soldater som forsøger at holde den begejstrede folkemængde tilbage. Og ganske som Hitler sluttede turen ved hotel "Deutscher Hof", hvor han kiggede ned på folket fra sine vinduer, slutter hertugen også sin køretur foran slottet, hvorpå han stiger op på en balkon og kigger ned på folket. Det er næppe urimeligt at antage, at datidens tilskuere har kunnet genkende "fører"-koderne fra Riefenstahls film. Hertugens status understreges sidst i sekvensen af, at han i føreragtig positur breder armene ud og udbryder: "**Mit folk! Mit land!**", en tydelig reference til den nazistiske treenighed, hvor Hertugen selv udgjorde det sidste element: føreren.

Men hertugen har sine katastrofale svagheder. Det er, som jeg kommer ind på nedenfor, disse svagheder, der giver jøden adgang til det ellers lukkede Stuttgart. Hertugen er ikke en værdig arier, fordi han ikke besidder tilstrækkelig modstandskraft mod jøden. Hvad angår smagen for lette damer, står hertugen ikke tilbage for Süß. Allerede i filmens indledning har hertugen afsløret, at han ikke besidder den ariske værdighed. Mens hans karet kører gennem byen, ser han en ung kvinde, der får sønderflået sin bluse, så brysterne blottes. Hertugen griner skamløst over dette optrin i stedet for diskret at kigge væk. Hertugens svaghed gør ham til et offer for den jødiske vampyr. Inden længe bestemmer Süß hvilke kvinder hertugen skal have, hvilken vin, han skal drikke, og hvilke politiske dispositioner han skal foretage. Jøden suger enhver kraft ud af hertugen, og dette visualiseres af hertugens fysiske forfald. Han optræder snart i morgenkåbe og uden paryk, fremfor i det imponante tøj, han præsenteredes i; han tilbringer megen tid i

sengen og han bliver mere og mere usikker på benene og falder ofte om i en stol. Han er ikke særlig beslutsom og lader i stadig højere grad jøden råde for sig. Så kraftigt dræner jøde-vampyren ham for magt, at han tilsidst dør af et hjerteslag. Han mister gradvist sin værdighed som fører og den moralsk set langt stærkere Sturm, overtager rollen.

Penge som jødens nøgle til ariernes verden

I *Der ewige Jude* bliver jøden beskrevet som en parasit på det ariske samfund: **“Overalt hvor der viser sig et sår på et folks krop sætter den sig fast og udsuger sin næring af den svækkede organisme”**. Det samme sker i *Jud Süß*. Ifølge en gammel lov er Stuttgart, (ariernes verden) lukket land for jøderne - visuelt markeret ved den store bom foran Stuttgarts byport. I ghettoen sidder Süß og drømmer om at finde et “sår”, som kan give ham og de andre jøder adgang til byen. Dette “sår” viser sig at være hertugens svaghed for kostbare fornøjelser (kvinder), og Süß er ikke sen til at udnytte denne chance. Det er netop hertugens behov for noget kostbart (et halssmykke til hertuginde) der giver jøden mulighed for at få adgang til Stuttgart. Da hertugens gesandt har udvalgt en perlekæde forlanger Süß, at han selv kan komme til at overlevere den til hertugen, og overtaler gesandten til at skaffe ham et falsk pas. Den værdifulde perlekæde bliver på den måde den første nøgle til det ariske samfund. Mødet mellem Remchingen og Süß har form af en handel. Süß benytter sig af hertugens svaghed for kvinder og med sit middel (penge) får han til gengæld et pas til ariernes verden. Så snart Süß er kommet ind i Stuttgart er det ligeledes penge, der sikrer hans og de øvrige jøders eksistens i ariernes verden. Han ved at hertugen er en svag leder, der kun tænker på sine egne fornøjelser, og denne svaghed forstår Süß at

udnytte ved blandt andet at finansiere både den ballet og den opera som Landdagen har nægtet at give hertugen.

For at få kvinder må hertugen have penge. Jøden giver ham disse penge og dermed sættes hertugen i et farligt afhængighedsforhold. Med penge opnår jøden magt. Så længe han kan tilvejebringe kvinder har jøden magten over hertugen.

Ideen om at jøden vandt magt over de europæiske fyrster tog Hitler allerede op i *Mein Kampf*. Han giver i bogen en beskrivelse af jødens udnyttelse af de svage fyrster, der passer nøjagtig til *Jud Süß*:

Det bliver således fyrsternes fordærv, at jøden får dem i sine garn. Langsomt, men sikkert løsnes deres forhold til folkene i samme grad, som de ophører med at tjene deres interesser og i stedet lever højt på deres undersåtters bekostning...(jøden) beforder selv deres evige pengeforlegenhed, idet han fjerner dem mere og mere fra deres sande opgaver, omgiver dem med den mest krybende afskyelige smiger, kæler for deres laster og gør sig mere og mere uundværlig. ¹⁹⁶

Det er meget symptomatisk, at den gamle Rabbi Loew på et tidspunkt siger til Süß: "**Hvis du vil herske over de kristne, må du herske over deres penge.**" Og det er netop hvad Süß gør: han kontrollerer arierne ved at bestemme over deres penge. Jødernes formål med at komme ind i ariernes verden er netop at kunne udsuge arierne for alle deres værdier. De penge Süß lægger ud, får han tifold igen. Det forudsiger schæchteren allerede i den første ghettoscene: "**Er wird im geiben, er wird - viel wird er ihm geiben, weil er hat Kepsen. Er soll ihm geiben, dass wir kennen neihmen, neihmen, neihmen!**"¹⁹⁷ Ved at lade de

¹⁹⁶ Mein Kampf bd. 1, s. 209

¹⁹⁷ Afskrift fra Hollsteins protokol. Bemærk at Hollstein har forsøgt at fange den jiddische accent.

to jøder tale så indforstået om, at hvis man udlåner penge kan man få flere penge igen (den klassiske ågerpraksis), hævder filmen, at denne praksis er generel for jøderne, og ikke kun noget, som Süß praktiserer.

Dette tema har manuskriptforfatterne givetvis hentet fra de mange skrifter hvor jøder på den ene eller anden måde bruger penge til at udnytte ariere. I den antisemitiske roman *Biarritz - ein historisches Roman aus den Gegenwart*, der var fast pensum i de tyske skoler efter 1934, findes der fx en scene på en kirkegård, hvor en række fremtrædende jøder diskuterer deres “store sammensværgelse”. En af jøderne fortæller her, at han har gældsat alle fyrster og regeringer og dermed kontrollerer hele Europa.¹⁹⁸

Den maskerede ghettojøde

Men jødens indtog er ikke gjort med penge alene. Han kan ikke blot vandre ind i de racebevidste arieres verden som en jøde, men må forklæde sig som arier. Et af den antisemitiske propagandas gennemgående temaer var som nævnt, at jøden forklædte sig. Det var derfor vigtigt at afsløre jøden, der “gemte sig under civilisationens maske” for at nå sit mål. I *Jud Süß* vises forvandlingsprocessen fra ghettojøden til den assimilerede jøde ved visuelle overtoninger - på samme vis, som det sker i *Der ewige Jude*. Ved præsentationen af Süß er han iført kaftan; snoede hårløkker hænger ned fra panden, han bærer langt skæg og han taler med jiddisch accent. Sekvensen slutter med et nærbillede af Süß' ghettojøde-ansigt, der overtones til et nærbillede af Süß som den assimilerede jøde. Pludselig er han forvandlet til en elegant advokat med et diskret overskæg og almindeligt tøj. Accenten er væk, og

¹⁹⁸ Vogt s. 40 I filmen “Rotschilids” er det ligeledes penge, der giver jøden magt. Se Friedmann s. 224 og Hollstein s. 65-76

hans manerer er langt mere verdensmandsagtige. At jøden gemmer sig bag en maske er i filmen understreget af, at Süß ustandselig skifter tøj og paryk efter at han er kommet til hoffet. Han vil hele tiden klæde sig ud. Masker er i det hele taget et vigtigt element i filmen. Masken er et metonym for det at skjule en identitet, og det er jo nøjagtig hvad Süß gør. Han skjuler "jøden" og bliver beskæmmet, når han afsløres.

Vi møder maskemotivet flere steder i filmen. Først og fremmest er det næppe tilfældigt, at Süß arrangerer et maskebal for hertugen. Ved maskeballer kan man netop skjule sig og gøre ting, som man ikke ville få lov til, hvis folk vidste hvem man var. På samme måde ville Süß ikke kunne have drevet det så vidt, hvis han havde bevaret sit ghettoudseende.

I den scene hvor Levy og Süß gennem et hul i muren overværer et møde mellem hertugen og delegationen fra Landdagen, viser kameraet, at spionhullet i virkeligheden er munden på den ene af to stukmasker i et større ornament. Da kameraet zoomer ind på denne maske, ser vi de to jøders lysende øjne gemt bag den; en slags maske i masken. Som for at tydeliggøre jødens evne til at sløre sin identitet, hører vi i selvsamme scene Sturm læse et uddrag af Luthers "*Jøderne og deres løgne*". Dette er naturligvis ikke tilfældigt. En maske er jo i realiteten en løgn, idet den skjuler sandheden om personen bag den. Selve citatet rummer en opfordring til at man skal stikke synagogerne i brand, hvilket rimeligvis er en reference til Krystalnatten. Når Luther her trækkes frem som en antisemitisk autoritet er det formodentlig for at appellere til protestantiske tilskuere.

Også hertugen omtaler jødens maske. Det sker, da han på revolutionsnatten har trukket sig tilbage på Ludwigsburg, og sidder

og drikker champagne sammen med Süß. Uden for slottet fyres der med fyrværkeri, og det får hertugen til at tale om Süß' rænkespil: **“Fyrværkeri, raketter, illuminationer og kvinder - altid det samme. Hvad gemmer der sig bag alt ragelset?”** (Underforstået: hvad er det jøden skjuler under sine illusionsnumre og brug af kvinder for at franarre hertugen magten?) Herpå brøler hertugen til jøden, at han skal tage masken af. Hvilken maske, spørger Süß, og får svaret: **“Den sidste, den sidste, ha!, hvordan ser han så ud?”**. Hertugen smider hele tre gange champagne i hovedet på Süß, som om han vil vaske masken af på den måde. Det, som hertugen vil have Süß til at afsløre, er uhyret bag sit skjul: ghettojøden. At Süß virkelig er en sådan har vi set i selve ghettoscenen, hvor (Krauss-) oldingens ansigt overtones til Süß' ansigt for at markere slægtskabet som efter frenologisk målestok.

I slutningen af filmen, hvor spillet er tabt og Süß er under anklage ved retten i Stuttgart, kaster han omsider masken og vender tilbage til sin oprindelige skikkelse som ghettojøde. Endnu engang markeres skiftet via en overtoning. Skægget er vokset ud igen og de høviske manerer, han havde ved hoffet er nu væk og han taler igen med jiddisch accent. Moralen bliver naturligvis, at jødens natur ikke lader sig skjule; når alt kommer til alt, skinner “ærkejøden” med sit hæslige ansigt frem.

Men ligegyldigt hvor godt maskeret Süß er, så skinner jøden dog hele tiden tydeligt igennem. **“Jud bleibt Jud”** var som tidligere nævnt et kendt slogan fra *Der Stürmer*, og det er bestemt også holdningen i *Jud Süß*. Som tidligere nævnt kan en “kender” som Faber naturligvis omgående gennemskue jøden bag det falske ydre og konfronterer straks Süß med sin viden. Süß kigger skamfuldt

ned i jorden og komplimenterer Faber for hans menneskekendskab. Uanset hvad han gør, så kan Süß ikke skjule sit ophav. I filmen markeres dette på flere forskellige måder. I den scene, hvor Dorothea ansøger om benådning for Fabers og faderens liv, udstråler Süß en stærk, næsten frivol sanselighed, særligt markeret af hans hår, der er uglet - grangiveligt efter en uanstændig nat; af det bløde lys og selve optagelsen, der er lavet i soft-focus. Denne form for sanselighed finder man aldrig hos arierne, der er sobre og alvorlige. Et andet eksempel er scenen hvor Süß' hestevogn vælter over. I stedet for at tage det med mod, som eksempelvis Faber gør det, efter han er blevet tortureret, ja så klynker Süß. Der findes også rent visuelle markører, der skal minde os om Süß' jødedom. Man ser eksempelvis gentagne gange en stor syvarmet (jøde-)lysestage på Süß' skrivebord. I Süß' palads befinder der sig et spejl, der er formet som en Davidsstjerne (ses i scenen hvor Loew besøger Süß). For at understrege Süß' sande natur, følger vi løbende i filmen "ærkejøderne": sekretæren Levy og den gamle troldmand rabbi Loew:

Levy, der trofast følger sin assimilerede herre, er som et spejlbillede med til hele tiden at huske tilskuerne på, hvorfra den elegante snu jøde i virkeligheden kommer fra - nemlig ghettoen. Man ser derfor ofte Levi udføre handlinger, der forstørrer og karikerer Süß' handlinger. Da Süß eksempelvis har overtalt hertugen til at overlade ham Württembergs gader og stræder, ser vi i næste sekvens Levy, der narrer en bonde til at betale en alt for høj vejafgift. Der er en grads-, men ikke væsensforskel på deres handlinger. Hvor Süß kun lokker hertugen, ja så snyder Levy direkte bonden ved at fuske med regnskabet. Levi er så at sige en lup, der ekspliciterer Süß' forbrydelser.

I modsætning til sin herre, skifter Levy ikke personlighed. Han bevarer sin kaftan og gedeskægget og taler hele tiden med jiddisch accent. Hans opførsel og bevægelser er overdrevne karikaturer på Süss' mere beherskede væsen, hans øjne er endnu mere stikkende og stemmen mere gnækkende. I mange af de scener, hvor han optræder, er lyset sat på en sådan måde, at skyggerne træder frem i hans ansigt og får det til at virke endnu mere ondskabsfuldt. Levi er både arrogant og hånende mod de ariske modstandere og dertil er han fej. Da han eksempelvis ser blodet fra Fabers torturerede fingre, væmmes han. En jøde kan naturligvis ikke udstå smerte, for slet ikke at tale om at kunne kæmpe. Da den rasende folkemængde stormer Süss' palads, kryber han fejtt op ad væggen som et dyr, fremfor at modtage dem med oprejst pande. Når arierne derimod møder trods, udstår de selv de værste ydmygelser med mod og stolthed som Faber eller er, som eksempelvis Sturm under forhøret, ikke bange for at svare igen.

Rabbi Loew er ligesom Levy en ghettojøde. Han repræsenterer den religiøse og semi-okkulte side af jødedommen. Med sit lange skæg, den store bog og sin Mosesstav, virker han som en skræmmende jødisk dæmon. I scenen hvor rabbi besøger Süss går deres samtale bla. på, hvordan jøden skal vinde magten over alverdens folk. Denne samtale, hvor jøderne kun alt for åbent afslører deres intention, associerer meget tydeligt til tonen fra *Zions vises protokoller*, hvor jøderne på samme, næsten naivt åbenhjertige måde afslører deres konspiration. Dengang havde en stor del af tyskerne fået kendskab til protokollerne, enten gennem undervisningen i skolerne eller i uddragene som blev formidlet i de forskellige organisationer, bla. Wehrmacht.¹⁹⁹ De ville derfor

¹⁹⁹ Se ex. "The Holocaust. Selected Documents, Bind 4: "Propaganda and Aryanization".

muligvis kunne genkende de tanker, Loew og Süß lægger for dagen og associerede til protokollerne.

Umiddelbart er der noget ærefrygtigt værdigt over Loews person, men i en scene under en jødisk gudstjeneste, afsløres hans religions sande væsen. Midt i gudstjenesten, hvor musikken og de særlige klædedragter og ritualer giver en atmosfære af det mystiske og fremmedartede, bliver Loew opsøgt af Süß. Süß beder rabbi'en om at samle 500.000 rigsdaler ind til lejetropper, der skal nedkæmpe Württembergs borgere. Ligesom man i *Der ewige Jude* ser jøder, der sjakrer i en synagoge, bliver der med denne scene også i *Jud Süß* påstået en forbindelse mellem religion og penge.

Både Levy, Loew og de to ghettojøder i Süß', hus bliver som nævnt alle spillet af skuespilleren Werner Krauss. Formålet med dette var, som Veit Harlan selv formulerede det i et interview: **"...at vise, at alle disse forskellige temperamenter og karakterer, den troende patriark, den snu svindler, den sjakrende købmand osv - alle sammen i sidste ende kommer fra samme rod."**²⁰⁰

Fortroppen - den assimilerede jøde

Den assimilerede jøde var ifølge den antisemitiske propaganda den farligste af alle jøderne, fordi det er ham, der er fortroppen i jødernes kamp for at opnå verdensherredømmet. Da Süß står overfor at skulle rejse til Stuttgart, siger han til sekretæren Levy: **"Jeg åbner dørene for jer alle...det kan ske i morgen, det kan ske i overmorgen. Men det vil ske!"**. Senere gentager han denne profeti for Loew idet han siger: **"Herrens vilje vil ikke forhindre at jeg gør Württemberg til det lovede land Israel"**. Og Süß begynder omgående at indfri sit løfte ved at

²⁰⁰ Harlan interviewet i "Der film", 20.jan. 1940, gengivet i Wulf s. 398

vinde magten over Württemberg (=ariernes verden). Igennem hele filmen foregår der en konstant magtkamp mellem arierne og jøderne om hvem, der skal herske over Württemberg. Denne magtkamp, ser det længe ud til, at jøden vil vinde.

Da hertugen således har godkendt Süss' forslag om at han skal overtage forpagtningen af Württembergs gader og broer, overtones der til et close-up af jødens ansigt, hvorover der overtones en indstilling af Stuttgarts port. Denne effekt viser metaforisk jødens magt over den vigtige port, der førhen har spærret vejen for jøderne. Med sin magt kan Süss nu åbne porten til “det lovede land”. At Süss' magt stiger ses i en anden overtoning, nogle sekvenser længere fremme. Her ses en indstilling af Süss' og hertugens profiler, der overtones til det foromtalt Davidstjerneformede spejl i jødens palads. Davidsstjernen kommer til at dække hertugens ansigt, og rent metonymisk udtrykker overtoningen, at det jødiske er begyndt at beherske hertugen.

Det varer da heller ikke lang tid, før Süss overtaler hertugen til at hæve jødeforbudet i Stuttgart. Scenen hvor et optog af ghettojøder vandrer ind i byen, hører blandt de stærkeste i filmen. Som en rotteskare klædt i sorte snavsede pjalter ledsaget af en uforståelig trist jødesang myldrer jøderne frem. I kontrast hertil står Stuttgarts borgere i pænt ordnede rækker, velklædte og med alvorlige miner og ser på det forfærdende indtog. **“Som græshopper invaderer de vores land”**, siger Sturm dystert i efterfølgende scene i Landdagen. Jødernes indvandring i Stuttgart er en allegori på jødernes invadering af verden.²⁰¹ Indtogsscenen kommer for øvrigt umiddelbart efter, man har set smeden blive hængt. På den måde

²⁰¹ I *Der ewige Jude* fremstilles jødernes vandring gennem historien også som en pestbærers indtog i de fredelige sunde samfund.

bliver jødernes vej ind i den ariske verden, symbolsk forbundet med ariernes død.

Süss' magtposition markeres ved, at han altid er placeret højt i de forskellige situationer. Idet man under kroningshøjtidelighederne har set hertugen stå placeret på en balkon (filmet i frøperspektiv) er det blevet slået fast, at den der står på en balkon og kan overskue alt, er den, der besidder magten. Kort efter at Süß har vundet indpas hos hertugen, og endda er udnævnt til finansråd, deler han denne position med hertugen. Vi ser ham således stå på balkoner (eller på ophøjede steder) i flere scener i filmen. Første gang står han oppe på en balkon sammen med hertugen og ser ned på balletdanserinderne, senere sidder han oppe i en hestevogn sammen med Luziana og ser på smedens overrevne hus; folket står nede på gaden. Vi ser ham atter hævet over alle på en balkon under maskeballet, og endnu engang på en balkon ved smedens hængning. I scenen, hvor folket kræver Sturm løsladt kigger han med hertugen ud ad et vindue og ned på folkemængden.

Jødens farlige seksualitet

Et tema som de rabiate antisemitter omkring hetzbladet *Der Stürmer* ofte kredsede om, var jødens angiveligt enorme potens og liderlighed. Jøden var en trussel mod de unge tyske piger, og i artikler og radioprogrammer advarede pigerne mod at gå i seng med jøder. Sex er et effektivt middel til at rejse såvel had som frygt i befolkningen, og det benyttede den nazistiske propaganda sig af. I og med at man havde defineret jøden som en laverestående race på linie med dyrene, tillagdes han også mange dyriske egenskaber. Således var hans erotik og liderlighed så voldsom og primitiv, at

man måtte betragte den som en trussel mod de uskyldige tyske piger. Ifølge antisemitterne var der flere årsager til, at jøden interesserede sig for de tyske kvinder. Først og fremmest var kvinderne lystobjekter som den jødiske mand frit kunne disponere over, mens de jødiske piger var fredhellige. Men en anden grund relateredes til antisemitternes race- og konspirations teorier. Således skrev Streicher: **“Seksuelt samleje mellem en jøde og en tysk kvinde er nok til at ødelægge pigens race. Enhver tysk pige, som bare en enkelt gang overgiver sig selv til en jøde, er for altid tabt for det tyske folk.”**²⁰² Ifølge Streicher var en tysk kvinde besmittet i samme sekund, hun plejede omgang med en jøde, og det udnyttede jøderne. For jøden var målet altså ikke kun sex, målet var i højere grad at fjerne den tyske pige fra hendes racemæssige baggrund. Det ultimative mål var naturligvis at ødelægge hele det tyske folk. Han ville ved raceskænderi så at sige vinde racekrigen uden åben kamp.

Også i *Jud Süß* er den farlige seksualitet en af de værste anklager, der bliver rettet mod jøden. Den degenererede og usunde seksualitet er allerede blevet antydet med den gamle mand og hans unge elskerinde/datter i ghettoscenen, hvor tilskuerens fantasi selv kan digte videre på, hvad der foregår i de jødiske hjem.

Naturligvis tager jøden Süß de erotiske manerer med sig fra ghettoen og han indleder straks et seksuelt udsvævende liv ved hoffet. Han ses i mange scener i selskab med elskerinden Luziana, der kurrende læner sig ind mod ham og ved festerne på slottet, omgiver han sig altid med smukke kvinder. Der er ingen grænser for de erotiske eventyr, Süß kaster sig ud i; selv hertuginde indleder

²⁰² Bytwerk s. 145 Hitler var dog ikke af helt samme overbevisning som Streicher. Kvinden blev ikke smittet af den ene samleje. Kvinden var i Hitlers øjne af natur et rent væsen som manden bestemte over.

han et forhold til. Den næsten skræmmende potens, der tillægges jøden, er symbolsk udtrykt ved, at en kæmpe Davidsstjerne er indgraveret i fodenden af hans seng. Den vises to steder i filmen, men mest eksplicit i voldtægtsscenen.

I flere scener bliver den jødiske seksualitet koblet sammen med en anden af jødens store lidenskaber, nemlig penge. Nogle af de orgier Süß deltager i foregår omkring spillebordene i hertugens gemakker. I en scene, hvor Süß skraber en bunke nyvundne penge til sig ser man at han kysser Luziana på brystet idet hun rejser sig fra spillebordet. En anden visuel metafor, der viser jødens seksualiserede forhold til penge, findes i scenen hvor han tilbyder at finansiere hertugens ballet. Idet Süß tømmer en sæk mønter ud over et bord, overtones de rullende mønter til et billede af letpåkledte dansepiger.

Seksualiteten er en fællesnævner for alle Süß' onde handlinger, også hans magt- og pengebegær. Det er hans vigtigste og farligste drift. Allerede fra det første møde mellem Süß og Dorothea har den brunstige jøde lagt an på arierinden, først med komplimenter og siden ved at forsøge at kysse hendes nøgne skulder.²⁰³

Süß bruger kvinderne som rene "handelsobjekter". Før han holder det store maskebal ser vi en scene i spidsborgerhjemmet hos Fiebelkorn. Fader Fiebelkorn er rasende over, at hans døtre skal til bal på slottet og at de unge piger er fuldstændig blinde for det farlige i situationen. Da hans kone bebrejder ham, at han ikke under

²⁰³ I *Jud Süß* er jødens seksualitet og den biologiske fare denne udgør for den ariske race, den tungeste indvending mod jøden. I scenen med stukmaskerne fremfører de württembergiske borgere forskellige argumenter for at hertugen skiller sig af med jøden. Det første argument er juridisk (jødeforbudet), det næste er religiøst (Luthers skrift mod jøderne) og det sidste er biologisk (hentydning til at jøden er en trussel mod mændenes koner og døtre). Det er som bekendt det biologiske argument, der får størst betydning i filmen eftersom jøden voldtager en arierinde. Se i øvrigt Fledelius (1993), der gengiver samtalen, hvor argumenterne falder. (s.126)

døtrene at blive inviteret til bal af hertugen, udbryder han: **“Af hertugen - de er inviteret af jøden. Jøden arrangerer endnu engang et kødmarked...”**. Fiebelkorns ord finder deres ekko i Fabers bemærkning, da han maskeret står bag den kortspillende Süß' stol: **“Han spiller om Württemberg! Jøden spiller om jeres døtre og hertugen holder banken...”**.

For at gøre Süß' misbrug af de ariske kvinder endnu mere kriminel, fremstilles selve scenen hvor hertugen skal vælge mellem landets smukkeste døtre som en veritabel bordelscene. Da pigerne er blevet lokket ind i separéet stiller han pigerne op på en række, hvorefter hertugen og han kan inspicere dem som prostituerede i bordellets salon. En meget nedringet kvinde nejer dybt for hertugen. Da hertugen når til den ene af Fiebelkorns døtre, siger Süß: **“Vær nu ikke så genert, De gemmer jo skatte under silken, vis dog hertugen benene”**, hvorefter en anden kvinde (muligvis Süß' elskerinde Luziana) hiver op i pigens kjole. Den stakkels pige er forsvarsløs, og selvom hun græder voldføres hun af hertugen. På den måde gør han sig principielt skyldig i den samme forbrydelse, som lægges Süß til last, men der er en stor forskel på de to mænds forbrydelser. Hertugen bliver ikke hængt som jøden gør det, men dør en naturlig død - ved hjerteslag. Dermed straffes han ikke for voldtægt, men bøder til gengæld for, at han i første omgang lod sig lokke af en jøde. Hertugens død skal stå som et afskrækkende eksempel mod at inddade sig med jøder. Meningen med dette, set i relation til den nazistiske racelære, er klar: Selvom en voldtægt uomtvisteligt er en forbrydelse, så kan en voldtægt begået af en arier aldrig være så slem, som en voldtægt begået af en jøde.

Seksualitet er i det hele taget noget dårligt, og derfor eksisterer der ikke skyggen af erotik imellem Faber og Dorothea. Det unge, ariske par repræsenterer den ophøjede, uskyldige ariske kærlighed. De udgør en klar modsætning til jødens liderlighed. De synger dydigt lieder sammen, og deres flygtige kys er mere udtryk for romantisk forelskelse fremfor kødeligt begær. Hvor Süß' forhold til kvinder konstant involverer noget med penge, findes dette fænomen ikke hos Dorothea og Faber. Faber vinder ikke sin forlovedes hjerte ved at skænke hende en ring (altså en monetær værdi), men ved at skrive en romantisk dedikation i liederbogen - altså ved at gøre ren "åndelig" kur. Selv når de er gift er der ingen seksuel ladning. I scenen hvor de reder deres bryllupsseng, en situation der ellers normalt legaliserer seksualiteten, afbrydes de af beskeden om, at Dorotheas far er taget til fange og Faber indkaldes til et hemmeligt møde.

Resultatet er, at Dorothea forbliver indbegrebet af jomfruelig uskyld - og på den baggrund bliver Süß' voldtægt så meget desto mere grusom.²⁰⁴

Jødens seksualitet er først og fremmest en trussel mod den tyske kernefamilie. Det ser man bla. i balscenen hvor Süß, med Levis hjælp, isolerer alle kvinderne fra mændene ved at lokke dem ind i et separée, som om det var en del af dansen. Jøderne sørger for at vagter spærrer døren, så pigernes familier ikke kan komme ind. Süß og hertugen står på en balkon med udsigt til begge rum. Meget sigende lyder Süß' replik: "**Ligesom Herren skiller fårene fra bukkene, således skiller jeg døtrene fra forældrene!**" Süß

²⁰⁴ Det bør her nævnes at det ikke var Süß' intention at voldtage Dorothea fra starten. Han vil have hende frivilligt, uden vold, ligesom han har fået elskerinden Luziana og hertuginde. Han tilbyder endda at gifte sig med Dorothea, men alligevel uden held, takket være de racebevidste ariere. Derfor bliver Süß "nødt" til at voldtage Dorothea, men han gør hende dog opmærksom på, at det ikke var hans oprindelige intention: Da hun spørger om han ikke besidder noget hjerte, svarer han: "Jeg har haft et hjerte, jeg har været barmhjertig...".

splitter på den måde familierne, og det var jo virkelig en forbrydelse i Det tredje Rige, hvor familien var en altafgørende celle og man opfordrede til familiesammenhold.

Voldtægten

At *Jud Süß* skulle ende med en jødes voldtægt af en arierinde virker, i en antisemitisk diskurs, næsten logisk. Det er en naturlig kulmination af Süß' mange onde handlinger. Süß' voldtægt af Dorothea står som filmens centrale scene, dramaturgisk såvel som ideologisk. Voldtægten kan naturligvis ses som en metafor for jødens angreb på det ariske samfund. Men lige så vigtigt er det nok, at en voldtægt som filmens klimaks, var velegnet til at hidse publikums følelser. At Süß har udbyttet arierne økonomisk og fået en mand hængt, er ikke så forfærdeligt som at han voldtager en uskyldig, barneagtig jomfru. (Den samme tilbøjelighed til at søge stærkt følelsesmæssigt betonedede situationer til at understrege den jødiske ondskab, ser vi jo også i schæchtesekvensen i *Der ewige Jude*, der spiller på dyrplageri.)

I selve voldtægtssekvensen står Dorothea i den svagest mulige situation overfor den truende farlige jøde. Da hun er kommet ind i Süß' soveværelse vises hun i en totalindstilling, der får hende til at virke lille i billedrammen, hvilket understreger fornemmelsen af, at hun er fanget i en fælde. Kameraet kører tæt ind på hendes ansigt, der afspejler hendes frygt for jøden. Sengen med den indgraverede davidsstjerne ses på et tidspunkt i baggrunden, hvilket foregriber den skæbne, der venter hende inden for de næste sekunder. Samtidig med at Süß forsøger at tilnærme sig, krydsklippes der til torturrummet hvor Faber skriger hvergang bødlen strammer

tømmeskruerne. Den jødiske seksualitet tilføjes dermed indirekte et sadistisk element.

Det sadistiske understreges af, at Süß reelt set giver hende muligheden for selv at vælge om hun vil stoppe Fabers smerter eller ej: accepterer hun voldtægten slippes Faber fri, hvis hun sætter sig imod, vil Fabers smerter fortsætte. Så længe den hvide klud er synlig i vinduet, piner bødlen Faber, fjernes den, holder han inde. Naturligvis kan Dorothea ikke stå for presset og vælger at fjerne kluden (og indvilliger dermed i at lade sig voldtage). Derpå lader hun sig falde om på sengen med jøden hen over sig. Det, som sker i denne sekvens, er en slags dobbelttortur. Bødlen torturerer Faber rent fysisk, og Süß torturerer Dorothea rent psykisk ved at sætte hende i dette "Catch 22" dilemma.²⁰⁵

Efter voldtægten er fuldbyrdet frigives Faber. Her holder den fysiske tortur op, fordi Dorothea gav efter for den psykiske tortur. For at understrege hvor stort et offer, Dorothea bragte, ser man en hvid klud med Fabers blod. Denne klud henviser til kluden, Süß anvendte til at signalere til bødlen. Blodet på Fabers klud kan altså, i overført betydning, også være Dorotheas blod. Formodentlig har Harlan tænkt denne blodige klud som en metafor for Dorotheas defloration (hvidt stof og rødt blod er som bekendt et klassisk deflorationssymbol) og dermed understreget, at jøden har besudlet en jomfru.

Efter skændslen kan Dorothea ikke længere leve og må begå selvmord. Dette er formodentlig indlagt i handlingen fordi det

²⁰⁵ Det er forresten interessant, at scenen med den forfærdelige "raceskændsel" i virkeligheden ikke er fremstillet som et brutalt overfald, men rent faktisk er udført indfølelse og sanseligt. Det er som om kameraet svælger i den erotisk ladede scene. Süß er klædt i en smuk silkekåbe, hans mørke krøllede hår er en smule uglet efter natten og hele værelset hvor Süß spiser morgenmad, er badet i et blødt sollys. Scenen konnoterer derfor mere ømhed og intimitet, som i en kærlighedsscene end den konnoterer voldtægt. Voldtægten bliver kun antydnet, selve akten måtte tilskuerne selv fantasere om. Voldtægtssekvensen lægger dermed op til en form for positiv indlevelse hos tilskuerne, en pikant situation med sadistiske undertoner, som tilskuerne kan nyde i det skjulte, fordi det er en jøde der voldtager. Samtidig kan de retfærdiggøre nydelsen ved at give udtryk for en forargelse over den sjofle jøde og dermed undgå, hvad Fausing kaldte samfundets sanktioner.

indirekte gør Süß til morder, hvilket forstærker befolkningens (og publikums) raseri. Men det skyldes også rent raceideologiske grunde. Efter voldtægten er Dorothea ikke ren, og hun risikerer at blive gravid med et jødisk barn. Ifølge racelærens etik, er den eneste ærefulde løsning at dø for egen hånd. Praktisk taget kunne man indvende, at hun i tilfælde af graviditet kunne abortere, men det ville ikke være nok. Som nævnt mente antisemitter som Streicher, at uanset om en tysk kvinde blev gravid med en jødisk mand eller ej, så ville det ene samleje være nok til, at hendes blod var "smittet" med jødens. Hun ville ikke siden hen kunne få ariske børn; de ville være bastarder, der også fysisk ville ligne jøden(!)²⁰⁶

Der er altså, i et rent arisk samfund, ikke længere plads til den besmittede kvinde, hvorfor hun, ligesom en kriger, der er blevet sin fjende underlegen ved at blive såret, nu må dræbe sig selv. Det er den eneste ærefulde løsning på problemet.²⁰⁷

Den endelige løsning i Jud Süß

Det bliver voldtægten og det efterfølgende selvmord, der fælder Süß. Af alle hans gerninger, er det dette skænderi af den uskyldige ariske kvinde, der for alvor får raseriet til at koge over i befolkningen. I de første scener efter liget er fisket op, er befolkningen tilbageholdende og kigger på den heroiske Faber. Men pludselig bryder deres sande, antisemitiske følelser frem, visualiseret af de mange fakler. I et mægtigt optog søger de, med Faber i spidsen, op til Süß' palads. Faber lægger liget af Dorothea på trappen som et corpus delicti, der beviser jødens skyld. Den døde

²⁰⁶ Bytwerk s. 145. Streicher mente dette helt bogstaveligt. Han agiterede endda mod boksekampe mellem sorte og hvide, da han mente, den hvide ville blive smittet ved den fysiske kontakt med den sorte.

²⁰⁷ At der skulle tilfælde Kristina Söderbaums "Dorothea" figur denne skæbne har også en slags filmhistorisk årsag. Det var nemlig ikke første gang at de karakterer, Söderbaum spillede endte deres dage ved at drukne sig. Det var så grelt, at Söderbaum i folkeviddet blev døbt "Die Reichwasserleiche".

krop bevidner, at jøden ikke har bragt arierne andet end sorger, ydmygelser og død. Der findes for de racebevidste ariere kun en eneste løsning på problemet og det er: "**Jøden må væk!**", som en af personerne råber.

Efter dette kampråb stormer folkemængden paladset. I disse scener tager kameraet pludselig aktivt stilling. Hvor man hidtil har set folkemængden (folket) i brede fugleperspektiver, vender kameraet nu 180 grader og slutter op bag folket. Kameraet kommer midt ind blandt de rasende würtembergere og følger deres aktionsretning: mod jøden. Kameraet bliver subjektivt, ikke for nogen bestemt i mængden, men derimod som en anonym medløber. Kameraet tvinger via sin placering og bevægelsesretning tilskuerne til at deltage i aktionen, og man ser, hvad der kunne være tilskuernes hænder, slå med økser og køller mod jødens dør. Kameraet identificerer altså tilskuerne med antisemitterne og gør dem til aktive deltagere. Pogromstemningen føres direkte ud til biografpublikummet, fjerner dem fra sæderne og inddrager dem aktivt i kampen mod jøden. Også i en efterfølgende scene, hvor folkets delegation opsøger hertugen og Süß på Ludwigsburg, befinder kameraet sig bag delegationens rygge for at markere, hvem tilskuerne skal identificere sig med.

Ved retssagen hævdes det, at der er mere end nok at dømme Süß for, men det er på grund af raceskændsel, at han dømmes. Ved den endelige votering i retssagen gives ordet til Sturm, der som dommeren siger "**Har lidt mest**". Sturm henviser derpå til en paragraf fra *Constitutio Criminalis Carolina*: "**So aber ein Jude mit einer Cristin sich fleischlich vermengen, soll er durch den Strang vom Leben zum Tode gebracht werden.**" - (Hvis en jøde kødeligt mænger sig med en kristen kvinde, skal han dømmes

til døden ved hængning!) Det er altså ikke som forbryder som sådan, men fordi han er jøde, at Süß bliver dødsdømt. Det er vigtigt at understrege, at selve henrettelsen af Süß i filmen fremstilles som en legal foreteelse. Der bliver derfor hele tre gange henvist til denne gamle lov, først af Sturm, derpå af dommeren og så endnu engang af dommeren før hængningen. Den legalt funderede dom er en klar modsætning til den tidligere hængning af smeden Bogner, der skete som et udslag af Süß' hævnthirst. Årsagen til at der lægges en sådan vægt på det lovmæssige er formodentlig, at der refereres til en anden anti-jødelov, nemlig Nürnbergloven. Som vi tidligere så, sammenlignede Harlan selv disse to love. Formodentlig har Harlan og propagandaministeriet skønnet det formålstjenstligt at holde den voldelige antisemitisme ude af filmen, for ikke at støde tilskuerne. De vidste naturligvis fra det virkelige liv, at tyskerne generelt ikke brød sig om de illegale overfald på jøderne, som særligt SA forrettede, mens de uden tøven anerkendte legale tiltag.²⁰⁸ Det er i denne forbindelse interessant at bemærke, at ifølge drejebogen til filmen, skulle der efter henrettelsen være endnu 14 billeder, der viste forfølgelsen af Levi og jødernes udvandring fra Stuttgart, men man har altså valgt at undgå denne eksplicitering af pøbelens vold.²⁰⁹

I henrettelsesscenen tér Süß sig som en vanvittig. Han kommer ind i et jernbur og hæves langt op over pladsen.²¹⁰ Han skriger op om, at han er uskyldig og kun gjorde hvad hertugen bad ham om. Det er også med til at kendetegne jødens fejhed, at han er dødsangst. I

²⁰⁸ Se Appendix 1, s. I

²⁰⁹ jvf. Hollstein, note 31, s. 356

²¹⁰ Et lille kuriosum: Div. forskere har forklaret, at grunden til at Süß blev hængt inde i et "fuglebur" skyldtes, at det skulle minde de tyske tilskuere om den udåd, Süß blev hængt for: "Vögeln" er på tysk slang for samleje. jvf. Friedman s. 122

modsatning hertil står scenen under forhøret af Sturm, hvor Süß truede med at hænge landdagsformanden, hvortil denne blot svarede: **“Jeg er ikke bange for at dø”**, og hængningen af Bogner, der skete uden ét klagende ord fra smeden. Ifølge antisemitterne kender jøden nemlig ikke til begrebet mod, fordi han ikke har nogen højere ideologi at dø for.

Som en sidste følelsesmotiverende effekt for at retfærdiggøre hængningen af Süß, tracker kameraet ind på den sammenbidte Faber, der stirrer på den hængte jøde med triumferende, men også smerteplagede øjne. I hånden holder han liederbogen med “All mein Gedanken” sangen og på lydsporet klinger Dorotheas tema frem som et auditivt metonym for den unge mands tanker på den kvinde, jøden røvede fra ham.

Herefter forbander Sturm alle jøder for hele Württemberg og leverer derefter selve filmens morale med direkte adresse til tyskerne i 1940:

“Må vores efterkommere holde fast ved denne lov, så de vil blive sparet for den smerte og skade på deres liv og ejendom og for blodet fra deres børn og deres børns børn.” Under talen vises folket som en anonym masse, behersket af en indstilling i ekstremt fugleperspektiv. Sturm derimod, er placeret højt over mængden på en piedestal som minder om Hitlers kæmpe talerstol i Luitpoldarenaen i Nürnberg. Han har med andre ord overtaget den magtposition, som tidligere Süß og hertugen bestred, når de stod på deres balkoner. Sturm manifesteres dermed som den nye politiske fører.

At Süß' henrettelse skulle være et eksempel for alle tyskere til alle tider, fremgår også af den korte tale, bødlen holder lige før henrettelsen: **“Hvis en jøde mænger sig kødeligt...skal han**

dømmes til døden ved hængning, en velfortjent straf for ham, men også et velfortjent eksempel for alle andre."

Det er bemærkelsesværdigt, at det kun er den direkte kriminelle jøde, der må lade livet. De øvrige jøder bliver "kun" forvist fra landet. Som jeg har argumenteret for i et tidligere afsnit, var filmen nemlig ikke en bekendelse til offentligt masse mord. Men sammen med *Der ewige Jude* skulle den retfærdiggøre at regimets jødepolitik blev hårdere end før.

Budskabsanalyse i skitseform - konklusion

En så ideologisk ladet film som *Jud Süß*, rummer en række budskaber, som filmmagerne ønskede at videregive til tilskuerne. Disse værdier udgør tilsammen et ledebillede for datidens tyskere. Her vil jeg i ren skematisk form opsummere nogle af de værdier og budskaber som filmen rummer:

Rent overordnet formidler filmen det budskab, at jøderne er af det onde, de begærer udelukkende penge, de ønsker at vinde magt over det ariske samfund, de korrupperer og splitter samfundet. Samtidig er jødens seksualitet en direkte trussel mod de ariske kvinder og dermed den ariske familie og den ariske race som sådan. Man er derfor nødt til udgrænse jøderne fra det ariske samfund, og straffe de skyldige.

Men filmen formidler også en række værdier for det ariske samfund: Folket skal leve i et racerent Volksgemeinschaft, hvor folket er underordnet en moralsk overlegen fører. I dette samfund er de primære værdier: Pligtfølelse, trofasthed, redelighed, at udvise mod, sparsommelighed, og dydighed (i seksuel henseende). Samtidig skal man som arier vogte sig for at lade sig lokke af jøden og hans tilbud om penge og uhæmmet seksualitet. Man skal også lære at kvinden,

hvor moralsk hun end er, skal beskyttes af manden for hun er styret af sine følelser, og kan ikke gennemskue jødens spil og lader sig derfor alt for let lokke.

Der ewige Jude

Den 8. oktober 1939 modtog lederen af propagandaministeriets filmafdeling, **Fritz Hippler**, en ordre fra Goebbels om at rejse til Polen,. Her skulle han undersøge, hvordan jøderne levede, hvad de foretog sig i deres egne, naturlige omgivelser og derefter filme hvad han så:

Lassen Sie Filmaufnahmen vom Leben in den polnischen Ghettos machen. Fahren Sie noch morgen mit ein paar Kameramännern nach Litzmanstaat (Lodz) und lassen Sie alles filmen, was ihnen vor die Flinte kommt. Das Leben und Treiben auf den Strassen, das Handeln und Schachern, das Ritual in der Synagoge, das Schächten nicht zu vergessen. Wir müssen das an diesen Ursprungsstätten aufnehmen, denn bald werden hier keine Juden mehr sein. Der Führer will sie alle aussiedeln, nach Madagaskar oder in andere Gebiete.²¹¹

Hippler rejste til Polen og kom tilbage allerede en uge senere med optagelserne fra ghettoen. Da han viste dem for propagandaministeren reagerede denne med afsky, og da han så

²¹¹ Citatet, der er gengivet i Hornshøj-Møller s. 16, er hentet fra Hipplers erindringer fra 1981. (De danske biblioteker har ikke kunnet fremskaffe mig et eksemplar) Man må naturligvis have visse forbehold overfor citatet. Dels er det skrevet temmelig mange år senere, og man kan mistænke Hippler for at ville holde sig selv skadefri. Sæligt hentydningen til Madagaskar er interessant. Ganske vist argumenterede jeg i et tidligere afsnit for, at *Der ewige Jude* og *Jud Süß* ikke havde til formål at forberede befolkningen på den forestående Endlösung, da man på det tidspunkt "kun" havde planer om at evakuere jøderne. Men man kan forestille sig, at Hippler, (der også i en tv-udsendelse hævdede at filmen ikke var lavet med henblik på Endlösung), forsøger at rense sig selv ved eksplicit at nævne den mere "uskyldige" Madagaskarplan.

optagelserne fra schæchtningen, holdt han sig for øjnene og gav udtryk for afsky.²¹²

De optagelser Hippler havde lavet, skulle indgå i den måske mest hetzende af alle de nazistiske propagandafilme - **Der ewige Jude**.

Fritz Hippler

Hippler blev født i Berlin 1909 som søn af en embedsmand i magistraten. Han blev medlem af nazipartiet allerede i 1927 og kom hurtigt til at spille en fremtrædende rolle i **NS-Studenterbewegung**. I 1933 blev han kredsleder for kreds 10 (Berlin-Brandenburg) for **NSDStB**, samt chef for de nazistiske studenter i Berlin, hvor Goebbels som bekendt var Gauleiter.²¹³

Blandt de aktioner, Hippler involverede sig i, var organisationen af den store bogbrænding i Berlin 10. maj 1933. Ifølge en avisartikel, holdt Hippler ved denne lejlighed en tale foran Berlins studenterhus, hvorpå han startede den berømte autodafé.²¹⁴

Hippler hørte til den venstreorienterede Strasserfløj i nazibevegelsen og hans intellektuelle værker afslørede stærke bolsjevikiske interesser. I sine bøger gav Hippler udtryk for en såkaldt venstrefascistisk-socialrevolutionær holdning blandet sammen med antisemitisme.²¹⁵ Ved universitetet i Heidelberg skrev han i 1934 en afhandling over **Mill, Marx og Lagarde**. I afhandlingen udviste han en vis sympati overfor Marx's ideer, men angreb ham samtidig for hans "jødiske tænkemåde" og tog hans tanker som betingede af hans "racemæssige afstamning". Hippler

²¹² Hipplers erindringer, citeret i Hornshøj-Møller s. 18

²¹³ NSDStB: Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes.

²¹⁴ Siegert s. 53

²¹⁵ Siegert s. 56

forsøgte at retfærdiggøre sin antisemitisme ud fra en “social” tolkning. Jøden er ikke slem i sig selv, mente han, men på grund af sin rodløshed og manglende tilhørsforhold i samfundet, er han blevet til det, han er.²¹⁶ Sådan så Hipplers indstilling til jøderne i hvertfald ud i 1934. I 1940 var hans syn på jødespørgsmålet, hvis man skal dømme ud fra *Der ewige Jude*, mere rabiat.²¹⁷

Hans videre karriere i NSDAP fik et kolossalt skub efter, at han i 1935 gjorde Goebbels' bekendtskab (der selv oprindeligt havde haft venstreorienterede sympatier). Goebbels, som ønskede at opbygge sit ministerium af unge ambitiøse og fanatiske “**Altkämpfere**” som Hippler, hentede ham i 1936 ind i propagandaministeriet. Han ansatte ham som referent i filmafdelingen, og lod ham desuden lede ugerevycentralen. Herefter avancerede Hippler i 1939 til leder af filmafdelingen og 1942 udnævntes han til Reichfilmintendant. Sideløbende med karrieren i propagandaministeriet, var Hippler også medlem af SS, hvilket formodentlig har været medvirkende til hans lynadvancementer. I 1940 udnævntes han til SS-Sturmbahnführer og han modtog endvidere partiets gyldne ærestegn.

Hippler var ikke kun aktiv i den administrative del af filmafdelingen, men var også medvirkende i produktionen af enkelte film.²¹⁸ Ud over, at han som leder af filmafdelingen naturligvis spillede en vis rolle i produktionen af spillefilm, heriblandt *Jud Süß*, var de film, han direkte krediteredes for alle kompilationsfilm; altså film der for største delen består af optagelser taget fra ugerevyer, andre film, arkiver, osv.²¹⁹ Allerede før sin

²¹⁶ Herzstein s. 263

²¹⁷ Se Siegert for en gennemgang af Hipplers afhandling.

²¹⁸ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 7

²¹⁹ Som det vil fremgå af analysen er *Der ewige Jude* en udpræget kompilationsfilm.

udnævnelse til leder, havde han lavet dokumentarfilmen **Deutsche Freiwillige in Spanien** og **Der Westwall**. I 1940 lavede han **Feldzug in Polen**, der på mange måder ligner hans næste film, *Der ewige Jude*. Den består af en lang række klip fra vidt forskellige sammenhænge, der tilsammen giver et billede af Polen som et område, der retmæssigt tilhører Tyskland, og af en polsk regering, der nærer truende intentioner om at udvide landets grænser helt til Elben! Formålet med filmen var at retfærdiggøre Hitler-Stalin pagten og det efterfølgende angreb på Polen. Samme år lavede han også en lignende film om Frankrig: **Sieg im Westen**.

Hippler ønskede også at markere sig på andre felter inden for tysk film. Han underviste ofte elever på filmakademiet og udviklede sin egen teori omkring propagandafilmen, der udmøntedes i bogen **Betrachtungen zum Filmschaffen**. Han skrev her, at filmen måtte have en tendens, en moral; publikum skal vide hvem de skal elske og hvem de skal hade. Filmen er, når det drejer sig om at udsprede tendenser, det vigtigste medie af alle, hævdede Hippler; med sin følelsesmæssige, ikke-intellektuelle indvirken på tilskueren, havde filmen en påfaldende massepsykologisk effekt som naturligvis var et uundværligt våben for propagandisten.²²⁰

Hipplers karriere i Det tredje Rige fik en brat afslutning i juni 1943. Årsagen syntes at have været, at han til filmen **Münchhausen**, der skulle produceres i forbindelse med UFA's 25 års jubilæum, havde valgt en manuskriptforfatter som Goebbels under ingen omstændigheder kunne tolerere. Hippler blev afskediget fra propagandaministeriet og forvist til en anonym post i et propagandakompagni.²²¹

²²⁰ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 8

²²¹ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 8, Herzstein s. 263, Furhammer s. 164

Efter krigen blev Hippler anholdt og han sad fængslet to år på grund af sin fortid som SS-officer. Filmen *Der ewige Jude* betegnedes af de allierede som et af de mest slående eksempler på direkte nazistisk antisemitisk propaganda og satte den på listen over forbudte film.²²²

En lille forhistorie

Ideen til filmen stammer angiveligt fra en af propagandaministeriets “jødeeksperter”, dr. **Eberhard Taubert**, og det er sandsynligvis også ham, der har forfattet speaken til filmen.²²³ Men i virkeligheden går ideen og konceptet helt tilbage til en udstilling vist i 1937 i München og to år senere i Wien, der ligeledes gik under navnet *Der ewige Jude*.²²⁴ Fra december 1937 kunne besøgende på udstillingen også overvære filmen, **Juden ohne Maske**, der behandlede “jødeproblemet” i filmindustrien før magtovertagelsen (et emne, der også behandles i *Der ewige Jude*). Der blev i forbindelse med udstillingen endvidere udarbejdet en bog med samme titel, hvis indhold i store træk genfindes i Hipplers film.

Selve begrebet den “evige” eller “vandrende” jøde er imidlertid meget ældre end nazismen. Det stammer helt tilbage fra den kristelige legende om **Ahasverus**; jøden der nægtede at lade Jesus hvile foran sit hus, da han bar korset op mod Golgatha. Ahasverus blev straffet for denne handling, ved for altid at blive nægtet nogen hvile. Han blev dømt til evig vandring, og end ikke i døden skulle

²²² Welch s. 299

²²³ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 10, Siegert s. 69

²²⁴ Siegert s. 67. Arrangøren af udstillingen var Wilhelm Grau fra “Institut zur Erforschung der Judenfrage”.

han finde nogen udfrielse. I dette sagn mente man, ifølge den nazistiske propaganda, at have et “bevis” for, at også tidligere slægter havde været plaget af denne vandrende jøde. Denne evige jøde, var altså en urfjende til det evige Tyskland, og netop adjektivet “evig” refererede til uforanderligheden i de to parter racemæssige egenskaber og mål.

Filmselskabet, der nævnes som producent af *Der ewige Jude* er D.F.G., eller *Deutsche Film-Herstellung und Verwertungsgesellschaft*, et selskab der var oprettet i 1937 af propagandaministeriet. Øverste chef for projektet var altså ingen ringere end Goebbels selv, omend hans navn ikke optræder på creditlisten. Skal man tro hans dagbøger var Goebbels mere involveret i projektet end han normalt var i filmproduktioner, både hvad angår filmindustriens egne film, og Staatsauftragsfilmene. Fra november 1939 til januar 1940 kommenterer han ofte arbejdet med en “*Judenfilm*”, som han med egne ord beskriver som et “*propagandistisches Meisterstück*”.²²⁵ Han rejste selv til Lodz for at se på forholdene i november 1939 og gik endda så vidt, at han flere gange trumfede sin vilje igennem trods Hipplers protester.²²⁶ Arbejdet med filmen trak længere ud, end det normalt ville have været tilfældet med en sådan kompilationsfilm. Af en artikel i tidsskriftet *Der deutsche Film*, februar 1940, fremgår det, at filmen på det tidspunkt stort set var færdigklippet. Dette bekræftes af, at reportagen er illustreret med hele 26 stills fra filmoptagelserne, der stort set dækker over de fleste sekvenser i filmen. Filmen har altså allerede på dette tidspunkt været

²²⁵ Goebbels dagbøger, udtog fra 24.10.1939, også nævnt i Hornshøj-Møller s. 19

²²⁶ Goebbels dagbøger udtog fra 21.12. 1939: “Mit Hippler Judenfilm neu diskutiert. Er wendet sich gegen die Filmdramaturgie. Ich lass aber seine Indwände nicht gelten.”

nogenlunde færdig og klar til premiere.²²⁷ Men de følgende måneder blev *Der ewige Jude* redigeret om adskillige gange og teksten i manuskriptet finpudset. Goebbels skrev optimistisk 9. januar 1940 at filmen nu var færdig, men allerede tre dage senere skrev han lakonisk: "*Ich muss den Judenfilm nochmals umarbeiten*".²²⁸ Filmen blev vist ved flere prøveforestillinger, den første i starten af 1940 for et publikum bestående af repræsentanter fra de forskellige ministerier og organisationer, den anden i marts hvor hele 120 professorer og embedsmænd fra partiet skulle diskutere, hvordan filmen kunne forbedres. Hitler så filmen i en ny udgave i starten af april, kun med det resultat at filmen påny skulle gennemarbejdes. Først den 2. september, kunne Goebbels nedskrive i sin dagbog: "*Jetzt ist dieser Dokumentarfilm ganz Vortzueglich. Eine Grosartige Arbeit.*"

Der ewige Jude blev imidlertid udarbejdet i forskellige udgaver. Ved en sidste prøveforestilling måtte man konkludere, at filmens afsnit om en jødisk schæchtning ikke egnede sig til "nervesvage personer" såsom kvinder og børn, og man måtte lave en udgave uden denne sekvens.

Filmen kom igennem censuren den 4. november og opnåede prædikaterne "statspolitisk værdifuld", "kunstnerisk værdifuld", og udgaven for de nervesvage fik endda tilføjet et "egnet for ungdommen"-prædikat.

Forud for premieren havde propagandaministeriet sørget for en massiv reklamekampagne for filmen. Til pressen havde Goebbels givet ordre om, at filmen ikke kun omtaltes i de almindelige anmeldelser, (der selvsagt skulle være positive), men at den også blev

²²⁷ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 10

²²⁸ Hornshøj-Møller s. 20. Ifølge Hornshøj-Møller var Hitler den eneste, der havde autoritet til at få Goebbels til at lave filmen om.

behandlet i avisernes politiske sektioner. Hippler lod sig interviewe i flere forskellige filmtidsskrifter, og fortalte om filmens forhistorie i radioen. Institutet for jødespørgsmålet bragte et særnummer af deres blad, *Die Judenfrage*, hvis hovedhistorie var et interview med Eberhard Taubert.

I Propagandaministeriet har man formodentlig haft sine betænkeligheder omkring filmen. Man har ikke følt sig overbevist om, at det tyske publikum var parat til en film, der med alle midler skulle udgrænse jøderne fra "ariernes" verden. De mange visuelle såvel som verbale beskyldninger, der rejses mod jøderne i filmen, var ikke kun horrible, de virkede så overdrevne, at man kunne frygte, at publikum simpelthen afviste påstandene i filmen som opspind. For at imødekomme denne ventede kritik, forsøgte Hippler at overbevise tyskerne om dens autencitet. Han redegjorde for "*Wie 'Der ewige Jude' gefilmt wurde*" og forklarede, hvordan han og hans kamerafolk, umiddelbart efter erobringen af Polen, havde opsøgt ghettoerne i Lodz, Lublin, Krakow og Warszawa, hvor "*das orthodoxe Judentum*" som bekendt holdt til.²²⁹ Der var ingen jøder, der var blevet tvunget til at posere for kameraet, påstod Hippler; det var nok at filme den atmosfære og det miljø, jøderne levede i. Ingen var blevet instrueret og ingen scene dramatiseret, jøderne viste sig som de virkelig var. Efter den overvældende tyske sejr, fortsatte Hippler, forsøgte jøderne, når de så kameraet, endda at fremstå sympatiske og imødekommende. Ikke så meget som et eneste billede var konstrueret i denne film, som Hippler selv kaldte for en "*Symphonie des Ekels und das Grauens*".²³⁰

²²⁹ Interview i *Der Filmwelt* nr. 49 (1940) Enkelte af scenerne, der anvendes i filmen stammer fra optagelser Harlan optog i Polen under sin research til *Jud Süß*, også i slutningen af 1939. Det drejer sig om scenen i synagogen, Hollstein s. 80 og Siegert s. 72

²³⁰ Interview i "*Filmwelt*" nr. 49 (1940)

Argumentationsformen i *Der ewige Jude*

Der ewige Jude har hvad Bordwell kalder en retorisk form.²³¹ Film der er struktureret efter den retoriske form, har som regel til formål at få tilskueren til at indtage en bestemt holdning til det emne, den behandler og evt. få dem til at handle ud fra denne holdning. Den retoriske form henvender sig til tilskueren med en intention om at flytte vedkommendes intellektuelle og følelsesmæssige overbevisning, eller evt. forstærke denne overbevisning. Filmen anvender derfor en række argumenter. Disse vil normalt være følelsesmæssigt betonedede, fremfor videnskabeligt underlagte. Imidlertid vil den retoriske film sjældent præsentere argumenterne som værende argumenter, men stadfæste dem som en u-diskutérbar "sandhed" og ikke åbne op for andre tolkningsmuligheder.

Der ewige Jude betegnes i forteksterne som en dokumentarfilm, der behandler temaet: "Problemet med verdensjødedommen". Overfladisk betragtet ligger filmen med dens fremstillingsform og fortællemidler da også inden for dokumentargenren. Men ved nærmere analyse opdager man hurtigt, at filmen på ingen måde respekterer, endsigse nærer det mindste ønske om at leve op til sandhedsbegrebet. Sandheden er noget som filmmagerne definerer, og de gør det ud fra en nazistisk referenceramme anno 1940. Der bliver manipuleret med fakta, men på en sådan måde, at man lokkes til at tro, at disse manipulerede fakta er objektive. *Der ewige Jude* spiller på tilskuernes godtroenhed. Det dokumentariske er fuldstændig illusorisk. Det har helt klart været et formål med filmen at verificere den raceteori, som også blev fremført i bla. de antisemitiske spillefilm. Den arbejder med de samme temaer som man fx finder i *Jud Süß*, som at jøden er en snylter og at den

²³¹ Bordwell s. 99

assimilerede jøde er den farligste, at han udgør en seksuel trussel, osv.

Allerede i forteksterne forklares det, at **“De civiliserede jøder, som vi kender fra Tyskland giver et forkert billede af den jødiske egenart.”** I denne film skal vi se, hvordan jøderne virkelig ser ud, **“før de gemmer sig bag den civiliserede europæers maske.”** Ved at påstå, at jøden aldrig viser sit sande ansigt, og at filmen var en hidtil uset afsløring af jøden, havde filmmagerne fri mulighed for at manipulere, uden at skulle stå til ansvar for kritiske modsigelser. Den der stillede sig tvivlende var kun uvidende - en uindvietet betragter, som speakeren siger, og vedkommende kunne nu passende lade sig belære. Hele ideen bag *Der ewige Jude* kan måske lettest beskrives som et gennemgribende forsøg på at omprogrammere alle de tilskuere, der ikke var antisemitter endnu. Den forsøger simpelthen at bevise, at deres hidtidige opfattelse er forkert og at de med disse dokumentariske optagelser, får lejlighed til at erkende hvordan virkeligheden tager sig ud. Det er formodentlig derfor at speakeren bruger udsagn som **“Vi må korrigere vores historieopfattelse...”** eller han henviser til, at vi ikke tidligere har haft lejlighed til at studere diverse jødiske ritualer som fx schächtningen. Men *Der ewige Jude's* argumentationsform er temmelig tvivlsom og kan ikke stå sig i en nærmere analyse.

Af de forskellige typer argumenter der optræder i filmen, skal enkelte fremhæves her: (Se i selve analysen for en nærmere redegørelse).²³²

²³² Se også Fledelius/Hornshøj-Møller s. 62 og Hornshøj-Møller s. 101

Frie opfindelser: Flere steder i filmen bruges der ikke kun kilder, citater men også “faktuelle” oplysninger, der er grebet ud af den frie luft. Afsnittet om jødernes udbredelse og assimilering rummer flere frit opfundne udsagn. Det hører også til denne kategori, at **Charles Chaplin** betegnes som jøde. Påstanden om, at jøderne sjakrer i synagogen er ligeledes frit opfundet.

Overføringer: Det hænder at jøderne tillægges “laster”, som de slet ikke har gjort sig skyld i. Jazzmusikken og meget af den moderne kunst var slet ikke skabt af jøder, men overføres til den jødiske del af værdiuniverset.

Metaforiske sammenligninger: Jøderne bliver gentagne gange sammenlignet med forskellige dyr.

Fortætning: Rosa Luxemburg slås sammen med anarkisten **Emma Goldman** som en og samme person. Den moderne kunst slås sammen under ét med den forsmædelige betegnelse: “entartete Kunst” uden hensyn til de individuelle kunstnere og stilarter. Endelig er jødernes historie også stærkt komprimeret og det, der ikke passer ind i den nazistiske opfattelse, og som kunne nuancere billedet af jøderne, skæres væk.

Overdrivelser: Særligt i de forskellige statistikker forekommer der grove overdrivelser. Et næsten grinagtigt eksempel er, at jødernes andel i den internationale hvide slavehandel opgøres til 98%.

Fordrejede og falske citater: Der citeres flere steder fra mosebøgerne og Talmud. Flere gange drejer det sig om deciderede omskrivninger af teksten eller hvor den oprindelige mening med citatet ignoreres. Det sker også, at personer lægges ord i munden, som de aldrig har sagt.

Pseudovidenskabelighed: Filmens forsøger hele tiden af give indtryk af, at alt er dokumenteret. Der er derfor indført en lang række fortælle-mæssige virkemidler, der skal give præg af en vis

objektivitet. Man har anvendt forskellige “fakta-udtryk” i form af statistikker, de forskellige tegninger, de mange citater, den duperede “saglige” speak, filmtrick som ghettojødernes, der overtones til vestlige jøder; altsammen virkemidler og stiltræk, tilskuerne kendte fra ugerevyer og andre dokumentarfilm.

Fordrejelse af facts: Flere af de nævnte jøders arbejdsfelt fordrejes til at blive noget andet, som fx seksualforskeren **Magnus Hirschfeld**, hvis oplysningsvirke fordrejes til at være propaganda for homosexualitet.

Omfunktionering af filmciter: De filmbrokker, der vises i filmen er fuldstændig revet ud af deres kontekst for at kunne bruges som bevis for jødens slette natur.

Udeladelser: Selvom det logisk set ikke er en del af filmen, er tilbageholden af facts også en “argumentationsform” i filmen. Jøderne vises i al deres armod i ghettoerne, men det nævnes ikke, at det er omstændigheder, tyskerne har påtvunget dem.

Irrationelle påstande: Flere steder har argumenterne form af sammenhænge, der umuligt kan bevises, men som på et følelsesmæssigt plan, antyder et og andet om jøderne. Det er oplagt at nævne rottemetaforen i denne forbindelse. Det nævnes at rotterne er en fare for menneskeheden, ligesom at jøderne er det. Der sker således en kobling mellem jøder og rotter. Det er naturligvis ikke noget som filmmagerne kan bevise objektivt, men sammenligningen skal få tilskuerne til at opleve jøderne som noget, der er lige så ubehageligt som rotten.

Filmen appellerer til de racistiske “instinkter” i den tyske befolkning. Der er ikke tale om en videnskabelig argumentation mod jøderne. Den har udelukkende til formål, ved at slå på følelsesmæssige strenge, at bekræfte gamle og vække nye fordomme. Filmen forsøger

at nedbryde det “civiliserede” menneskes hæmning mod at skade et andet menneske, ved at påstå, at jøden slet ikke er et menneske. Den reducerer jøden til at være et dyr, og ovenikøbet et dyr med negative konnotationer som rotten, edderkoppen og fluen. Den behæfter også jøden med negative egenskaber, som fx at besidde en forbryderisk natur, at sprede sygdomme, at være en dyremishandler. Den opstiller et billede af et væsen, som det må være tilladt at bekæmpe, ja som man har pligt til at bekæmpe. Der gives ikke tilskueren nogen mulighed for at reflektere over disse argumenter, han skal sluge dem råt.

De to poler

"*Jøden danner den største modsætning til arieren*", skrev Hitler.²³³ Og denne holdning ligger til grund for *Der ewige Jude*. Den er ligesom *Jud Süß* bygget op omkring to indbyrdes forskellige poler, der henholdsvis repræsenterer jøden og arieren. For det onde, der syge og forkerte står jøden, for det gode, sunde og rigtige står arieren. Som det vil fremgå af analysen, sættes polerne op mod hinanden som kontraster. Formålet med at tegne billedet op på denne måde er, at filmmagerne derved får mulighed for at styre modtagerne optimalt henimod en bestemt afkodning. Alle moralværdier gøres op i sort/hvide termer, hvor der ikke er den mindste tvivl om, hvem der repræsenterer hvad. Jøden sættes i forbindelse med snavs, dovenskab, snylteradfærd, uorden og entartet kunst. Arieren derimod forbindes med renhed, arbejdsomhed, skaben, orden og “ren” kunst. Det er vigtigt at holde sig dette tvedelte værdisystem for øje når man analyser en film som *Der ewige Jude*, for både indhold og form er underlagt dette princip: Arierne fremhæves som lyset,

²³³ Hitler i *Mein Kampf* s. 203

jøderne som mørket, i billeder såvel som på lydsporet, i klippestilen som i lyssætningen.

De filmiske virkemidler

I den tyske originaludgave af filmen er der lagt temmelig stor vægt på den stærkt tendentiøse speakerkommentar. Det er en hæsblesende ugerevyspeak, der kæder de forskellige indstillinger sammen og styrer tilskuernes afkodning ved at sætte dem ind i en antisemitisk kontekst. Til at underbygge speakerens udsagn er der på billedsiden anvendt vidt forskelligt materiale for at kunne give indtryk af "dokumentation". Der indgår originaloptagelser fra ghettoer i Polen, iscenesatte optagelser af jøderne, klip fra andre film (både fiktion og fakta), tegnede trickbilleder, statistikker, portrætfotografier, fotografier og optagelser af plakater, bøger, lovttekster, kunstværker osv.

Speaken bruges også til at dirigere de konnotationer, tilskuerne får, når de ser filmens billeder. Når der fx vises billeder af fattige mennesker i ghettoen, forsøger speakeren at modarbejde de konnotationer om fattigdom og elendighed, som normalt vil opstå, ved at påstå, at billedernes denotative niveau, i virkeligheden viser noget andet, end det vi ser (Fx: "**Jøderne er ikke fattige, som man skulle tro**").

Et andet vigtigt virkemiddel er musikken, der særligt i ghettoafsnittet, fungerer i samspil med teksten. Komponisten **Franz Friedl** har øjensynligt grebet sagen an på samme måde som komponisten bag *Jud Süß*, **Wolfgang Zeller**. Han har søgt at skabe den størst mulige auditive kontrast mellem jøden og arieren. Han udtalte i et interview, at musikken "*sich häufig an Orientalische Rhythmen anlehnt und durch ihre Untermalung den Eindruck des fremdrassigen*

und geistig Fremden unterstreicht".²³⁴ I de afsnit hvor der optræder jøder, er der anvendt tre former for musik, der på den ene eller anden måde er ubehagelig. Den første er Friedls egen komposition, der bedst kan betegnes som "underscore" musik. Den forekommer i scenerne i ghettoerne og under gennemgangen af jødernes historie. Det er en uhyggepræget musik med skærende toner, der associerer til gysergenrens underlægningsmusik, som fx. de klassiske Boris Karloff-film. Den suggerer tilskueren ind i en stemning af noget forkert og uhyggeligt. Den anden form, er en mere jazzpræget musik, der bruges i afsnittet om den "entartete" kunst. Det er en komisk og meget uhøjtidelig jazz, der associerer til junglen og vanvid. Den sidste musik, der ledsager jøderne, er original jødisk musik. Den findes i klippet fra filmen **Der Purimspieler** og som liturgisk musik fra synagogen. Begge steder virker den fremmedartet og umotiveret. Den liturgiske musik er oven i købet brudt op og sat sammen med en anden sang, så den virker støjende.

Ariernes musik er helt anderledes positiv og reflekterer tydeligt det lydbillede, filmmagerne har ønsket at give denne gruppe. Fra Friedls egen hånd stammer en heroiserende, triumferende musik af senromantisk tilsnit. Den kommer frem i alle de afsnit, hvor der optræder ariere. I afsnittet om den ariske kunst benyttes **Bach's** berømte orgel toccata, der naturligvis konnoterer tysk "fin" kultur. Orgellyden er ren og klar i modsætning til de snørklede toner, der ledsager billederne af jødernes kunst. Endelig har musikken også en kønsideologisk funktion. Da man ser indstillingerne af de jublende mandlige ariere er musikken pompøs. Men i det øjeblik man ser indstillinger af piger fra Bund Deutscher Mädeln bliver musikken blød, næsten romantisk. Der gøres dermed stor forskel på mænd og

²³⁴ Hollstein s. 116

kvinder. Mændene er stærke og hårde, kvinderne er følelsesmæssige og blide.

Jødens væsen

Filmen er delt op i temaer, der hver for sig repræsenterer et argument mod jøderne. I det følgende vil jeg kritisk gennemgå hvert tema og forsøge at vise, hvordan filmmagerne manipulerer med tilskueren.

Filmens første afsnit er et generelt billede af jødernes væsen. Det består primært af originaloptagelser fra de polske ghettoer, nazisterne oprettede og under umenneskelige forhold sammenstuede store dele af den jødiske befolkning i.

“Felttoget i Polen har givet os lejlighed til at studere jødedommens rugeplads”, forklarer speakeren. Hermed introduceres *Der ewige Jude* som et dokumentarisk studie af en bestemt race. Kameraet er som et mikroskop, der skal vise os det forbløffende liv, vi finder under den “sten”, som krigen har løftet op. For den polske befolkning, som jøderne jo snylter på, var nederlaget hårdt, hævdes det. Der vises indstillinger af flygtninge med kufferter fyldt med de ejendele, de nåede at få med, der understreger polakkernes lidelser. For jøderne betød det derimod så godt som ingenting. De sad i deres **“dunkle ghettogyder... og kun en time efter den tyske besættelse var forbi, genoptog de allerede deres forretninger...”**. Jøderne er ikke på flugt som polakkerne, men vises som bosiddende i ghettoerne.

Det var typisk for den antisemitiske propaganda, at jøden betegnede som et bymenneske. Raceforskeren **Fischer** skrev, at jøden ikke har nogen sans for det naturlige i modsætning til det

ariske menneske, der har dybe rødder i bondekulturen.²³⁵ Man ser, som en understregning af jødens bynatur flere totalbilleder af gader og halv-totalbilleder af jøder, hvor det klart fremgår, at de befinder sig på gaden. Deres baggrund er altid murværk - hvilket som vi senere skal se, står i kontrast til arierne, der filmes på baggrund af himlen og naturen.

Billederne fra ghettogyderne viser os en række fattigt klædte, tydeligvis jødiske personer med store skæg og mærkeligt stirrende øjne. De stimler sammen foran kameraet mens de enten glor undrende ind i linsen eller griner "ondskabsfuldt", hvilket de muligvis er blevet instrueret i. Kameraet dvæler længe ved de enkelte fysiognomier - en effekt, der konnoterer, at man er i færd med at studere dem, som bakterier på glaspladen under mikroskopets okular.

I hele ghettosekvensen anvendes der stort set ikke incidentallyd. Ihvertfald er lydsporet ikke synkront med billedsiden. Man hører en evig kakofonisk summen af menneskestemmer, der (i mine ører) konnoterer insektsummen. Filmmagerne udnytter dermed menneskets instinktive ubehag ved insekter i nærheden af ansigtet. Lydsporet får dermed den samme funktion som musikken: den skal understrege det fremmede, ikke-menneskelige og ubehagelige ved de jøder, vi ser. Vi skal få lyst til at verfe dem væk som insekter.

Man får også indtryk af at mange af de jøder, der vises nærbilleder af, er evnesvage mennesker med groteske fysiognomier. Speakeren siger at man har lært at gennemskue jødernes ydre. De virker komiske, men man "**...erkender, at her ligger en pestsmittkilde, der truer de ariske folks sundhed**". Han

²³⁵ Saller s. 68

citerer en af nazisternes antisemitiske autoriteter, **Richard Wagner**, for at have sagt: **“Jøden er det menneskelige forfalds plastiske dæmon”**, og hævder: **“Disse billeder bekræfter hans udsagns rigtighed”**.²³⁶ Det er karakteristisk for filmmagerne bag *Der ewige Jude* at tage et sådant irrationelt udsagn med i filmen. Det er en ren subjektiv påstand, der kun appellerer til følelsen, og som kan bruges som en ideologisk gummicheck, hver gang der rettes angreb mod jøderne.

Filmen går nu over til at vise indstillinger af det typiske jødiske hjem. En lille, snavset stue er fyldt til randen med jøder, der venter på maden. Speakeren forklarer, at **“jødens hjemmeliv afslører en påfaldende mangel på verdensskabende civilisationsevne: For at sige det på tysk; de jødiske huse er snavsede og forsømte.”** Herefter følger filmens første filmiske metafor. For at understrege jødens manglende værdighed vises et nærbillede af en væg, der er tæt besat af fluer, som kravler oven på hinanden. Fluerne er klistret ind mellem billederne af de spisende jøder, og det betyder at man som tilskuer ikke kan undgå at sammenstille de to kategorier. Hvor det før kun blev antydnet via lydsporet, bliver jøderne nu også visuelt sammenlignet direkte med fluer. Fluens egenskaber overføres således på jøderne; de formerer sig lynhurtigt, mænger sig mellem hinanden og står ikke tilbage for at spise selv afføring. Det er som om denne sammenstilling fortæller os: Jøderne er ikke kun urene, de er urenligheden selv!²³⁷

²³⁶ Wagnercitater var ofte anvendt i den antisemitiske litteratur. Ikke sjældent vædede Streicher over dets indhold, ligesom at det findes i et af Rosenbergs skrifter. Saller s. 129

²³⁷ Metaforen med fluerne er, med historisk tilbageblik mere end skæbnesvanger. I en instruktionsfilm om udryddelse af insekter, vises det i al sin tydelighed hvordan man fordrev skadedyr med *Zyklon B*, en praksis, man som bekendt i 1941-42 tog i anvendelse i de polske udryddelseslejre. Filmen er gengivet i Peter Cohens dokumentarfilm “Undergangens arkitektur”.

Formodentlig for at tilskueren ikke skal se den virkelige, bundløse fattigdom i ghettoen, er speakeren nødt til at bortforklare armodet. At jøderne lever som i en svinesti skyldes ikke fattigdom, men at jøderne ønsker at leve sådan; **“gennem årtierne har de gennem handel sammenhobet så mange penge, at de sagtens kunne give sig selv og deres familie et rent og behageligt hjem”**. Dette udsagn “bevises” i klippet fra Rotschildfilmen, hvor skatteopkræveren opdager, at jøden gemmer på sine penge. Vi skal tro, at jøderne foretrækker at bo på denne måde, som de har gjort det i generationer. Hvor man inden for dokumentarfilmgenren som regel benytter billeder til at understøtte kommentarens udsagn, sker det omvendte her. Speakeren er nødt til at styre tilskuernes konnotationer når de ser billederne ved at forsikre om, at den fattigdom man ser, ikke er påtvunget jøderne, men en leveform de frivilligt har valgt.

Scenen skifter nu til gaderne i ghettoen. **“Hoveddelen af jødernes såkaldte sociale liv udspilles på gaden”**, forklares det. En kort sekvens skal illustrere, at det imidlertid ikke er arbejde, jøden giver sig af med, når han ikke er hjemme. At arbejde hårdt for fællesskabet, var som bekendt en hjørnesteen i den nazistiske ideologi. Derfor blev bonden gang på gang fremstillet som samfundets helt. Jøden derimod, kunne man naturligvis ikke tildele denne værdige egenskab. I en artikel i *Der Stürmer* skrev Streicher, at *“Tyskeren arbejder og skaber på en ærværdig vis; jøden er den store modstander af kreativt arbejde. Tyskeren vander jorden, bygger huse, etablerer industrier; jøden praktiserer nedværdigende handel, spekulation, åger og udnyttelse”*.²³⁸ Disse ord passer fuldstændig til filmens næste påstand: Jøden er doven, han vil hellere sjakre.

²³⁸ Bytwerk s. 85

Man ser nu en gammel rabbiner, der meget ineffektivt fejer en gade, mens andre jøder forsøger at rydde op i nogle ruiner med sløve bevægelser med en skovl, eller ved kun et tage én mursten ad gangen. De virker tydeligvis dovne og modvillige. Speakeren forklarer, at **“den tyske militærforvaltning har sat nogle jøder i gang med et oprydningsarbejde. Man mærker at de ikke er vant til sådant arbejde og heller ikke bryder sig om det. Disse jøder vil ikke arbejde - De vil sjakre!”**

Med ét vender hele billedet og man ser nu pludselig jøderne i heftig aktion, som handlende. **“Her er de i deres element!”**

Der vises nu en lang række indstillinger af jøder, der handler på gaderne i ghettoen. Der diskuteres priser, nogle prøver strømper, varer ses efter for fejl og madvarer slynges over en ikke videre hygiejnisk disk. Man ser nogle korpulente kvinder, der kommer op at skændes, en sælgerske med blodigt forklæde, der sælger magre høns og en gammel hekseagtig kvinde, der forsøger at sælge grøntsager fra en kurv. Det understreges, at det ikke er et spørgsmål om alder, når det drejer sig om jødernes sjakrementalitet. Man ser små drenge, der er i færd med at afsætte forskellige genstande.

“Den uindviede betragter vil først finde disse sjakrende børn som et udtryk for stor fattigdom. Men ser man længere på dem, vil man forstå, at de blot er stolte over at gøre ligesom de store. Over disse unge er der ingen idealisme, som der er det over vores ungdom”. Igen er speakeren nødt til at vejlede tilskuerne ved at henvise til, at man som “den uindviede betragter”, vil få forkerte konnotationer ved at se billederne. Billederne kan ikke stå alene hvis man skal opfatte dem, som filmmagerne har intenderet. At jøderne ikke var i stand til at bevare en idealisme, påstod førnævnte Fischer også i sit skrift mod jøderne. Han argumenterede for, at jøderne ikke ejede

naturlige instinkter, men skulle ødelægge alt med deres intellektualisme. Det medførte, at de ikke forstod naturlige begreber som ærefrygt og tro på noget større.²³⁹

At jøden kun ønsker at handle og sjakre, er et af kernepunkterne i filmen. I flere skrifter om jøden skrev nazistiske forskere om jødens handelsdrift. Fischer hævdede, at det ligefrem lå i jødens natur at beskæftige sig med handel. Jøden vælger sin mage ud fra kriterier som hvem, der er bedst egnet til at føre handelstalentet videre til afkommet. Jødens evner til handel er så store, hævdede Fischer, at de kun overgås af yankien og skotten! (Sic!)²⁴⁰

Ind mellem indstillingerne af gadehandlerne, indklippes der nu pludselig en mand, der mumlende læser op fra en bog med hebræiske skrifttegn. Han bliver i sammenhængen et metafor for, at jødernes handelsritualer har form af en religiøs pligt. Speakeren kommer nu med et citat fra 5. Mosebog, der skal understøtte denne påstand: **“Til den fremmede skal du udlåne til ågerrenter, den fremmede skal du snyde, men ikke din broder...”** Slår man efter, opdager man, at citatet for det første er taget ud af en sammenhæng, og for det andet er stærkt fordrejet. Det virkelige citat lyder: *“Du skal ikke tage renter fra din broder, hverken som penge eller mad. Af den fremmede kan du tage renter, men ikke af din broder”*. Om at snyde står der overhovedet intet om i afsnittet.²⁴¹ Filmmagerne har sandsynligvis været klar over, at de færreste tilskuere kendte til det citerede sted i bibelen, og ingen ville finde på at gå hjem og slå op.

²³⁹ Saller s. 68

²⁴⁰ Saller s. 68

²⁴¹ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 16

Men i denne sammenhæng bliver et forkert bibelcitater et "bevis" på, at sjakren er en religiøs handling.

"Dette", hævder speakeren, "er noget fuldstændig uforståeligt for ikke-jøder. Det ariske menneske forbinder enhver beskæftigelse med et værdibegreb." Der vises så en montage med ariske mennesker, der arbejder med forskelligt håndværk, industri, pløjning af en mark, gravearbejde osv, altså altsammen et "håndens arbejde". Arieren fremstår på denne måde som et menneske, der er i kontakt med jorden og som arbejder for fællesskabet. Dette er ophøjede "værdier" som sættes op som en modsætning til jødens materielle "varer". Arierafsnittet er på enhver måde en kontrast til afsnittet om jøderne i ghettoen. Den ideologiske tendens skinner tydeligt igennem i de to forskellige fremstillinger. Arierne har vejrbrudte, barske ansigter, nogle med muskuløse bare overkroppe og de er fotograferet i et heroiserende frøperspektiv, så man i baggrunden kan se himmelen. De kommer på den måde til at virke magtfulde og omgivet med luft og lys, noget der står helt i modsætning til de mørke klaustrofobiske billeder fra ghettoen, hvor jøderne i flere indstillinger vises i fugleperspektiv og derved virker små og flokagtige. Deres arbejdsiver understreges ved at optagelserne er afspillet i et let speedet tempo, hvorved deres bevægelser virker uhyre effektive og helt i modsætning til jøderne, der kun bevægede sig med besvær. En anden kontrastvirkning findes på lydsporet. Hvor der under hele afsnittet med ghettoen var den dystre musik med sære, skærende lyde, stiger musikken i tempo under montagen med de arbejdende ariere, og associerer til eksempelvis Beethovens storslåede symfonier. Ariermusikken skaber konnotationer om ære, glørværdighed og evighed. Egenskaber, som nazisterne gerne så forbundne med "den ariske race".

Arierens forhold til tilværelsen er kendetegnet ved værdighed og en idealistisk indstilling til tilværelsen. Jøden derimod, ønsker kun at tilegne sig penge gennem handler af enhver art: **“For jøden er der kun én værdi. Det er penge.”** Den klassiske forestilling (som Hitler også omtalte i *Mein Kampf*) om jøden, der arbejder sig fra bissekræmmer til bankdirektør, illustreres med en lille montage.²⁴² Først vises en fattig handlende på gaden. Dernæst vises lidt større butikker hvis skilte rummer en navnesymbolik, der relaterer til monetære værdier som “Goldfinger” og “Zylberklang”. Det næste skridt er et jødisk ejet varehus, og til sidst store prangende rigmandsvillaer. På den måde hentydes der til arketypebilledet af jøden som en kapitalistisk blodsuger. **“Sådan starter de små jøder...og snart har de et varelager...og de allermest durkdrevne, det vil sige de mest skrappelløse residerer til sidst i varehuse og storbanker og bebor de mest prangende huse og villaer,”** siger speakeren. Filmmagerne har vidst, at de her modsiger udsagnet om, at jøden foretrækker at leve i den usle ghetto. De har forsøgt at omgå denne modsætning ved at lade de sidste billeder danne bro til det følgende afsnit om jødens ønske om at snylte på de rige samfund.

Man ser en række indstillinger af ariske bønder, der pløjer, af næringsmidler og maskiner, der forarbejder mad. Imens forklares det, at **“jøden har brug for andre folk fordi de har brug for varer at handle med...Jøderne selv er hverken bønder eller arbejdere, men et folk af parasitter”**. Det er derfor, at jøden oprindeligt udvandrede fra deres “rugeplads”. (Også i *Jud Süß*, i scenen hvor Levi opkræver bompeng, så vi en kontrast

²⁴² Hollstein s. 112

mellem en bonde (der selv forarbejder maden), og en jøde, der snylter (Levi, der tiltusker sig frugten af bondens arbejde)).

Temaet om den snyltende jøde var også en gammel kending fra den antisemitiske litteratur. I *Mein Kampf* betegnede Hitler jøderne som parasitter og forskeren **Lenz** hævdede, at jøden altid ville søge et svagt værtsfolk og udnytte det, så det kun med nød og næppe kan overleve.²⁴³

Efter man har set en række forskellige forarbejdningsprocesser af madvarer, klippes der til jøder i ghettoen, der går rundt med brød i hånden og bærer sække med mad. På den måde visualiseres det, at hvad det sunde samfund producerer af mad, det tiltusker jøden sig, uden at have været med til at lave det. Arbejderen og bonden i det "sunde" ariske samfund snydes for sine produkter. Maden er et symbol for det "**skabende ariske folks værdier**", og ved at man ser jøder gå rundt med disse (mad-)værdier, dannes der et billede af jøden som en, der snylter sig til de ariske værdier og som fornedrer dem ved at gøre dem til varer, han kan sjakre med, visualiseret med optagelser af prisskilte. Man ser endvidere en jøde med et brød, der piller næse. Denne indstilling konnoterer selvfølgelig uhygiejne, men den konnoterer også dovenskab. En mand, der piller næse, arbejder ikke. Indstillingen visualiserer påstanden om jødens parasitiske væsen: Jøden arbejder ikke, men får alligevel al den mad han vil have fordi han snylter.

Jøden er en ikke-skabende snylter på andre folkefærd: "**Overalt hvor der viser sig et sår på et folks krop sætter de sig fast og udsuger deres næring af den svækkede organisme**", siger speakeren og samtidig vises en jøde, der er på vej ind gennem en dør, altså et symbol på en indgang (et sår) i et samfund (den

²⁴³ Saller s. 70

svækkede organisme).²⁴⁴ Netop henvisningen til snylten på et sår, og dermed blod, konnoterer (som i *Jud Süß*) til det vampyriske ved jøden.

Jødens udbredelse og assimilering

Dette afsnit af filmen har til formål at skitsere, hvordan det er lykkedes jøden gennem årtusinderne at sprede sig til alverdens lande, for der at udsuge befolkningerne. Det er bygget op af trickoptagelser af landkort, hvor jødernes udvandring indtegnes med hvide streger og prikker. Den udlæggelse af jødernes historie, der præsenteres i filmen, stammer fra den nazistiske og stærkt racistiske jødehistoriker **Walther Brewitz**, der omskrev historien så den passede til det nazistiske verdenssyn.²⁴⁵ Flere af de jødiske massevandring gennem historien, hævder speakeren, er et udtryk for jødens ønske om at udbrede sig til alle lande, men speakeren glemmer at nævne at mange af vandringerne skyldtes, at de skiftende regimer rundt omkring i Europa og Mellemøsten gennemførte jødeuddrivninger og tvang jøderne på flugt.

Speakeren starter helt tilbage fra den menneskelige civilisations vugge: **“Allerede for 4000 år siden ser vi deres hebræiske forfædre på vandring. Fra Mesopotamien vandrede de langs havet til Ægypten”**, forklarer speakeren. På et kort over Mellemøsten, ser man de hvide prikker i området mellem floderne Tigris og Eufrat, hvorfra en pil pludselig skyder ud og stormer Ægypten. Speakeren fortsætter: **“De landbrugsdyrkende**

²⁴⁴ Denne frase kunne udmærket være inspireret af en tese fra Rosenbergs **Mythos des 20. Jahrhunderts**: *“Så snart der opstår et sår i en nations krop, bider den jødiske dæmon sig fast i det syge sted og nyder godt af de svage stunder hos de store af denne verden.”* Se *Der Jude als Weltparasit* s. 12

²⁴⁵ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 21

ægyptere vendte sig imidlertid mod de indtrængende ågerkarle og spekulanter og fordrev dem...herfra vandrede de til deres lovede land, hvor de skånselsløst udplyndrede de retmæssige og kulturelt højerestående besiddere." Der klippes nu til næsten forvredne jødiske ansigter fra ghettoen og speakeren forklarer: **"Her udvikledes i løbet af århundrederne den orientalsk-asiatiske raceblanding med negroide indslag til den endelige jødiske blandingsrace"**. De udvalgte ansigter har tydeligvis til formål at vise, hvordan de forskellige racetræk er blandet sammen. At forbinde jøden med afrikanere gjorde allerede Hitler i *Mein Kampf*. ("Det er jøden, der har bragt negeren til Rhinen"). Afrikaneren besad ifølge de racistiske fordomme en enorm potens. Ved at sammenkæde jøden med afrikaneren, understregede man det truende ved jødens seksualitet.

Speakeren springer nu frem til Alexander den Stores tid. På et kort over Europa og Mellemøsten ses nu, hvordan der fra de hvide prikker udskyder hvide streger, der med foruroligende hast, breder sig op til Middelhavsområdet og det sydlige Europa. Speakeren bruger negativt ladede ord som "oversvømme" og "rastløs vandring". Hver gang linierne når til et større kolonisationssted, eksploderer linien og bliver til små prikker, inden den fortsætter op gennem Europa. De mange prikker og streger danner til sidst et mønster, der mest af alt ligner en svamps mycelium.

Også svampemotivet findes mange andre steder i den antisemitiske litteratur; hvoraf det mest oplagte vel er at nævne bogen: *Der Giftpilz* (giftsvamp), der meget sigende på forsiden også har en tegning af en svamp med jødenæse.²⁴⁶ Ud over at disse indtegninger ligner et mycelium, kan det også tænkes, at filmmagerne med de

²⁴⁶ Se tegning i Vogt s. 15

fremrykkende pile har ønsket at få tilskuerne til at associere til oversigtskortene over troppebevægelser, som de var vant til fra pressen og ugervyerne. Dette skulle selvfølgelig konnotere “angreb” og “krigsstrategi”.

"Overalt gør de sig uelskede. I Spanien og Frankrig vender befolkningen sig åbent imod dem i det 13. og 14. århundrede. Derefter vandrer de videre, hovedsagelig mod Tyskland." Man ser hvordan stregerne bevæger sig ind over Tyskland, hver de slår rod. Det er sandt nok, at jøderne blev fordrevet fra Spanien i 1492, men de fleste vandrede til Nordafrika, Italien, Holland og det Osmanniske Rige, og ikke til Tyskland, som speakeren påstår.²⁴⁷

Man ser nu hvordan en kæmpe ophobning af jøder samler sig i Østeuropa og dér former én stor organisme. Allerede i filmens indledning blev Polen beskrevet som jødernes **“redeplads”**. Denne påstand følges nu op visuelt idet formen på jødernes koloni godt kan minde om den pose, som et foster ligger indeni under svangerskabet. Dette skal naturligvis få tilskuerne til at opfatte Østeuropa som det sted hvor jøderne udruges, klar til at angribe verden.

Da speakeren når frem til det 20. århundrede, udmales højdepunktet i jødernes “livsfarlige” udbredelse. Man ser på et verdenskort, hvordan den østeuropæiske koloni breder sig ud til alverdens hovedstæder. Musikken bliver pludselig skæbnesvanger og larmende. Jøderne har undergravet hele verden med svampemyceliet.

²⁴⁷ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 22

"En forbløffende parallel til denne jødiske vandring", siger speakeren **"er massevandringen af et ligeså hvileløst dyr - Rotten!"** På et nyt kort indtegnes den rute, den brune rotte tilbagelagde gennem århundrederne. Også den er af østerlandsk herkomst og dens udbredelse er naturligvis 100% identisk med jødernes "evige vandring". Man ser rotter, der kommer op gennem en rist. Denne indstilling er en klar parallel til indstillingen af jøden, der gik ind gennem en dør i ghettoen. Filmen viser ligeledes et nærbillede af en flok rotter, der er viklet ind i hinanden i en stor levende masse. Dette er en tydelig parallel til billederne af ghettogaderne, hvor jøderne på samme vis er sammenklumpede. Man ser derefter en melsæk blive fjernet, og bag den et veritabelt mylder af rotter. Vi har jo netop også set jøder, der bar rundt på noget, der godt kunne ligne melsække hvilket understreger ligheden. Ligesom jøden var blevet sammenlignet med en snylter, der tiltuskede sig de ariske samfunds madprodukter, beskrives rotten i denne indstilling som et væsen, der stjæler menneskenes mad. De forgifter madvarerne og bringer tyfus, kolera og pest med sig, hvilket svarer til de mange samfundsproblemer, jøderne indførte i alle de lande, som de gennem historien "invaderede". Man ser nu rotter løbe langs en mur som en angribende hær. Dette angreb minder naturligvis om det angreb vi så på tegningerne af jorden, hvor en "jødehær" angreb alle verdens lande.

At jøderne ikke er forskellige fra rotterne, tydeliggøres i følgende speakerkommentar: **"De er listige, feje og grusomme og optræder helst i større skarer. I dyreverdenen repræsenterer de ondskabsfuldheden og den underjordiske ødelæggelses element - Ligesom jøderne blandt menneskene!"**. Fra rotterne klippes der nu over til ghettojøder, så den mindste tvivl om slægtskabet bortfejres hos publikum.

Ideen med at lave analogier mellem mennesker og dyr var kendt fra bla. Chaplins **Moderne Tider**, hvor en menneskemængde på vej ned i en metro krydsklippes med en flok får. Men i Chaplins film, var det ment som en komisk effekt. I *Der ewige Jude* er rottemetaforen ment alvorligt. Rottemetaforen var ganske vist kendt fra Hitler i *Mein Kampf*, og generelt i alle former for nazisternes antisemitiske propaganda ækvivaleredes jøder og rotter, men visualiseret som den er i *Der ewige Jude*, synes jødehadet at nå et uhørt klimaks. Jeg synes ubetinget, at det er filmens mest betydningsfulde metafor. Det er som om at de utallige paralleliseringer mellem jøden og rotten direkte udtrykker selve filmens budskab: "Jøden ér simpelthen en rotte".

Hippler har benyttet den ubehagelige virkning rottebillederne har givet til at udslynge en række statistikker, der skal dokumentere jødens forbrydernatur. Mens der vises jødiske mænd, der fra enfacebilleder, vender sig til profil som i politiets forbryderalbum, remser speakeren forskellige former for kriminalitet op, mens han angiver jødernes andel heri.

Selvom jøderne kun udgør 1% af verdens befolkning udgør deres andel, ifølge *Der ewige Jude*: "**Narkotikahandel 34%, bankrøveri 47%, falskspilleri 47%, i internationale tyvebander 82%, i hvid slavehandel med piger 98%**".

Speakereren nævner, at det naturligvis ikke er en tilfældighed, at alle fagudtryk i forbryderverdenen stammer fra hebræisk og jiddisch. Tallene er ikke overraskende fuldstændig grebet ud af luften. Men de reflekterer de typiske fordomme, mange havde overfor jøders pålidelighed. Eksempelvis var myten om jødernes involvering i den hvide slavehandel stærkt udbredt i Wien omkring århundredeskiftet,

hvor Hitler på det tidspunkt opholdt sig.²⁴⁸ Jøderne blev ustandseligt beskyldt for kriminalitet i den antisemitiske propaganda. Særligt Streicher holdt sig ikke tilbage når han fx skrev: *“Fra starten af har jøden begået den ene forbrydelse efter den anden...Hans blod bærer hverken ære eller ærlighed, men snarere kriminalitet, svindel, løgne, lyst til at skænde og lyst til at myrde.”*²⁴⁹

Dette indeks over den overvældende jødiske kriminalitet fører filmen over i problemet omkring jødens evne til at assimilere sig i de ariske samfund. Hippler beskrev i et interview, hvordan de fleste mennesker ikke kunne skelne mellem en almindelig europæer og en assimileret jøde.²⁵⁰ Med sin film, mente han imidlertid at kunne bevise, hvor let jøderne kan gemme sig under civilisationens maske. I filmen vises en ortodoks ung jøde. Han er iført kaftan og bærer det karakteristiske jødiske fuldskæg. Billedet overtones til en indstilling af den samme mand, men nu er han barberet og iført vesterlandsk tøj. Effekten afslører hvor nemt en jøde har ved at assimileres, og hvor lille forskel der er på den assimilerede jøde og ghettojoden. For at tilskueren ikke skal være i tvivl, gentages effekten med andre jødiske mænd. Formodentlig er de optrædende blevet instrueret af fotografen, for de har alle et “slesk” drag om munden og kigger indsmigrende ind i kameraet. Denne lille sekvens udøvede ifølge SD's rapporter en vis effekt på publikum. Imidlertid må den siges at være et af de mest groteske indfald i hele *Der ewige Jude*. Man skal formodentlig være indstillet på en antisemitisk tankegang, for at kunne følge denne besynderlige argumentation. Hvis tilskuerne

²⁴⁸ Wistrich s. 15

²⁴⁹ Bytwerk s. 85

²⁵⁰ Filmwelt nr. 49

gennemtænkte effekten ville de kunne regne ud, at man på samme måde kunne gøre en arier til jøde, hvis man lod hans skæg gro og farvede håret. En forklaring på, at man har valgt at bruge denne effekt, kan være at filmmediet havde en anden status i 1940, end nu. Størstedelen af tilskuerne på dette tidspunkt havde en anden, mere "naiv" billedmæssig afkodningskompetence, end det er tilfældet i vore dage, hvor de færreste ville acceptere denne effekt som værende dokumentarisk, endsige objektiv. Det lå ikke i samme grad i bevidstheden, at billeder og billedforløb kan manipuleres til at "lyve" og skabe fordrejede sammenhænge.

"Det er et væsentligt karaktertræk for jøden, at han altid bestræber sig på at skjule sin herkomst når han bevæger sig blandt ikke-jøder", påstår speakeren. Han erkender at disse jøder naturligvis ikke ved, hvordan de skal opføre sig uden for ghettoen, men det er kun et spørgsmål om tid. Der vises nu et klip fra en film, der angiveligt viser en flok "Berlinerjøder" til et overklasseselskab. Ligesom ghettojøderne arbejder disse jøder ikke, men er optaget af dans, dekadent musik og at ryge cigarerer. **"Her i den anden eller tredje generation har assimilationen nået sit højdepunkt"**, siger speakeren. Det er interessant, at Hippler har valgt at bruge en scene fra en spillefilm som led i sin argumentation. Normalt henregnes netop spillefilm som fiktion, som noget opfundet, hvilket jo kunne underminere *Der ewige Jude's* sandhedsværdi hos tilskueren, men det lader ikke til at have generet Hippler.

Jødens politiske og økonomiske magt

Det næste store tema i filmen, er jødernes magt over verden. Filmen viser i dette afsnit, hvordan jøden bruger alle midler til opnå

magten og den nævner derfor både kapitalisterne og venstrefløjen som det ariske samfunds undergravere. Ifølge det nazistiske verdensbillede stod jøderne jo samlet i en verdensomspændende konspiration mod arierne, og i deres utrættelige kamp, benyttede de både kapitalismen og kommunismen som våben.²⁵¹ Det hørte med til antisemitternes billede af den kapitalistiske side af jøderacen, at beskrive deres indflydelse på finansmarkedet, som et middel til at opnå kontrol. I brochuren for verdensanskuelsesmæssig uddannelse af Wehrmacht-soldater, *Der Jude als Weltparasit*, hævdes det eksempelvis: "*Jøden griber gennem beherskelsen af penge, handlen, bank- og børsvesenet efter verdensdriftens nøglestilling..*".²⁵²

I den følgende sekvens, der omhandler den magtfulde Rotschildfamilie, benytter Hippler atter et klip fra en spillefilm. Overraskende nok stammer klippet fra den amerikanske film **House of Rothschilds** fra 1934. Filmen er i sin oprindelige form lavet med en pro-jødisk holdning og skal skildre de hårde forhold for jøderne, samt familiens Rothschilds kamp fra ghettoen til Europas overklasse. I *Der ewige Jude* får klippet imidlertid en helt anden drejning. Rotschildfamilien fremstilles som et typisk eksempel på den kapitalistiske jøde og i det klip der vises, er jødefamilien tillagt alle de træk, der er særegne for den "rige jøde". I scenen får familien nys om at skatteopkræveren er på vej til deres hus. For at undgå at betale penge til ham, gemmer de alle deres kostbarheder og lader som om de er fattige stakler. Den gamle Rotschild forklarer skatteopkræveren, at han er på fallittens rand. Imidlertid opdager skatteopkræveren stedet hvor pengene er gemt, hvorefter den gamle

²⁵¹ Stern s. 177, Wistrich kap. 2

²⁵² *Der Jude als Weltparasit*.

Rotschild forsøger at klemme sig uden om ved at tilbyde en tiendedel af den skat, han angiveligt skylder.

I klippet har man bevaret det amerikanske lydspor og undertekstet med tysk. Lytter man efter, vil man opdage, at oversættelsen er fordrejet. I den amerikanske version klager den gamle Rotschild over, at han skal betale langt mere end den ikke-jødiske købmand inde i byen, hvortil skatteopkræveren svarer: “**det er en helt anden sag, han er uden for ghettoen, han er ikke en jøde**”. Denne udtalelse oversættes slet ikke til tysk.

Filmen indtegner derefter Rotschildfamiliens og andre “finansjødernes” udbredelse i Europas hovedstæder. Det bliver et forvirret billede af streger på kryds og tværs gennem kontinentet. En udløber fører over Atlanten og man ser hvorledes hele verden er spundet ind i de jødiske finansmænds forbindelser. Mest af alt minder alle trådene om et edderkoppennet. Dette er formodentlig helt intenderet, for sammenstillingen mellem jøder og edderkopper fandtes på utallige antisemitiske karikaturer. På den måde bliver jøden sat i forbindelse med et dyr, der er kendt for at fange sit offer, arierne, og udsuge det for næring. Men edderkoppennettet har også en anden funktion. Hvor rotten og svampen, som jøden før blev sammenlignet med var væsener, der opererer **under** jorden, er edderkoppespindet lagt **over** jorden. Jødens angreb bliver dermed totalt; Rotten og svampen angriber nedefra mens edderkoppennettet angriber ovenfra som i en slags knibtangsmanøvre.

Der overtones herefter til et billede af New York. “**I dag er New York centrum for den jødiske magt, og New York børsen, verdens finansielle center er styret af jødiske bankfamilier - Kuhn, Hanauer, Wertheim, Stern...osv,**

osv," forkynder speakeren. Man ser billeder af meget aktive børsmæglere fra Wall Street. For at man ikke skal tvivle på, at dette er verdens økonomiske centrum, vises en tavle med en oversigt over kurser i alverdens lande.²⁵³ Det hævdes, at **“de jødiske finanskonger elsker at føre deres magtspil bag kulisserne og holder gerne sig selv i baggrunden. De har fuldstændig tilpasset sig deres gæstefolk. De ser næsten ud som ægte amerikanere”**. Speakeren giver sig nu til at opremse jøder med indflydelse i USA's politiske og økonomiske liv mens deres portrætter vises hurtigt efter hinanden. Måden personernes fotografier præsenteres på, associerer atter til forbryderalbummet. Hver gang der nævnes et navn understreges det, at det er en jøde, således at man får indtryk af, at den jødiske indflydelse er overvældende.

Et sekund går filmen i sort, hvorefter man ser en kort montage med metaforisk virkning. Et billede af en synagogekuppel tones ind over billederne af regeringsbygningerne i London, Paris og over Capitol i Washington. Metaforen understreger filmens påstand om jødernes indflydelse på verdenspolitikken. Dette filmiske fortællemiddel viser os tydeligt hvordan *Der ewige Jude* argumenterer. Der ligger overhovedet ingen rationelle argumenter bag påstanden om, at verdensparlamenterne er veritable synagoger. Det er en visuel påstand, der udelukkende henvender sig til tilskuernes følelser. Et billede siger som bekendt mere end 1000 ord, og det

²⁵³ Interessant nok, er denne tavle ikke optaget i Wall Street. Det er tydeligt at den er optaget ude på gaden, for i glaseruden over tavlen ser man en svag afspejling af en mand, der går forbi. Desuden har tavlen franske navne på landene.

Afsnittet i filmen, der skal overbevise tilskuerne om jødernes politiske og økonomiske indflydelse omhandler også europæiske politikere som den forhenværende franske ministerpræsident Leon Blum der, hævdes det, **“forstår at føre sig, næsten som en ægte franskmænd”**, og Hore-Belisha, Englands tidligere krigsminister. Optagelserne, der viser Hore-Belisha gå forbi en soldaterparade får følgende ord med på vejen: **“engelske soldater hilser deres jødiske befalingshavende”**.

gælder naturligvis også selv om billedet kun har til formål at manipulere med publikum.

Den sidste parlamentsbygning i montagen er Rigsdagsbygningen i Berlin. Den danner overgangen til en beskrivelse af jødernes indflydelse på Tysklands nederlag i 1918. **“Lad os erindre disse skamfulde dage, hvor Tyskland lå forsvarsløs hen.**

Dengang mente jøderne deres time var kommet”.

Krigsnederlaget havde fra starten været et af kernepunkterne i mange af Hitlers taler og stod i det hele taget stærkt i den tyske bevidsthed. Det synes derfor oplagt at udpege jøderne som de skyldige i Tysklands ydmygelse.

Som det også andre steder var tilfældet i den nazistiske antisemitisme sker dette ved at jøderne slås i hartkorn med en anden hadet gruppe: venstrefløjen. Hvor det før var Rotschild og de internationale “finansjøder” der skulle angribes, er det nu den anden fløj i konspirationen: de venstreorienterede. I filmen inddeles venstrefløjen i socialdemokraterne og de radikale kommunister.

Efter at have vist en række originaloptagelser fra krigens sidste dage og de første valgkampagner til den nye nationalforsamling, begynder speakeren igen at opremse en lang række navne på jødiske socialdemokrater, der havde indflydelse i Weimarrepublikkens dage. Optagelserne af dem følges af en dramatisk stigning i musikken. Der vises herefter optagelser af demonstrationsoptog, masse møder osv.²⁵⁴ Billeder, som associerer til en kaotisk uorden, skal stå i kontrast til den nazistiske orden og organisering. **“Andre jøder der repræsenterede den**

²⁵⁴ Disse billeder stammer ifølge Fledelius/Hornshøj-Møller (s.74) fra filmen “Gestern und Heute”, hvor speakeren fremhævede de politiske partier som skurken. I dette tilfælde pålægges jøderne alene skurkerollen.

radikale linie, proklamerede mod enhver form for offentlig orden, og ophidsede befolkningen til oprør mod alt bestående...de ophidsede ungdommen og opfordrede til klassekamp og terror”, siger speakeren og indleder angrebet på de centrale figurer inden for kommunisterne: **“Det er intet tilfælde at denne folkeødelæggende vranglære er udsprunget fra en jødes hjerne: Karl Marx, søn af rabbineren og advokat Mordechai i Trier”**, hævder speakeren. I virkeligheden var rabbineren Mordochai, Marx' bedste far. Hans far hed Heinrich Marx, og i 1824 havde denne afsværgt den jødiske tro og ladet sig selv og hele familien døbe.²⁵⁵ En anden kommunist der nævnes, er Rosa Luxemburg. Hun beskrives således: **“Jødinden Rosa Luxemburg, hvis rigtige navn var Emma Goldmann, var en af de mest berygtede kommunistiske opviglere”**. Også i dette tilfælde er der tale om fusk med navne. Rosa Luxemburg, den polsk-tyske socialist, har aldrig nogensinde heddet Emma Goldmann. Ganske vist fandtes der en jødisk Emma Goldmann, en russisk anarkist, der emigrerede til USA (og her muligvis var indblandet i mordet på den amerikanske præsident McKinley i 1901), men hun havde intet at gøre med Rosa Luxemburg.²⁵⁶

Jødens indflydelse i Tysklands offentlige liv

Filmen går nu over til endnu engang at dupere tilskuerne med statistisk materiale. **“Man må huske på, at det kun var et lille mindretal, der på denne måde terroriserede et langt større, tålmodigt folk”**. Der vises derpå en tegning af Tyskland,

²⁵⁵ Hornshøj-Møller s. 92

²⁵⁶ Hornshøj-Møller s. 93. En anden person, der vises klip af er Goebbels' gamle fjende, politivicepræsidenten **Bernhard Weiss**, som Goebbels i *Der Angriff* spiddede som “jøden Isidor”. Det interessante ved dette klip er, at det er spillet i et for hurtigt tempo. Weiss blinker, taler og gestikulerer dermed alt for hurtigt, hvilket får ham til at virke komisk.

der er tæt besat med små hvide menneskefigurer. Der kommer nu en flok sorte figurer ind i billedet og spreder sig over landet, så de mest af alt minder om små bylder på den tyske nation. Ved hjælp af en lang række tegninger illustreres jødernes uforholdsmæssige store indflydelse i det tyske samfundsliv i 1933. **“Ud af 100 embedsmænd i Berlin, var 15 jøder, ud af 100 dommere, var 23 jøder...ud af 100 læger var 52 jøder, ud af 100 handelsfolk, var 60 jøder”**, osv.

Som det blev nævnt i afsnittet om antisemitismen havde jøderne ganske vist i forbindelse med det moderne samfund set en mulighed for at bevæge sig længere op i samfundet, ved at søge de prestigefyldte poster som advokater, læger, dommere osv. På den måde havde de gjort sig synlige som repræsentanter for alt det i samfundet, den jævne tysker ikke kunne forstå og forlige sig med.

Men alle tallene, der nævnes i speaken er falske eller fordrejede. Til sammenligning har jeg udvalgt nogle af de rigtige opgørelser over jødernes andel af embederne: Således var 10 % af Weimarrepublikkens læger og tandlæger jøder og 17% af bankiererne var jøder.

I 1933 var der i Berlin 723.526 handelsfolk. Skulle det passe at 60% af handelsfolkene var jøder som det påstås i filmen, ville det indebære, at der var over 400.000 jødiske handlende. Når man tager i betragtning, at der kun boede ca. 160.000 troende jøder i Berlin på det tidspunkt, må man sige, at der her er tale om en temmelig stor overdrivelse. Det rigtige antal jødiske handlende i Berlin i 1933 er 41.330.²⁵⁷

Tallene i filmen har altså ikke meget med virkeligheden at gøre. Men de har til formål at bekræfte den jævne tysker i hans eget

²⁵⁷ Ovennævnte tal er hentet i Fredsted s. 156

forvrængede billede af jødens ønske om at tilrane sig indflydelsesrige stillinger for at skade det tyske folk.

Noget lignende er tilfældet med den næste påstand i filmen. Speakeren giver sig til at beskrive hvorledes pengene var fordelt. Gennemsnitsformuen for en tysker angives til 810 rigsmark, mens den for en jøde beløber sig til hele 10.000 rigsmark. Med trickoptagelser illustreres denne ulige fordeling med en meget lille stabel mønter på tyskerens side, mens jødens side er bugnende fyldt med mønter. Formålet med denne oplysning er naturligvis at spille på publikums misundelse. Der er en klar ubalance i fordelingen af penge, og det er tydeligt at formålet med billedet er, at de tyske tilskuere i 1940 skulle tro, at de var blevet snydt for den bugnende bunke, der er opstillet på jødens side.²⁵⁸ Det er i dag næppe muligt at finde frem til de rigtige tal for fordelingen af formuer for henholdsvis jøder og ikke-jøder. At der har været enkelte jøder med formue, er der ikke tvivl om, men de økonomiske og sociale forskelle har været mindst lige så store blandt jøderne som blandt de 99% ikke-jøder. Således var, som allerede nævnt, omkring en fjerdedel af alle berlinske jøder i 1933 på fattighjælp.

Jødens kunst

"Allerfarligst er jødedommen dog, når den infiltreres i folkets helligste; i kulturen, religionen og kunsten", siger speakeren. Hidtil har filmen primært fokuseret på jødens ydre (fysiske)angreb (økonomisk og politisk). Nu vil den fokusere på jødernes indre (psykologiske) angreb, nemlig kulturlivet og kunsten, som kan "forgifte" ariernes sjæl. Akkompagneret af Bachs berømte orgeltocatta i d-mol, vises først optagelser af den ariske kunst. Nike-templet i Athen, kendte klassiske statuer fra antikken,

²⁵⁸ Se denne bogs afsnit: "Antisemitismens fremtog" og "Jødernes situation efter 1. Verdenskrig".

middelalderskulpturer fra den tyske gotik, malerier fra den italienske renaissance, som **Botticelli's** "Venus Fødsel" og **Michelangelos** "Skabelsen af Adam" fra det Sixtinske kapel. Interessant nok er de kvindelige statuer konsekvent placeret bag de mandlige statuer, hvilket kendetegner nazisternes opfattelse af kønnene som vi også så det komme til udtryk i *Jud Süs*. Kunstmotiverne er optaget i lange, nedadglidende kamerabevægelser og de tones langsomt over i det næste. Hele sekvensen er præget af en ophøjet, glørficerende, "arisk" ro. Imens fortæller speakeren, at "**det nordiske menneskes skønhedsbegreb er ifølge hele deres natur noget uforståeligt for jøderne og vil altid forblive med at være uforståeligt. For renheden i den tyske kunst har den rodløse jøde ikke noget organ.**"

Med ét brydes Bachs toccata og erstattes af en jazzmusik, der mest af alt minder om en sang fra en lille primitiv junglestamme i det mørke og meget ikke-ariske Afrika. Det er vrængende og lyder i vesterlandske ører direkte komisk. Det sidste "ariske" billede; **Lucas Cranachs** "Madonna med barn" holdes et stykke tid og overblændes eller rettere "afbrydes" af en andet billede. Det viser sig at være **Emil Noldes** "Eva", der mest af alt ligner et monster. Dette og de efterfølgende billeder repræsenterer jødens såkaldt "entartete" kunst. Hele scenen er udformet i total kontrast til "arierkunsten". Der gengives billeder fra kubismen, dadaismen, ekspressionismen og andre avantgardistiske retninger. Det rolige tempo med overtoninger er nu afløst af abrupte klip hvor motivfylden i billederne er ujævn og "støjende", og hele sekvensen bærer præg af en ubehagelig og grim uro. "**Hvad han (jøden) kalder kunst, må kilde hans degenererede nerver,**" siger

speakeren “**det skal være unaturligt, grotesk, perverst eller patologisk. Disse feberfantasier født af en uhelbredeligt syg hjerne, blev engang af jødiske kunstteoretikere ophævet som kunstneriske åbenbaringer**”.

De mange forskellige kunstværker, der vises i denne sekvens, blev også vist på udstillingen over “entartete Kunst” i München 1937. Den kaotiske måde, kunstværkerne er præsenteret på, fandt man også på Münchenudstillingen, hvor malerierne var hængt op i tilfældig uorden, ofte oven på hinanden, og hvor der var skrevet citater på væggene imellem malerierne.²⁵⁹ I begge tilfælde skabes den effekt, at man ikke har en reel mulighed for at betragte værkerne som kunstneriske udtryk: det er derimod selve udstillingen/sekvensen i sig selv, der er det udstillede objekt. Man udnyttede i begge tilfælde det ubehag, mange mennesker følte overfor moderne kunst, uanset om det var jødiske kunstnere, der var ophavsmænd.

Mange af de afbildede værker, er rent faktisk lavet af ikke-jøder, som fx. **Pablo Picasso** og **Oskar Kokoscha**.²⁶⁰ Men det omgår speakeren ved at betyde, at det var jødiske kunstanmeldere og kunstopkøbere, der tvang alle andre til at se den moderne kunst. Også andre kunstneriske udtryksformer angribes i denne sekvens. På et tidspunkt tones en sort jazzsanger med banjo, og komisk rullende øjne ind over optagelser af træfigurer af karikerede afrikanere med store vrængende læber. Han spiller den af nazisterne så forkætrede “negermusik”, jazzen. Det er karakteristisk at filmmagerne i deres ønske om en adskillelse af det gode og onde,

²⁵⁹ Se fx billede i Grosse Lexicon des Dritten Reiches s.149

²⁶⁰ Hornshøj-Møller s. 85

henregner jazzmusik til den jødiske side. Den sorte sanger vil ingen vel tro er jøde, men ifølge den nazistiske kunstopfattelse, skal alt ikke-arisk kategoriseres som et jødisk, altså ondt fænomen. Øjeblikket efter kommer en anden sort jazzsanger, denne gang en kvinde frem. Det specielle ved denne indstilling er, at læberne tydeligvis bevæger sig asynkront i forhold til sangen, hvilket giver en uvirkelig, spøgelsesagtig effekt.

Det næste indslag i kunstafrnittet er en gennemgang af jøder, der har haft indflydelse på kulturlivet. Blandt de, der nævnes er **Kurt Tucholsky**, der omtales som **“en af værste smudslitterater (der) skrev at landsforræderi var en ære og at helteidealet var det dummeste af alle idealer”**. I den nazistiske helte- og krigskult, var pacifisme noget af det værste der fandtes. Tucholsky var kendt som både pacifist og socialist og var blevet fordrevet fra Tyskland allerede i 1933. Imidlertid var citatet, der tillægges ham ikke fra hans hånd, men fra en anden forfatter ved navn **Ernst Toller**.²⁶¹ En anden jøde, der bliver omtalt, er seksualforskeren **Magnus Hirschfeld**. Han omtales i speaken som en, der **“propaganderede for homoseksualitet og seksuel perversion”**, to dødssynder i den nazistiske “Weltanschauung”. Hirschfeld var imidlertid ikke “promiskuøs”, men derimod en anerkendt forsker, der grundlagde Institut für Sexualwissenschaft i Berlin.²⁶² Seksualiteten tages også op i det følgende afsnit om det tyske teater. **“Den tyske scene var jødernes Eldorado. Her herskede de næsten uindskrænket og nedværdigede den klassiske tradition gennem en hæmningsløs appel til de laveste instinkter”**. Der vises nu plakater fra revyer med

²⁶¹ Hornshøj-Møller s. 94

²⁶² Fledelius-Hornshøj-Møller s. 40

overskrifter som: **“Tusind nøgne kvinder!!, Alle nøgne!, Syndige mødre, Smid tøjet! En aften uden Moral”**, osv. Nazisterne mente at grunden til, at jøderne påvirkede den tyske kultur med den megen usædelighed var at de havde et langsigtet mål. De arbejdede på at undergrave samfundet. I den førnævnte brochure om verdensanskuelses-undervisning nævnes det, at: *“Jøden vanarter al völkisch kultur...han undergraver sædeligheden og svækker dermed folkets disciplin, styrke og børnerigdom.”*

Et kendt ansigt, der sniger sig ind i afsnittet, er **Albert Einsteins**. Han præsenteres lakonisk med følgende ord, som sædvanlig uden videre argumentation: **“Relativitetsjøden Einstein, der gemte sit tyskerhad bag en obskur pseudovidenskab”**. At nazisterne affærdigede relativitetsteorien som jødevidenskab havde selvfølgelig en afgørende betydning for nazisternes krigsproduktion. Havde de (blandt andet) indlemmet relativitetsteorien i deres videnskabelige forskning, kunne der måske have været substans i Goebbels' floskler om “Wunderwaffen”. Men nazisterne kunne ideologisk set ikke anerkende en jødes videnskab. Det udtrykkes helt grotesk i den nazivenlige nobelpristager **Lenard's** udsagn: *“Videnskab er ikke international. Den er racebetiget!”*.²⁶³

En vigtig del af afsnittet om jødernes indflydelse på kulturen er behandlingen af filmmediet, der fremstilles som en veritabel tumbleplads for jøderne. Med filmen ville jøderne fremme moralopløsende tendenser. Igen fokuseres der på jødernes promiskuøse tendenser, idet man viser “back-stage” klip af instruktøren **Richard Oswald**, der er igang med at optage en

²⁶³ Saller s. 131

scene, hvor en række letpåkledte korpiger entrer en scene.²⁶⁴ For at fremstille de jødiske filmfolk så negativt som muligt vises der klip af jødiske komikere i situationer, der løsrevet fra deres sammenhæng, får dem til at fremstå som groteske og absolut ikke morsomme.

“Fremstillingen af det usmagelige og uappetilige er et særdeles hyppigt anvendt middel til at opnå en komisk virkning”, fortæller speakeren mens der vises et filmklip af en fed, halvafklædt mand, der smaskende spiser suppe. At jødiske komikere kun har smag for det (seksuelt) usunde og perverse, er en anden type anklage. Man ser et klip med skuespilleren **Rosa Valetti**, der spiller en prostitueret. Senere vises et klip med komikeren **Curt Bois**, der er klædt ud som kvinde. En kvinde, der til gengæld er klædt ud som mand, kommer og henter Curt Bois for at hente ham ned til en revy, hvor de skal optræde som transvestitter. I det nazistiske verdensbillede, hvor homoseksualitet er sygt og unaturligt, er transvestisme selvfølgelig også uacceptabelt - også selv om det kun er en komisk effekt i en film.

Kulminationen på sekvensen om jøden og filmen, er et klip fra **Fritz Lang's M - eine Stadt sucht einen Mörder**. I filmen spiller Peter Lorre en perverteret børnelokker, der dræber sine ofre. Peter Lorre selv var ganske vist jøde, men den karakter han spiller, børnemorderen, er ikke jøde. Men i denne sammenhæng kædes skuespiller og rolle sammen. På den måde bliver lovløshed, perversion og mord til et “typisk jødisk” karaktertræk. Jøden vil med sine film retfærdiggøre forbryderen og underminere retssamfundet, som speakeren udtrykker det: **“Med slagordet: Ikke morderen, men den myrdede er skyldig, forsøges det at fordreje den normale retsfølelse”**. Ser man filmen i

²⁶⁴ Richard Oswald havde i øvrigt udarbejdet en film om prostitution og homoseksualitet sammen med den førnævnte seksualforsker Hirschfeld. Jvf. Fledelius/Hornshøj-Møller s. 42

sin sammenhæng plæderer **M** ikke for morderen; tværtimod bliver børnemorderen dømt til døden.

Jødens religion

Speakereren rejser spørgsmålet om hvordan det har været muligt, at så mange mennesker er faldet for disse jødiske kunstnere og skuespillere. For at finde en forklaring, søger speakereren tilbage til **“menneskehedens tågede dogme (der) har fordrevet det sunde instinkt”**. Med dette afsnit vil filmmagerne forsøge at forklare den alt for “milde” holdning den ariske race har haft over for jøderne ud fra en religiøs forklaringsramme. Atter hører man Bachs orgeltoccatà og der toner bibelske billeder frem. **“Mange hundrede års religiøs opdragelse har lært de europæiske kristne at se jøderne som landsmænd til stifteren af den kristelige religion.”** Det som speakereren ønsker at understrege er, at Jesus ikke var en jøde. Denne holdning anfægtede Hitler energisk i *Mein Kampf* i et afsnit, hvor han understreger, at jødedommen og kristendommen intet sammenfald har.²⁶⁵ Han hævder, at jøderne ikke har nogen virkelig religion, for de har ikke evnen til at have høje idealer. Jøderne er, i modsætning til de kristne, et rent materialistisk folkefærd. Han sætter Jesus op som en bekæmper af jødedommen og bruger det klassiske eksempel hvor Jesus' raserer templet som nogle jøder har forvandlet til en markedsplads.

Man ser nu malerier fra 18-hundredetallet med kendte motiver som Moses med de ti bud, Abraham, der forstøder Hagar og Ismael, Isak og Rebecca o.a. **“Godhjertede tyske malere og digtere har skabt idealforestillinger af den hebræiske stammes historie fra bibelen...som om (jøderne) havde en særlig høj moral og var idealbilleder for**

²⁶⁵ Mein Kampf s. 206-7

menneskeheden”, siger speakeren. Dette billede er forkert, hævdes det, **“vi har i mellemtiden lært, at sådan har hebræerne fra den bibelske historie ikke kunnet se ud. Vi må korrigere vores historiebillede. Sådan ser virkelige hebræere ud!”**

Der vises nu et klip fra den polske jødiske fiktionsfilm **Der Purimspieles** fra 1937. En række komiske figurer er samlet omkring et middagsbord for at fejre Purimsfesten, hvor gæsterne forsøger at føre husets datter sammen med en søn til en rig gæst. Der grines, synges og spises grådigt, og der ligger et skær af komedie over scenen. Men i *Der ewige Jude* oplyses tilskueren om, at det ikke drejer sig om en spillefilm, men om optagelser som nogle Warszawajøder skulle bruge i en “kulturfilm”. **“Hertil må man vide”**, forklarer speakeren **“at denne harmløst udseende familiefest er en fejring af jøders mord på 75.000 persiske antisemitter for 2500 år siden”**. Filmcitateret er således blevet fuldstændig omfunktioneret, fra at være en jødisk underholdningsfilm, til at være en “dokumentarisk” skildring af jødisk ceremoniel hvor de fejrer en blodig nedslagtning.

Netop det religiøse tema er en vigtig del i udgrænsningen af jøderne. En lang sekvens behandler jødernes forhold til Talmud, gudsfrygtighed og synagogen. For at få jøderne og deres religion til at fremstå som så fremmedartede og ikke-kristelige som muligt, har man endnu engang benyttet sig af originaloptagelser fra Polen.²⁶⁶ Mens speakeren fortæller, at **“for at forstå den truende alvor der ligger under alle disse ting er det nødvendigt at iagttage det jødiske folks lære”**, ser man optagelser fra en

²⁶⁶ Ifølge Siegert stammer synagogeoptagelserne fra Harlans optagelser i polen. I Fledelius/Hornshøj-Møller påstås det at optagelserne måske stammer fra en hollandsk film: **Sabbath** fra 1933.

Talmudskole for børn. Det forklares at børnene skal lære om deres “races” love. På skolebænkene sidder drengebørn og rokker frem og tilbage på stolene, imens de læser op fra Talmud. Det forklares ikke, at denne rokken er en del af det religiøse ritual, og for en udenforstående virker disse bevægelser nærmest profane. Børnene sidder og griner, (måske på grund af kameraets tilstedeværelse), men i denne kontekst kan det tolkes som om drengene onanerer under bordene.

For at understrege at indoktrineringen af rabbinernes budskaber er en livslang proces, overtones billedet af drengene til en lignende undervisningssituation, nemlig en time i en “Jeschiwa” skole, som er religionsundervisning for de 12-18 årige. Én ting er, at den jødiske religion gøres mystisk og fremmedartet, men den bliver også fremhævet som en politisk trussel. Mens man ser et nærbillede af en rabbiner forklares det, at **“dette er ikke religionsundervisning, og rabbinerne, disse mestre i forstillelseskunst, er ikke fredelige gudslærde, men derimod politiske opdragere”**. Det drejer sig altså ikke om relativt uskyldige religionstimer, men om udviklingen af et anti-arisk, politisk instinkt allerede fra barnsben. De følgende minutter fremhæver speakeren forfalskede Talmudcitater eller citater ude af den rette sammenhæng, der skal overbevise tilskuerne om den jødiske religions modvilje mod ikke-jøder. Et eksempel: **“Fem ting fortalte Kanaan sine sønner: Elsk hinanden, elsk røveriet, elsk udskejelsen (seksuelt), had jeres herrer og sig aldrig sandheden”**. Dette citat findes rent faktisk i Talmud, men hvad tilskueren ikke får at vide, er at Kanaan i Talmud står for den jødiske morals modsætning.²⁶⁷

²⁶⁷ Hornshøj-Møller s. 80

Der vises også optagelser fra en gudstjeneste i en synagoge. For at gøre sekvensen fremmedartet, har man ladet en synagogesanger intonere en religiøs sang. Den virker skærende og hård, og muligvis for at bryde det melodiske i sangen, er den blevet ombrudt i redigeringen, således at der kommer unaturlige brud på lydsporet. De troende har tørklæder over hovedet og rokker frem og tilbage med overkroppen. Igen får man indtrykket af, at man her er vidne til afsindige mennesker. De ansigter der er valgt ud, er på samme måde som personerne i ghettooptagelserne, udpræget jødiske og de giver indtryk af at være mindre begavede mennesker. For at kriminalisere de troende jøder har man tilføjet en lille scene, hvor jøder er i færd med at handle med tøjvarer under bedepulsten. Scenen er efter alt at dømme ikke autentisk, dertil er lyssætningen for forskellig fra de øvrige indstillinger og kameraperspektivet for anderledes. Billedet er imidlertid skåret på en sådan måde, at man ikke kan se, hvorvidt det foregår i synagogen eller ej, men i hele sekvensens sammenhæng får man et indtryk af, at dette er gængs praksis under bederitualerne. Speakeren konkluderer til sidst, at **“dette er ingen religion og ingen gudstjeneste, dette er en besværgelse mod alle ikke-jødiske...en besværgelse mod det ariske folks sundhed og mod dets moralske lov”**. Man ser derpå en Davidsstjerne, der med disse ord bliver symbolet på ondskab og fare.

Den sidste del af afsnittet om den jødiske religion behandler et jødisk ritual, der ofte er blevet anvendt i den antisemitiske fremstilling af “jødens grusomhed”, nemlig det jødiske slagteritual, schächtningen.²⁶⁸ Schächtning er en rituel slagtemetode, der ifølge

²⁶⁸ Ifølge Fledelius/Hornshøj-Møller var der fx i slutningen af forrige århundrede en heftig debat om schächtning.

forskrifterne kun må foretages af særligt uddannede slagtere. Proceduren er kort sagt, at dyrets halspulsårer overskæres hvorpå dyret efter få sekunder mister bevidstheden. Der går omtrent et minut inden døden indtræffer. Dyrets bevægelser efter overskæringen, er reflekser.²⁶⁹ Årsagen til, at jøderne slagter dyr på denne måde er, at de mener dyrets sjæl sidder i blodet, men ritualet har formentlig sit udspring i en erfaring med, at kødets forrådnelsesproces går langsommere, når det er tømt for blod.

Hvad der er vigtigt at huske på når man iagttager slagtescenerne, der også virker ubehagelige på et moderne publikum, er at den "horror"-effekt, der skabes ved at fremstille den blodige slagting kun er noget, der foregår i publikum selv. Som Hollstein nævner, kan man ikke drage nogen slutning fra den psykologiske virkning hos tilskuerne til den smerteoplevelse, dyrene har.²⁷⁰ Man kan eksempelvis ikke ud fra scenerne se om dyrene er ved bevidsthed eller ej.

Med en uhyggepræget musik på lydsporet, advares publikum nu på et insertskilt mod de følgende scener. **"Alle de følgende scener er ægte. De er blandt de værste et kamera nogensinde har indfanget. Vi viser dem, selvom vi forudsiger smagsmæssige indvendinger. Vigtigere end alle indvendinger er det at vores folk kender sandheden om jødedommen"**. Folkene bag *Der ewige Jude* var utvivlsomt udmærket klar over, hvor stærke slagteritualerne ville virke på publikum. Selvom der, som de hævder, kunne være "smagsmæssige indvendinger", var det et af de bedste våben, de kunne rette mod

²⁶⁹ Fledelius/Hornshøj-Møller s. 54

²⁷⁰ Hollstein s. 115

jøderne. Dyremishandling vækker voldsomme følelser, og ved at sætte jøder i forbindelse med mishandlingen, håbede man at vække afsky mod dem. Skal man tro Sicherheitsdienst meldinger, har filmmagerne regnet den rigtigt ud. Det var især disse scener, der udløste den største emotionelle effekt hos publikum. Så stærk, at den kun kunne vises for “nervestærke” personer. Men også så ubehagelig, at den muligvis har fået publikum til at advare andre mod at gå ind og se filmen.

Sekvensen indledes med et billede af en ko, der forberedes på slagtingen. En schächter holder en stor kniv op for sig, mens han ler. Der gives ingen forklaring på, hvorfor schächteren ler, men den umiddelbare følgevirkning er naturligvis, at man fornemmer at der ikke kun ligger et religiøs ritual bag, men at han gør det af lystfølelse; at det glæder ham at se dyrene lide, hvilket naturligvis forhindrer enhver sympati fra publikum. Koen føres ind i slagtehallen fulgt af en række schächtere, der alle holder knivene op for sig, hvorved man får indtryk af, at en masseslagting skal finde sted. Koens ben bindes sammen så den ikke kan bevæge sig, hvorefter en schächter skærer halsen over på dyret, så det forbløder.

“Denne grusomhed betegner jøderne selv som den mest humane slagteform”, forklarer speakeren. Man hører koen brøle, alt imens der vises et klip af en anden slagter der borer sin arm ind i koen gennem et hul, han har skåret i siden. Denne indstilling er efter alt at dømme først optaget efter dyret er dødt, men ved at indføje det midt under koens døds kamp, får man, ikke mindst pga. dens brølen på lydsporet, indtryk af at han er i færd med at pumpe blod ud af hjertet allerede før dyret er dødt. Det er for øvrigt meget karakteristisk for filmen, at den fremhæver koens smertebrøl, for det var med garanti noget, der påvirkede tilskuernes

følelser. I det hele taget har dyreskrig en særegen effekt på det menneskelige øre; en effekt som også er blevet effektivt udnyttet af andre filmmagere.²⁷¹

Dyret kæmper de sidste sekunder, brøler og falder sammen på gulvet, under hvad der forekommer at være uendelige pinsler. Der klippes til de tilstedeværende schächtere, der står og ler.

Filmmagerne har ved at fremstille schächterne på denne måde indiceret, at når jøder kan dræbe dyr med en sådan vellyst, kan de også begå mord på mennesker. Hvad der kan retfærdiggøre en sådan tolkning er, at schächtning tidligere var blevet sammenkædet med menneskemord. Det var især Streicher, der hævdede, at der var en forbindelse mellem schächtningen og det såkaldte ritualmord. "Ritualmordet" var angiveligt en gammel myte om, at jøderne til deres Purimfest havde brug for menneskeblod, og bla. blandede det i deres mad.²⁷² Streichers argument gik på, at man i Talmud kunne finde passager, hvor kristne blev sammenlignet med dyr. Han hævdede at jøder dermed havde givet udtryk for, at de ville behandle kristne på samme måde, som de behandlede dyr, hvilket altså også indebar schächtning.²⁷³

Chokeffekten ved at vise en slagting gentages, idet man nu ser en kalv blive schächtet. En lille vigtig detalje er denne gang tilføjet. Efter blodet er begyndt at pumpe ud på gulvet, sprøjter en schächter blod på dens ene øje. Dette hører slet ikke til i en rituel schächtning, men har her til formål at understrege jødernes lyst til

²⁷¹ I filmen **Psycho** indspillede Hitchcock som bekendt svinehyl i bademordssekvensen, hvilket rent fysisk medførte ubehag hos tilskuerne.

²⁷² I 1934 udgav Streicher et "Ritualmords-sænummer" af Der Stürmer, der redegjorde for en lang række sager, der angiveligt skulle være ritualmord. Nummeret er fotografisk genoptrykt i "The Holocaust"

²⁷³ Bytwerk s. 120 Streicher gik endda så vidt, at han engang indrykkede en fiktiv annonce med ordlyden: "*Hellig synagogevin, let krydret med menneskeblod*".

at mishandle dyrene. Det er tydeligt at schächterne er bevidste om kameraets tilstedeværelse. Ved slagtingen af en okse kan man se at de venter på instruktioner fra instruktøren. Før schächteren sætter oxen kniven for struben kigger han spørgende hen mod kameraet. Mens man ser billederne af dødskampen siger speakeren: **“Den nationalsocialistiske bevægelse har siden sin kamps begyndelse med al sin energi gået imod dette grusomme dyrplageri...men den jødiske presse betegnede denne kamp som kulturkrænkelse.”** Nazibevægelsen fremhæves som bekæmper af alt det modbydelige, tilskuerne har været vidne til på lærredet. Musikken bliver dramatisk og billedet skifter til avisoverskrifter, hvor nazisternes schächtningforbud kaldes for antisemitiske tiltag: **“Nazifantasier over Schächtningen. De lyver om dyrplageri, Hykleriske dyrevenner”**, o.l. Ifølge Bucher er flere af de citerede aviser falske gengivelser af de oprindelige avisudgaver. En af aviserne er det kommunistiske organ, **Rote Fahne**, angivet til 1933, 18. årgang. Den rigtige årgang er 16. og slår man efter, har der ikke på det tidspunkt været en artikel med den ordlyd, der citeres i filmen.²⁷⁴ Formålet har formodentlig været, at man ville kæde jøderne og deres forsvar af dyrplageri sammen med venstrefløjen, og på den måde også udgrænse denne gruppe som blodtørstige dyremishandlere.²⁷⁵ Aviserne henviser til diverse videnskabelige undersøgelser, der havde slået fast, at dyrene ikke led mere under en schächtning end under en almindelig slagting, men speakeren afviser det totalt: **“Dette kunne jødepressen skrive, fordi ingen tysker havde haft lejlighed til at overvåge en schächtning”**. Han fortsætter med at fortælle at for tyskere, der er kendt for deres

²⁷⁴ Bucher s. 327

²⁷⁵ Hippler i brevinterview med Hornshøj-Møller, Hornshøj-Møller s. 96

dyrekærlighed, er det fuldstændig uforståeligt, at jøderne skulle kunne udføre plagerierne ustraffet. Man ser en række lyriske soft-focus optagelser af lam på en mark. I næste indstilling ligger lammene i krybber og hele tre lam slagtes på stribet.

Forløsningen på sekvensen er, at nazisternes kamp for at forbyde schächtning gennemføres. Der vises en række anordninger fra 21. april 1933, der forbyder slagteritualet. Men filmen stopper ikke her. **“Og ganske som det gjorde med schächtningen, således har det nationalsocialistiske Tyskland gjort mod hele den samlede jødedom”**. Med disse ord indklippes en indstilling af den første forordning i Nürnberglovene, der benægter en jøde tysk borgerskab. Forbudet mod de grusomheder, tilskuerne netop har været vidne til, og de nazistiske tiltag mod jøderne, kædes dermed sammen, som var det en og samme sag (schächtforbud = Nürnberglove). Nürnberglovene bliver på den måde ikke kun retfærdiggjort; den bliver direkte årsag til en (i filmen), berusende lettelse over, at nogen endelig har gjort noget så stort, som at befri tyskerne fra det åg, jødedommen udgør.

Ariernes løsning

Filmens slutter som en hyldest til Tyskland og den ariske race. Hvor alle filmens øvrige afsnit har udpenslet jøden som en trussel, skitseres nu et billede af jødens positive modsætning: arieren og dennes vilje til at eliminere den jødiske trussel. Det sker først og fremmest ved en ugerevyoptagelse fra Rigsdagen 30. januar 1939, hvor Hitler holder en tale til medlemmerne. Han fortæller her, at Europa ikke kan falde til ro, før det jødiske spørgsmål er løst. Det berømte citat om, at verdenskrigen ikke ville føre til jødernes sejr, men til deres egen udryddelse, efterfulgt af et stormende bifald,

afslutter optagelsen. Ved filmens premiere, var krigen endnu i sin begyndelse, og det var vigtigt overfor den tyske befolkning at understrege, at regimet ikke havde udløst krigen. Det er, ifølge Hitlers tale, jøderne, der bærer skylden for enhver andragelse, krigen måtte påføre den enkelte tysker, ikke nazisterne. Med indstillingerne af Hitler, der udtaler at en udryddelse venter det jødiske folk i og udenfor Europa, har *Der ewige Jude* fundet sin endelige forløsning. Hitler bliver et symbol for det, der har befriet det tyske folk for den jødiske svøbe.

Bifaldet fra rigsdagsmedlemmerne glider umærkeligt over i optagelser af begejstrede, ariske menneskemasser. Ved denne overgang markeres det, at hele den tyske befolkning også er begejstrede for Hitlers jødepolitik, og at de slutter op om de kommende tiltag, som *Der ewige Jude* lægger op til. Tilskuerne tvinges til at identificere sig med denne masse og til at dele begejstringen med dem.

Naturligvis er disse mennesker den rendyrkede kontrast til jøderne. Der klippes hurtigt til personer og grupper af markant ariske stereotyper med blondt hår og lyse øjne, alle begejstret heilende. Musikken stiger til en triumferende fanfare mens man ser indstillinger af "Hitlers folk": medlemmer af Hitlerjugend, af Bund Deutscher Mädeln, SA'ere og profilen af en særdeles stålsat SS-panserofficier, alle med en storslået himmel som baggrund. De sidste indstillinger viser flag med svastika og marcherende soldater, alt sammen billeder hentet fra Riefenstahls **Triumph des Willens**. Speakeren ledsager billederne med ordene: "**Naturens evige lov; at holde racen ren, er den arv, den nationalsocialistiske bevægelse giver videre til det tyske**

folk. Med denne ånd marcherer den tyske nation ind i fremtiden”.

Med disse sidste scener, fik den tyske tilskuer et vældigt skub fremad mod sin selvopfattelse som arisk individ, som overmenneske, de styrkede selvværdsfølelsen og selvtilfredsheden, hvilket måske også var et middel til at forhindre kritiske eftertanker. Man skulle forlade biografalen med fornemmelse af at være blevet hyldet, og med bevidstheden om, at ens regering ville løse problemet med de livsfarlige jøder.

Budskabsanalyse i skitseform - Konklusion

De værdier vi finder i *Der ewige Jude*, adskiller sig ikke væsentligt fra dem i *Jud Süß*. Men den er mere detaljeret i udspecificeringen af værdierne og formidler dem langt mere direkte.

Vi får således præsenteret et billede af ariernes fjende - jøden, som et fuldstændig dehumaniseret væsen, der på alle samfundsmæssige planer er fremmed for det ariske samfund. Jøderne angriber arierne fra alle vinkler og med alle midler. De kommer nedefra som rotten og ovenfra som edderkoppen; de anvender kapitalisme såvel som kommunisme, kunst såvel som religion: Altsammen for at få magten over arierne.

Arierne, derimod, er et skabende folkefærd, der arbejder for folkefællesskabets vel, de har et højere mål med tilværelsen og de følger deres racebevidste fører, der bebuder at arierne må befri sig for deres evige fjender - jøderne.

Modtagelsen af *Jud Süss* og *Der ewige Jude*

Det er naturligvis nærliggende at undersøge hvilken virkning de to film havde på publikummet i 1940. Forvandlede filmene dem til “lydige masse-mordere”, som Leiser hævder, eller gik de totalt hen over hovedet på folk?

Desværre vil det næppe nogensinde blive muligt at opnå en dybere indsigt i denne problematik. Det ville nemlig kræve en omfattende receptionsanalytisk undersøgelse af filmene og deres modtagere, og en sådan blev ikke foretaget i 1940. Desuden ville man dengang næppe kunne være sikker på, om recipienterne ville svare ærligt af frygt for represalier. At lave en undersøgelse i dag er lige så omsonst. For det første vil datidens tyskere ikke huske deres datidige reception af filmene, og for det andet er alt hvad der kan relateres til Holocaust (særligt i Tyskland) så belagt med tabuer, at man ikke vil kunne stole på svarene. Man er altså henvist til at støtte sig op ad de kilder, der findes fra dengang, og ud fra dem forsøge at danne sig et billede af, hvordan filmene blev modtaget. Der findes til dette formål forskellige kilder.²⁷⁶

Først og fremmest er der oversigterne over filmenes billetindtægter. **Max Winklers** Cautio Treuhand GmbH indsendte hver måned beretninger til finansministeriet om udgifter og indtægter for de enkelte film.²⁷⁷ Man kan ud fra disse tal måle hvorvidt filmene

²⁷⁶ En kilde, jeg ikke vil behandle her er pressens modtagelse af filmene, da jeg for det første ikke har direkte adgang til dem, og fordi Goebbels havde bundet anmeldernes penne.

²⁷⁷ Hollstein s. 226

spillede sig ind, og nogenlunde regne sig frem til hvor mange, der så filmene. Anskuer vi filmene fra denne vinkel fremgår det tydeligt, at *Jud Süß* var en stor succes, mens *Der ewige Jude* var en fiasko.²⁷⁸ *Jud Süß* er i tidsrummet 1940-45 formodentlig blevet set af 19 millioner mennesker, mens *Der ewige Jude* formodentlig er blevet set af ca 2 millioner mennesker.²⁷⁹

Men denne metode har sine klare svagheder. Først og fremmest fortæller salgstal os ikke meget om hvilke omstændigheder, folk så filmene under. Tallene fortæller os slet intet om, hvordan de vurderede dem eller hvorvidt de blev påvirkede af deres propagandistiske indhold. At en film blev set af mange mennesker behøvede ikke udelukkende betyde, at den blev positivt modtaget. Mange tilskuere gik dengang i biografen uden først at undersøge, hvilken film og hvilket tema, der blev behandlet. Nogle havde ligefrem et årsabonnement til den lokale biograf, og derfor så de store mængder af programudbuddet.²⁸⁰ Hvis man skal bruge disse tal, er man derfor nødt til at se dem i relation til andre kilder.

En mere interessant kilde er SS-Sicherheitsdienst rapporter, (herefter SD) der var baseret på placerede spioners beretninger fra bla. biograferne.²⁸¹

Modtagelsen af Jud Süß

²⁷⁸ Se Hollstein s. 228, der nøje redegør for de antisemitiske films indtægter, hvor det fremgår, at *Jud Süß* var den absolut mest indbringende film, også i forhold til ikke-antisemitiske film.

²⁷⁹ Friedman s. 249

²⁸⁰ Hollstein s. 229

²⁸¹ Disse rapporter kan bestemt heller ikke betegnes som objektive. Ganske vist var de kun beregnet til internt brug, og der var derfor ikke grund til at gøre teksten tendentios, hvorfor indholdet turde være relativt objektivt. Men der findes eksempler på, at SS i en rapport fx skrev, at "Blut und Boden"-film, var populære blandt befolkningen. Dette var ikke tilfældet, hvis man skal måle ud fra billetsalget, men internt i SS så man gerne flere af denne type film.

SD's agenter skrev at *Jud Süß* blev modtaget med begejstring i hele Riget. I en rapport fra 28. november 1940 står der:

...Wie sich der Film als ganzes stimmungsmässig auswirke, komme in spontanen Äusserung zum Ausdruck: 'Man möchte sich die Hände waschen'...Unter den Szenen, die von der Bevölkerung besonders beachtet werden, wird - aussser der Vergewaltigungsszene - der Einzug der Juden mit Sack und Pack in die Stadt Stuttgart genannt. Im Anschluss gerade an diese Szenen ist es wiederholt während der Vorführung des Filmes zu offenen Demonstrationen gegen das Judentum gekommen. So kam es z.B. in Berlin zu Ausrufen wie 'Vertriebt die Juden wom Kurfürstendamm! Raus mit dem letzten Juden aus Deutschland' ²⁸²

I en anden rapport fra byen Strassburg skrev SD-agenterne, at der fra salen lød råb som "**Beskidte jødesvin!**". Blandt dem, der først og fremmest kom med smæderåb var kvinder, der især reagerede på voldtægtssekvensen. Selve henrettelsessekvensen udløste råb som:

"Han fortjener det, beskidte jøde" og **"De skulle alle hænges"**.²⁸³

Rapporten viser også, at det tyske publikum var imponeret over skuespilpræstationernes høje kvalitet. I byen Nürnberg havde mange tilskuere indrømmet, at de fandt fremstillingen af de jødiske karakterer "**forfærdende realistisk**". Udsagn som dette vidner om, hvilken evne filmen havde til at bekræfte tidens fordomme. Ser man filmen i dag vil de færreste kunne undgå at finde fremstillingen af jøderne temmelig karikeret og overdreven. Men i 1940 havde

²⁸² Citeret i Leiser s 153, og Hollstein s. 105

²⁸³ Citeret i Leiser s. 153

mange års propaganda langsomt opbygget et stereotypisk billede af jøden, der kun syntes at blive bekræftet af skuespillernes “tolkning” i *Jud Süß*.

Øverst i nazihierakiet var man så imponeret over filmen at det besluttedes, at filmen skulle ses af så mange som overhovedet muligt. Der findes et brev skrevet af Heinrich Himmler kun 6 dage efter premieren i Berlin, hvor han bedyrer, at han vil **“Vorsorge zu treffen, dass die gesamte SS und Polizei im Laufe des Winters den Film 'Jud Süß' zu sehen bekommt”**.²⁸⁴

Der blev også organiseret masseforevisninger for forskellige afdelinger under brandvæsenet, ordenspolitiet og disses familier. Ved Rigets fronter spillede de mobile biografenheder filmen for de udstationerede soldater og personalet ved krigslazaretterne. Filmen kom også til anvendelse i forbindelse med felttoget mod Sovjetunionen, idet den blev vist for tropperne, umiddelbart før de sendtes til fronten. De skulle muligvis forberedes på at bevidne Einsatzgruppernes mord på over en million ukrainske jøder og sigøjnere. For at stramme op på moralen hos vagtmandskabet blev filmen også vist i kz- og udryddelseslejrene. Ved Auschwitzprocessen 1966 indrømmede den tidligere SS-Rottenführer, **Stefan Baretzki**, at vagterne efter at have set filmen, udsatte fangerne for kraftig mishandling.²⁸⁵

Modtagelsen af Der ewige Jude

Selve premieren i UFA-Palast am Zoo den 28. november 1940 omtaltes i aviserne som en succes der **“...von anfang an stärkstes Interesse auflöste und am Schluss**

²⁸⁴ Optrøkt i Wulf s. 405

²⁸⁵ Leiser s. 85

aussergewöhnlichen Beifall fand”.²⁸⁶ Sandheden er imidlertid, at *Der ewige Jude* trods den intensive kampagne, langt fra faldt i publikums smag. I starten var det planlagt at den alene i Berlin skulle køre i hele 66 biografer og en uge senere i endnu 30 biografer. Men publikummet blev væk fra forestillingerne. Ifølge *Völkische Beobachters* biografliste, faldt antallet af kørsler med filmen drastisk. Allerede en uge senere (03.12.40) blev den kun spillet i 20 biografer og endnu to uger senere (13.12.40) var den kun på programmet i en eneste biograf.²⁸⁷

En af de eneste kilder til forklaring på den udeblivende succes, er en rapport fra SD fra 20. januar 1941.²⁸⁸ Det fremgår af rapporten at filmen, på grund af den megen foromtale, var ventet med spænding, og da også ved de første forestillinger havde fyldt biografensale. Mange havde fundet de mange forklarende kort og statistikker overraskende, og scenerne med en “original” jøde der overtones til en “assimileret” jøde havde været effektfulde. Særligt rotteanalogien havde virket stærkt. Afsnittet om jødernes indflydelse i USA havde medført kommentarer fra salen. Men filmen havde fulgt alt for tæt på *Jud Süß* og ifølge de samtaler, SD's agenter havde overhørt, mente de fleste, at *Der ewige Jude* ikke havde noget nyt at tilføje. I befolkningen var der løbet en mund-til-mund kampagne imod filmen. Det var særligt de mange ubehagelige scener, først og fremmest schæchtningsscenen, der fik folk til at fraråde andre til at gå ind og se dem. I enkelte tilfælde var der nogle, der var besvimet over den blodige scene. Der havde lydt kommentarer som: **“Wir haben 'Jud Süß' gesehen und haben nun genug von dem**

²⁸⁶ Artikel i Deutsche Allgemeine Zeitung, gengivet i Wulf s. 411

²⁸⁷ Tallene er hentet fra Møller s. 29. Imidlertid har Møller fejlciteret sin kilde, idet han angiver alle datoerne i året 1941, hvilket jo ikke kan stemme med premieredatoen 28.11.1940.

²⁸⁸ Gengivet i Leiser s. 157

jüdischen Dreck!".²⁸⁹ Mange havde forladt salen med væmmelse, endnu før filmen var til ende.

Der ewige Jude blev hurtigt taget af plakaten. Den eksporteredes senere til enkelte af de besatte områder, men her i en 14 minutter kortere version og uden den overtendentiøse kommentar på lydsiden. I Frankrig blev den opført under titlen **Le Peril Juif** i 1942, hvor Endlösung var i fuld gang. I Holland blev filmen utvivlsomt anvendt til at forberede hollænderne på forestående tiltag mod jøderne. Det fremgår af et dekret fra 22. august 1941, at alle biografer skulle have haft filmen på programmet under titlen **De eeuwige Jood** senest 30. april 1942.²⁹⁰ Dagen efter ordren udløb indførtes jødestjernen i Holland, og måneden efter begyndte de store deportationer af hollandske jøder fra Westerbork til bla. Auschwitz.

Hvorfor havde *Jud Süß* større succes end *Der ewige Jude*?

Der er formodentlig flere forklaringer på at *Jud Süß* havde den største appel til befolkningen. For det første har det nok været væsentligt, som SD agenterne også rapporterede, at den blev lanceret først. Men hertil kommer også, at filmen havde en stjernebesætning på rollelisten og desuden var instrueret af den populære Veit Harlan. Dertil kom, at historien rummede mange tiltrækkende elementer som fx de i forhold til tiden, noget vovede scener. Desuden vil en film, der indeholder en voldtægt, altid tiltrække tilskuere. *Der ewige Jude* derimod, var formodentlig alt for direkte i sin fremstilling af antisemitismen. Den rummede nok en snert af "sensationel afsløring", men var også for afslørende - den

²⁸⁹ Hollstein s. 116

²⁹⁰ Dekretet blev trykt i avisen De telegraf og er gengivet i Wulf s. 413

afslørede nemlig sit eget formål alt for tydeligt. Det lykkedes den ikke at "omprogrammere" de endnu ikke overbeviste.

Noget kunne tyde på, at Goebbels' princip om, at man skal sløre propagandaen i filmene, hvis man skal have tilskuerne til at "sluge" budskabet, rent faktisk er holdbart. Selvom *Jud Süß* har et meget tydeligt budskab, så indgår det dog i en fiktion hvor man kan leve sig ind i universet og dermed overtage filmens værdier indirekte.

Der ewige Jude rummede ikke denne mulighed for indlevelse.

Men sidstnævnte film har til gengæld nok haft en stærk effekt på de i forvejen overbeviste antisemitter - her tænker jeg ikke mindst på de folk, der var involverede i udryddelsesprocessen. I hvertfald kom der efter de to ingen andre film, med så klar en antisemitisk tendens.

De antisemitiske film som ønskeopfyldelse

Man kan spørge sig hvilke behov de antisemitiske film egentlig tilfredsstillede hos publikummet i Det tredje Rige. Hollstein har til besvarelse af dette spørgsmål fremsat det forslag, at filmene opfyldte en række ubevidste drømme. Man må huske på, at tilskuernes hverdag var præget af konstant uro og utryghed i form af bomberaids på byerne, mangel på madvarer, bekymring over at familiernes sønner var ved fronten osv. Under sådanne tilstande var biografen, der viste en idealiseret fremstilling af folket, et refugie. Det havde en vis manende effekt at se ariske helte stå imod endnu større problemer med mod og beslutsomhed. På lærredet så man, i modsætning til tilskuernes egen hverdag, at menneskene belønnes for deres indsats. Jo tættere krigens gru trængte sig ind i deres liv, jo større var behovet for at flygte ind i denne drømmeverden.

Men drømmeverdenen var andet og mere end et par timers eskapisme. I de antisemitiske film havde tilskuerne også en mulighed for at føre deres aggressive, sadistiske og seksuelle drifter over i filmens univers og så at sige udleve deres frustrationer

gennem filmkarakterernes handlinger. Altså benytte filmene som katarsis. Bent Fausing skriver, at jøden i nazi-propagandaen blev repræsentant for alt det, tilskuerne længtes efter, men måtte undvære. Samfundets regler og normer medfører at tilskueren ikke må kendes ved sine seksuelle og aggressive lyster, men i filmene fik han en mulighed for at projicere disse lyster over på en fiktiv karakter og derved isolere dem uden for sig selv. **“Individet søger at undgå sanktioner og en for bevidstheden gunstig forestilling ved at projicere sine forbudte drifter og aggressioner over på andre.”**²⁹¹

I biografmørket kunne tilskuernes vrede, afmagtsfølelse og hverdagsfrustrationer få afløb ved, at den slyngelagtige jøde blev straffet hårdt af helten. Ved at identificere sig med arierne, der hele filmen igennem, gang på gang blev ydmyget af jøderne, kunne tilskuerne opbygge en voldsom aversion, der til dels fandt sin udløsning, når arierne tilsidst i filmen tog til genmæle og hængte jøden. Det er nok i dette lys man skal se beretningerne fra SD om, at flere tilskuere efter *Jud Süß* råbte, at **“man får lyst til at vaske sine hænder”**. Tilskueren bringer sin egen vrede og frustration ind i filmscenen og overfører dem til jøden. Vreden kanaliseres så at sige ind i filmen. På den måde kan tilskuerne få en form for “forløsning” på lovlig vis. Frustrationerne går ikke fysisk ud over andre end den fiktive karakter.

I fx. voldtægtsscenen i *Jud Süß* kunne publikum sidde og overføre deres mere eller mindre ubevidste og forbudte seksuelle lyster på filmenes figurer. Man kunne sidde og nyde de sadomasochistiske scener uden skyldfølelse, for det var jo filmens skurk, der udførte de seksuelle overgreb. Det var ikke tilskueren, der voldtog, men jøden.

²⁹¹ Fausing (1977) s 133

Det er i den forbindelse interessant at bemærke, at kvinderne i *Jud Süß* er fremstillet som lystobjekter. Filmen rummer en relativ stor del af kvindelig nøgenhed: Pigen, der får revet blusen i stykker under hertugens køretur, Dorothea der er meget nedringet (i fx balscenen er hun fotograferet, så man kun ser hendes nøgne skuldre), senere ser man hende rede seng og derved blottet barmen for Faber; de afklædte balletdanserinder, scenen hvor hertugen skal vælge mellem landets døtre osv. I alle disse situationer er der mænd til stede, der ser på kvindernes nøgenhed. På den måde har de mandlige tilskuere en mulighed for at identificere sig med mændene i filmen og "nyde" denne nøgenhed med karakterernes øjne.²⁹² Filmen rummer, så vidt jeg kan vurdere, et skoptofilistisk element som har til formål på en og samme tid at gøre tilskuere interesserede og at få dem til at tage afstand fra de filmjøder, der har slige lyster.²⁹³ Samtlige kvinder i filmen er temmelig inaktive karakterer, der virker nærmest viljeløse. De er alle en form for attraktive ikoner, som skal nydes af mændene i filmen (særligt Süß), og mændene i biografsalen.

Den samme skjulte nydelse gjaldt også for de andre af filmjødernes laster. Pengebegær, nederdrægtighed, magtbegær, og liderlighed var (naturligvis) noget, tilskuere kendte fra sig selv, men som de ikke ville kendes ved. Ved at overføre deres forbudte lyster til filmenes karakterer kunne de adskille de sider ved dem selv, som de helst ikke ville kendes ved. De negative drifter overførtes til de jødiske karakterer. Ved at identificere sig med arieren kunne tilskuere triumfere over jøden ved at føle sig moralsk overlegen. Sat lidt på

²⁹² Disse tanker skylder jeg naturligvis Laura Mulveys meget berømte artikel "Visual pleasure and narrative cinema", hvor hun argumenterer for at mænd via en "sekundær identifikation" med de fiktive mandlige karakterer voyeristisk kan betragte kvinderne i filmen. Mulvey kaldte dette "the male glance". Artikel optrykt i *Film theory and criticism*.

²⁹³ Harlan indrømmede da også, at han anvendte erotikken i sine historiske film og sagde, at "...hverken Goethe eller Schiller, ja end ikke de gamle grækere fremførte deres historiske digterværker uden at inddrage guden Eros." Harlan i "Im Schatten meiner Filme" s. 132

spidsen kan man sige, at “arieren” blev det, som tilskuerne gerne ville fremtræde som, “jøden” det, man dybest set skammede sig over.

De to film og tyskernes forhold til Endlösung

Men selvom *Jud Süß* havde stor succes rent publikumsmæssigt, og tilsyneladende har fået visse tyskere til at udtrykke sig negativt om jøder, kan man næppe sige at den (og *Der ewige Jude*) har spillet en afgørende rolle for tyskernes holdning til jødespørgsmålet.

Filmene talte til de allerede overbeviste, og havde en langt mere diffus effekt på resten.

De to film skal snarere ses i et bredere perspektiv. Ifølge historikere, der har forsket i tyskernes mentalitetshistorie under anden verdenskrig, var en del tyskere forholdsvis fjendtligt stillede over for jøderne. Det var i hvertfald det indtryk bla. datidens rejsende i Tyskland har givet udtryk for.²⁹⁴ Men i det store og hele kan man slet ikke sige, at tyskerne var fanatiske antisemitter. Ifølge Kershaw var jødespørgsmålet kun af meget lille interesse for langt de fleste tyskere i krigsårene, altså omkring og efter premiererne på de to film.

Under krigen resignerede de fleste til den hjemlige sfære og interesserede sig kun marginalt for jøderne.²⁹⁵ Folk var mere bekymrede for deres egen skæbne, og ikke mindst deres sønner ved fronterne, end for jødernes skæbne.

Da deportationerne af de tyske jøder for alvor iværksattes, vakte det meget lidt opmærksomhed blandt ikke-jøderne.²⁹⁶ Man så til at jøderne forsvandt fra gaderne uden at være synderlig for eller imod

²⁹⁴ Bankier s. 141

²⁹⁵ Kershaw (Political opinion..) s. 360

²⁹⁶ Kershaw s. 362

tiltagene. Man protesterede i hvertfald ikke, i modsætning til da nazisterne startede Eutanasiaktionen.²⁹⁷

Set ud fra dette synspunkt, havde propagandisterne nået deres mål. De havde opnået at få folk til at tro på, at der eksisterede et "jødeproblem". Men dette "jødeproblem" var en størrelse, de fleste ikke direkte satte i relation til deres egen hverdag, det var noget ydre og - groft sagt - ligegyldigt. Årsagerne til at denne ligegyldighed opstod, foreslår Kershaw, er muligvis jødepolitikken og den antisemitiske propaganda. "Jøden" var igennem årene blevet depersonaliseret af propagandaen, han var blevet en abstrakt størrelse.²⁹⁸ *Jud Süß* og *Der ewige Jude* udgjorde to vigtige, men dog ikke altafgørende mursten til at opbygge muren af ligegyldighed. Det var ikke mindst denne ligegyldighed, der gjorde Endlösung mulig.

²⁹⁷ Kershaw s. 363

²⁹⁸ Kershaw s. 363

Appendix 1

Nazisternes jødepolitik 1933-1945 - et skematisk rids

Før at forstå baggrunden for de to antisemitiske film kan det være gavnligt at ridse nogle grundtræk af nazisternes jødepolitik op. Det kan hjælpe med til at bidrage til diskussionen om hvilket formål filmene havde da de blev lavet og hvilken effekt de udøvede på det tyske folk.

Hitler har uden tvivl været ætsende antisemit siden sit ophold i Wien. Særligt i årene før det mislykkede Putsch i 1923 og i *Mein Kampf* udtaler han åbent at løsningen på jødeproblemet må have en morderisk karakter. I 1922 udtalte han til en meningsfælle, at udryddelsen af jøderne ville være hans første gerning:

Så snart jeg får magten, vil jeg rejse galger, i München eksempelvis på Marienplatz, og lige så mange som trafikken tillader. Så vil jøderne blive hængt, en efter en, og de vil blive hængende til de stinker.²⁹⁹

Men meget tyder på at Hitlers rolle i jødepolitikken i Tyskland efter magtovertagelsen og frem til krigsudbruddet var relativt passiv.

Hitler har formodentlig vurderet taktiske hensyn højere end jødesagen. De voldelige angreb på jøderne vækkede nemlig snarere uro og vrede i befolkningen end egentlig sympati. Skulle der ske noget med jøderne, skulle det ske på "ordentlig" vis, altså via legale, lovmæssige tiltag. De mere brutale tilfældige angreb på jøderne var mere en linie som visse kredse inden for partiet og SA gik ind for. De forsøgte at presse Hitler nedefra, men i de første år efter magtovertagelsen ser det ud til at Hitler foretrak den "legale" linie, og kun sjældent blandede sig aktivt i jødepolitikens udvikling.³⁰⁰ I

²⁹⁹ Citeret i Wistrich s. 32

³⁰⁰ Lammers (1991) s. 182

det følgende vil de enkelte vendepunkter i jødepolitikken kort blive omtalt med det formål at vise, hvorledes Hitler med sine overordnede udtalelser om at jøderne skal væk fra Tyskland, skabte et miljø hvor tusinder af underordnede kunne tolke disse budskaber som opfordring til masse mord. Det medfører, at fremfor at lokalisere skylden alene hos én person; Hitler, gøres også andre ansvarlige. Nemlig de mange (også ikke-nazister) i hæren, i bureaukratiet og i industrien, der medvirkede til at det gik som det gjorde.

Boykotten 1933

Med de voldsomme propagandaoverfald på jøderne havde Hitler og flere af de ledende nazister malet et billede af et fremtidens Tyskland, der var frit for den "jødiske pestilens". Mange tyskere er formodentlig nok blevet påvirket af propagandaen. Den generelle uvilje mod jøderne har nok medført at mange var modtagelige overfor den skrækvision om den jødiske race, der rullede frem i taler ved massemøder, i aviser og i radioen. Men langt de fleste tyskere valgte at stille sig relativt passive overfor nazisternes jødepolitik. Goebbels forsøgte gentagne gange at give indtryk af, at den tyske befolkning inderligt ønskede at komme af med jøderne og derfor spontant angreb dem, men i virkeligheden var det ikke den almindelige tyske borger, der løftede hånden mod jøderne. I store træk så tyskerne til på afstand. De angreb ikke jøderne, men de forsvarede dem så sandelig heller ikke, da de blev deporteret væk fra de tyske byer.

De, der reagerede på Hitlers propaganda, var for det meste medlemmer af partiet og partihæren SA. Det var mennesker, som allerede var overbeviste racister og antisemitter og som accepterede selv de værste løgne om jøderne som sandheden.

De næsten 4 mio. medlemmer af SA håbede ved magtovertagelsen, at nu indledtes den nazistiske revolution, og startskuddet til bekæmpelsen af nazismens fjender havde lydt. SA havde i kampårene fungeret som en terrorhær, der angreb socialister og kommunister når de holdt møder, og de havde ikke i sinde at ændre metoder blot fordi deres Fører var kommet legalt til magten. Allerede i dagene efter Hitlers udnævnelse til Rigskansler arresterede SA-folk tusinder af kommunister og socialister og var klar til også at overfalde jøderne. Men Hitler havde valgt en noget anden linie. I den første tid gjorde politiske hensyn at han måtte give indtryk af, at det nye Tyskland var baseret på lov og orden. Det skabte kun utryghed i befolkningen med SA'ernes ukontrollerede optøjer, og det skadede Hitlers sag mere end det gavnede den. Selvom Hitler havde lovet, at han ville løse jødespørgsmålet efter han var kommet til magten, skete der intet i de første måneder. SA kunne ikke forlige sig med Førerens ønske om at alt skulle foregå under legale forhold. De havde før magtovertagelsen hørt Hitlers ord om at "jøden" var den største trussel, og nu så det ud til at der intet ville blive gjort for at eliminere denne trussel.

I marts 1933 begyndte SA og aktivister fra partiet deres egen kampagne mod jøderne. Jøder blev overfaldet på gaderne, butikker blev boykottet, der blev kidnappet medlemmer af rige jødiske familier med krav om løsepenge og jødiske dommere og advokater blev slæbt ud fra deres kontorer og tvunget til at tage tøjet af på gaden under hånlatter.³⁰¹

De ukontrollerede optøjer satte Hitler i noget af et dilemma. Hitler har sandsynligvis nok sympatiseret med de voldelige aktivister, men som nyudnævnt statsmand var han nødt til at lægge afstand til denne rabiate antisemitisme for at opretholde indtrykket af offentlig

³⁰¹ Schleunes s. 72

ro og orden og politisk stabilitet. Han var nødt til at finde en løsning, der dels tilfredsstillede antisemitternes blodtørst og samtidig kunne udføres under mere ordnede rammer.

Hitler besluttede sig for at gennemføre en national boykot af jødisk ejede forretninger, teatre, aviser og biografer og jøder, der praktiserede som læger, advokater eller som bestred administrative erhverv. Boykotten, der skulle løbe af stablen den 1. april 1933 skulle organiseres af en 14 mands boykotkommité under ledelse af Streicher.

Jødeboykotten afblæstes allerede dagen efter den var begyndt. På næsten alle måder var den blevet en eklatant fiasko. Allerede før boykotten startede faldt børsnoteringerne på tyske virksomheder 3-9 pointentionalisterne I udlandet var reaktionen stærkt negativ og i den tyske befolkning stødte boykotten på kold ligegyldighed.³⁰² Det blev aldrig igen forsøgt at iværksætte en national boykot mod jøderne.

Legal diskriminering

Regimet var stadig under pres fra de radikale dele af partiet, men på grund af både udlandets og selve den tyske befolknings negative reaktion på overgrebene, valgte man at satse på en legal diskriminering af de tyske jøder. Fra april 1933 blev racepolitikken en officiel statsideologi, der medførte at jøderne mistede deres borgerlige rettigheder og at deres økonomiske muligheder begrænsedes væsentligt. Gennem årene voksede antallet af diskriminerende love og dekretter mod jøder til over 2000.³⁰³ Samtidig skete der en omfattende berufsverbot fra såvel offentlige

³⁰² Faktisk er der noget, der tyder på, at de antisemitiske tiltag og antijøde-propagandaen mødte modstand hos flere tyskere, der ikke ønskede at afbryde deres handelsmæssige forbindelser med jøder (Jvf. Welch 1993 s 74) På selve boykotdagen var der flere tyskere, der i protest valgte at handle hos jøder. (Schleunes s. 89)

³⁰³ Lammers s. 185

som mange private embeder. Det blev påkrævet, at man skulle bære et arierbevis, for at måtte forblive i en offentlig stilling. Resultatet blev at jødiske universitetslærere blev fyret, elever smidt ud, læger og advokater fratoges deres tilladelse til at have praksis, dommere blev pensioneret før tid og jøder havde ingen ret til at dyrke jord og det var ikke længere tilladt at slagte dyr efter de gamle jødiske schæchteritualer. I skolerne blev der indført undervisning i raceteori. Både jødiske og ikke-jødiske elever blev belært om den jødiske races underlegenhed. I en notesbog, der har tilhørt en jødisk skolepige i byen Offenbach kan man se at hun havde fået besked på at skrive, at jøderne er en race, der står lavere end negrene, at alle jøder har krumme ben, fede maver og et utroværdigt ansigt.

Det ene indgreb efter det andet, der indskrænkede de politiske og sociale rettigheder, regnede ned over jøderne i 1930'erne. En særlig arierparagraf medførte, at foreninger og organisationer uden videre kunne ekskludere jødiske medlemmer.

Men kampagnen var frem til 1935 forholdsvis afdæmpet. Den var omfattende og smertefuld, men den var stille. I begyndelsen af dette år brød der imidlertid en ny antisemitisk bølge frem i partiets rækker. Denne gang var det de forskellige gauledere, der benyttede antisemitismen til at mobilisere partimedlemmerne, men også aktivister fra parti, SA og Hitlerjugend var med til at fyre op under jødespørgsmålet. Mange antisemitter var langt fra tilfreds med den erhvervsmæssige udelukkelse af jøderne. De mente den største fare lå i jødernes udtynding af det ariske blod via ægteskaber på tværs af de to racer. Særligt i bladet *Der Stürmer* havde den rabiate Streicher i pornografiske detaljer udpenslet hvordan fede rige jøder voldtog rene, uskyldige tyske piger. Han propaganderede kraftigt for at ægteskaber mellem tyskere og jøder blev forbudt ved lov, og i dette krav blev han bakket op af mange fra SA og partiet. Helt frem til august foretog regeringen sig intet. Men da optøjerne begyndte at

medføre problemer for produktionsapparatet og desuden rejste protester fra befolkningen over den forstyrrede orden, valgte Hitler at gribe ind. Igen på trods af hans egne radikale synspunkter, prioriterede han på dette tidspunkt at opretholde den offentlige orden, ikke mindst på grund af diplomatiske interesser. Standsningen af kampagnen måtte ske på en sådan måde, at man ikke tabte ansigt over for partiaktivisterne og viste partiet at man var parat til - stadig på legal vis - at gøre noget ved "jødespørgsmålet". Dette skete ved partidagene i Nürnberg i september måned 1935, hvor Hitler forkyndte de såkaldte Nürnberglove. "*Loven for beskyttelse af det tyske blod og ære*" som den mest kendte af lovene officielt hed, gjorde ægteskaber mellem jøder og ariere ulovlige. På samme måde blev enhver form for seksuel samkvem mellem de to "racer" straffet med bøder og afsoning i fængsel.

Arieseringen

Forholdene blev altså generelt ringere og ringere for de tyske jøder. Mange jøder valgte at emigrere; frem til 1938 udvandrede således 1/3 af de tyske jøder. Men der var stadig mange nazister, der ikke var tilfredse med de hidtidige resultater. På trods af de mange lovindgreb, fandtes der stadig mange jøder i erhvervslivet og som advokater. Tyskland var ikke som lovet af nazisterne blevet "Judenrein". Blandt de lavere middelklasser forlangtes det, at jødernes store banker og kædeforretninger blev ødelagt. Også kredse fra erhvervslivet pressede på for at komme til at overtage de jødiske besiddelser. De næste alvorlige tiltag mod jøderne skete efter september 1937, hvor Hitler til partidagene havde tordnet mod den "jødisk-bolsjevikiske konspiration". Alene Hitlers ord skulle have været nok til at tonen for en ny form for diskriminering var slået an, nemlig den såkaldte ariesering af jødisk ejendom. Fra slutningen af 1937 blev det legalt for de tyske virksomheder at ariesere - en

eufemisme for at stjæle de jødiske koncerner og forretninger. Det betød at jøderne blev tvunget til at sælge deres boliger og butikker for spotpriser til "ariske" tyskere. Samtidig blev det påbudt jøderne at "anmelde" formuer over 5000 RM og de måtte ikke bruge pengene uden tilladelse. Adgangen til alle jøders bankkontoer indskrænkedes.³⁰⁴ I slutningen af 1937 blev kampagnen mod jøderne yderligere skærpet og visse aktivister inden for partiet begyndte igen de spontane angreb på jøder. Men som før brød flertallet af tyskerne sig ikke om den voldelige form. Fra Bayern havde mange reageret ved at sige, at antisemitisme var i orden, men ikke på den måde.³⁰⁵ Samtidig med arieseringerne og de spontane partiangreb i løbet af sommeren 1938, var hele stemningen mod jøderne blevet voldsomt ophævet i forbindelse med en sag med de polske jøder i Tyskland. I marts 1938 havde den jødefjendske regering i Polen udstedt en lov, der medførte at alle polakker, der levede uden for Polens grænser, ville miste deres polske statsborgerskab medmindre de fik fornyet deres pas inden 31. oktober 1938. De omkring 70.000 polske jøder bosiddende i Tyskland og Østrig opsøgte omgående de polske konsulater hvor de opdagede, at man ikke ville give dem det fornødne stempel. Hensigten var klar: Polen ønskede ikke at lade jøderne beholde det polske borgerskab. Dette kunne det nazistiske regime ikke sidde sig overhørig. Da ansøgningsfristen for at få fornyet passene nærmede sig, og den polske regering stadig ikke viste tegn på at ville modtage jøderne, skred nazisterne til handling. Fem dage før fristens udløb deporterede de 17.000 polske jøder til den polske grænse. Men her ventede polske soldater med pigtråd og geværer. De 17.000 polske jøder befandt sig nu pludselig i et ingenmandsland mellem tyskere

³⁰⁴ Das grosse Lexicon des Dritten Reiches s. 39

³⁰⁵ Lammers (1992) s. 218

og polakker, der begge kun ønskede at være fri for dem. Krisen afværgedes i sidste øjeblik ved at de to lande delte jøderne imellem sig, men sagen havde opildnet kampånden hos de tyske antisemitter. Nu skulle det jødiske spørgsmål løses.

Det hele eksploderede da en 17 årig polsk jøde, Grünszpan, dræbte diplomaten vom Rath foran ambassaden i Paris. Den unge jødes forældre havde været iblandt de 17.000 polske jøder, og da han hørte om sine forældres skæbne ville han hævne sig ved at dræbe den tyske ambassadør, og troede at vom Rath var ambassadøren.³⁰⁶ Goebbels forstod at udnytte dette tilfælde i sin propaganda og han beordrede alle Tysklands aviser til at sætte sagen på forsiderne og skrive, at dette "jødiske plot" ville få de mest uheldige konsekvenser for de tyske jøder. Dette blev startskuddet for den hidtil værste pogrom, natten mellem den 9. og 10. november 1938 - Krystalnatten. Der findes angiveligt ingen ordre fra højere sted i nazipartiet om iværksættelsen af angrebene, men Goebbels skal i en tale ved 15 års-jubilæet for det mislykkede "Putsch" i 1923 have opfordret de tilstedeværende ledere fra SA og andre NSDAP-afdelinger til at starte optøjerne, ved telefonisk at beordre de lokale partiapparater, SA samt afdelinger under Hitlerjugend til at storme jødiske butikker og synagoger.³⁰⁷ Det skulle fremstå som om det var spontane vredesudbrud fra folket, men i store træk var Krystalnatten nazisternes eget værk. 191 synagoger sattes i brand og yderligere 76 blev jævnet med jorden. Over 7500 jødisk ejede forretninger blev plyndret, privatboliger skændet og i næsten alle Tysklands byer, dannede glasskår fra de sønderknuste vinduer et tæppe af krystaller. 91 jøder blev dræbt og 25.000 blev arresteret og ført til KZ-lejre, mens SA-folk og medlemmer af

³⁰⁶ Lexicon des dritten Reiches s. 231

³⁰⁷ Bramsted s. 384, Lexicon des dritten Reiches s. 335

Hitlerjugendkorpset skreg kampråbet "**Juda Verrecke!**". Hitlers rolle i Krystalnatten ser ud til at have været noget mere aktiv, end det havde været tilfældet under de foregående tiltag mod jøderne. Ifølge Goebbels' dagbog, var det Hitler, der personligt gav ordren om at arrestere 20.000-30.000 jøder.

Goebbels gjorde hvad der stod i hans magt for at få overfaldene til at se ud som folkets vrede, der var skyllet over bægerets kant. I virkeligheden tog størstedelen af den tyske befolkning afstand fra denne form for udøvet antisemitisme. Nazisterne fulgte angrebene op, ved for det første at konfiskere de ca. 225 millioner Reichmark, jøderne skulle have udbetalt i forsikringsbeløb, dernæst "ariesere" resten af de virksomheder og ejendomme, der stadig var på jødiske hænder og pålagde endvidere tyske jøder en bod på 1 mia. mark til erstatning.³⁰⁸

Emigration, deportation og gaskammer

Efter Krystalnatten mistede de tyske jøder de sidste rettigheder de måtte have. Fra den 11. november måtte de ikke længere besøge biografteatre, koncerter og udstillinger og tre dage senere måtte jødiske børn ikke gå i de tyske skoler. På dette tidspunkt var målet for nazisterne at tvinge jøderne til at udvandre fra Tyskland.

Göring, der var blevet gjort ansvarlig for det jødiske spørgsmål, søgte efter pogromen at fremme den officielle udvandringspolitik. Han ansatte chefen for SS Sicherheits-Dienst, Reinhard Heydrich, til med alle midler at fremme det, der i de senere år havde været målet; at chikanere jøderne så meget at de "frivilligt" forlod landet. Denne proces styrede Heydrich gennem en ny organisation der oprettedes i februar 1939: Reichzentrale für jüdische Auswanderung. 100.000 jøder forlod landet i løbet af 1939. Men at

³⁰⁸ Lammers s. 219

udvandre fra Tyskland var for mange af jøderne ikke nogen reel mulighed, for de fleste lande ville ikke modtage de nødstedte jøder.³⁰⁹ Langt de fleste nationer havde som regel, kun at lukke de flygtninge ind, der medbragte kapital nok til at kunne underholde sig selv. Enkelte sydamerikanske lande havde behov for nybyggere, men de havde brug for landmænd og håndværkere, der kunne bygge landet op - ikke professorer, advokater og bankfolk.

Med Hitlers erobningskrige i Østeuropa, indlemmedes det store antal østjøder i det tyske rige, og jødespørgsmålet blev nu mere presserende end nogensinde. Det hidtidige mål; at tvinge jøderne til at udvandre ændredes ikke foreløbigt, men med de nu 3,5 millioner østjøder blev det efterhånden klart, at det ikke var ikke nogen sandsynlig løsning. Andre planer som at "sælge" jøderne for fremmed valuta var heller ikke en mulighed.³¹⁰ Men efter krigsudbruddet ændredes betingelserne for, hvad nazisterne kunne tillade sig, idet de ikke længere havde diplomatiske hensyn at tage hensyn til. Det var derfor muligt at radikalisere jødepolitikken uden at bekymre sig over udlandets reaktion, og behandlingen af de fornædrede østjøder blev et barbari, som de tyske og østrigske jøder trods alt ikke havde kendt til.

Tidsrummet 1939-1941 er markeret af en stadig stigende radikaliserings af jødepolitikken. Der eksisterer et dekret fra Heydrichs hånd dateret 21. september 1939, hvor han udstikker nogle retningslinier for jødeforfølgelsen i Polen. Ifølge dette skulle jøderne samles i ghettoer i større polske byer i nærheden af jernbaner. Her skulle de opholde sig indtil de kunne blive

³⁰⁹ Hitler udnyttede denne modvilje mod at modtage jødiske flygtninge som et bevis for at også ikke-tyskere frygtede jøderne. Se bla. Bramsted.

³¹⁰ Kershaw, *The Nazi Dictatorship* s. 95

transporteret videre - ikke til udryddelseslejre, det var endnu ikke planen, men væk fra tysk besatte områder. De første større deportationer til ghettoerne skete fra den såkaldte Warthegau, den nord-vestlige del af Polen, som skulle "germaniseres" af ariske tyskere. Over 100.000 jøder blev i løbet af december 1939 derfor sendt med tog til byen Lodz i den del af Polen, der blev kaldt Generalguvernementet hvor de skulle være slavearbejdskraft for nazisterne. Forholdene i ghettoerne var så elendige, at mange døde af sult og udmattelse. Selvom beslutningen om at udrydde millioner ikke var taget, var dette det første egentlige skridt på vej imod Endlösung.³¹¹

I midten af 1940 var også de vesteuropæiske jøder faldet i tyske hænder og spørgsmålet om en overordnet europæisk "løsning" havde rejst sig. Der var forskellige planer fremme på bordet. Eichmann arbejdede stadig på planen med at emigrere jøderne til Palæstina og havde endda sendt en mand dertil for at undersøge mulighederne. Hvad angår jøderne i selve Tyskland overvejede man helt frem til 1941 at udske dem fra havne i Spanien og Portugal. Der var blevet deporteret enkelte sendinger af jøder fra den vestlige del af Riget til generalguvernementet, men efter protester fra guvernøren, Hans Frank, standsedes deportationerne af Göring.

Men efterhånden var man begyndt at indse, at emigration ikke længere var muligt og i stedet overvejedes en "territorial" løsning, altså en forflyttelse af jøderne til et bestemt område. Blandt de planer, der kom på bordet, var at emigrere samtlige jøder til øen Madagaskar, øst for Afrika, til Ecuador eller til Britisk Guiana, ja selv at deportere dem til Sibirien var på tale.³¹² I slutningen af

³¹¹ Kershaw s. 96

³¹² Wistrich s. 103

1940, var man stadig ikke kommet en løsning nærmere. Forholdene i de jødiske ghettoer i Polen blev stedse mere forfærdende og tusinder døde i ghettoernes slum. For de nazistiske overherrer voksede problemerne. Der var vanskeligheder med at fremskaffe mad og boliger til den stadige tilstrømning af jøder og med de mange mennesker samlet på så lille et område, var der store hygiejneproblemer.

Som løsning af ghettoet problemet begyndte man at overveje temmelig radikale tiltag. I marts 1941 foreslog **Victor Brack**, der i 1939 havde ledet "Eutanasiaktionen" mod mindreværdige ariere, at man systematisk steriliserede 3-4000 jøder om dagen.

Krigen imod Sovjet var foråret 1941 i sin sidste forberedelsesfase. Denne invasion blev det sidste skridt, inden selve den "endelige løsning" sattes igang. I hælene på Wehrmachtstropperne fulgte de berygtede Einsatzgrupper, der havde til ordre at skyde samtlige jøder i de erobrede områder. Den direkte ordre til drab var et "kvantespring" fra den hidtidige linie. Tiltagene indtil dette tidspunkt havde været umenneskelige nok, men med de omkring 1 mio. jøder i Hviderusland, der stilledes op foran massegrave og derefter skudt ned som dyr, lød ouverturen til Endlösung.

Der eksisterer ikke nogen nedskrevet Führerordre om iværksættelsen af operation Endlösung. Intentionalistiske forskere er kommet med diverse forslag om at ordren formodentlig er afgivet mundtligt til enten Himmler eller Heydrich i sommeren 1941. Dette har man blandt andet baseret på Görings fuldmagt fra 31. juli 1941, der bemyndigede Heydrich til at foretage alle 1941 nødvendige forberedelser til en løsning af jødespørgsmålet. Funktionalistiske forskere har derimod hævdet at der formodentlig slet ikke er givet nogen egentlig Führerordre, men at det er sket som en "kumulativ sanktionering" af forskellige lokale leders tiltag til løsningen af problemerne med jøderne. Hitler skulle altså efter at massedrabene

med gas var startet, have godkendt og opfordret til at fortsætte drabene. Funktionalisterne påstår blandt andet, at det som gjorde udslaget var at krigslykken vendte i september 1941, og det nu ikke så ud til at tyskerne kunne besejre Rusland og dermed kunne sende jøderne til Sibirien.³¹³ Foreløbig må man konkludere at der ikke findes noget konkret bevis på en udstedt ordre den (såfremt den har eksisteret, verbalt, skriftligt eller måske kun som et nik), må være faldet inden for et uklart tidsrum i løbet af sommeren og efteråret 1941.

Men man kan i hvertfald sige, at uanset om der er givet nogen eksplicit ordre eller ej, havde Hitler med sin propaganda og udgrænsning af jøderne og sin sanktionering af lokale initiativer, skabt et miljø hvor et så drastisk tiltag som udryddelsen kunne finde sted. Han havde dermed måske slet ikke behøvet at give nogen ordre; det skete så at sige af sig selv.³¹⁴ Han havde offentligt 30. januar 1939 udtalt sig om en “udryddelse” af den jødiske race, og dette udsagn har været med til at retfærdiggøre de lokale ledes handlinger mod jøderne i Polen og Hviderusland. Hitler var fremfor alt en propagandist. Han satte dagsordenen med sin propaganda og lod derefter andre tolke hans udsagn. I sommeren og efteråret 1941, kunne de lokale SS-ledere ikke finde nogen stringent linie i regimets jødepolitik. Det var derfor en periode hvor man måtte eksperimentere med at likvidere jøder, især efter at der var givet ordre til, at Vesteuropas jøder skulle deporteres østpå, og det derefter væltede ind med et så stort antal jøder, at situationen blev uoverskuelig.³¹⁵ Den eneste måde at komme problemet til livs,

³¹³ Kershaw s. 99

³¹⁴ Kershaw s. 99

³¹⁵ Denne deportationsordre kommer utvivlsomt fra Hitlers hånd. Kershaw foreslår på s. 103 at denne ordre formodentlig er det tætteste man kan nå en Führerordre til Endlösung.

var ved at udrydde. Den 23. oktober 1941 beordrede Himmler, at ingen jøde længere måtte emigrere fra Riget så fra denne dato, er emigrationsplanen i hvertfald opgivet. Samme måned blev der givet officiel tilladelse til, at uarbejdsdygtige jøder i østområderne måtte likvideres ved kulilteforgiftning i lufttætte lastvognsrum, efter samme teknik som Brack havde benyttet til drabet på de mindreværdige ariere. På dette tidspunkt er ikke kun SS lederne, men også udenrigsministeriet, Rigskanselliet og ministeriet for østområderne med inde i billedet. Det betyder at massebordene - operation Endlösung - var accepteret og overtaget af regimet.

Opførelsen af gasanlæggene i Belzec og Auschwitz-Birkenau begyndte omkring november 1941. Måned efter begyndte de første gasdrab i Chelmno i Polen. Her dræbtes polske jøder med udstødningsgas. To måneder senere blev den berygtede Wannseekonference holdt på Interpols kontor, 20.1.1942, hvor de endelige beslutninger og koordineringer vedrørende die Endlösung blev taget.³¹⁶ Resultatet er kendt. Op mod 6 millioner jøder omkom ved massehenrettelser og i lejre med navne som Auschwitz, Treblinka, Majdanek, Sobibor og Belzec.

Appendix 2

Goebbels og den indirekte filmpropaganda

Goebbels' indflydelse på filmen og propogandaen i Tyskland er utvivlsomt et af kardinalpunkterne for forståelsen af den nazistiske film- og kulturpolitik. For at forstå baggrunden for Goebbels' holdning til specielt filmpropagandaen, kan det være nyttigt at skitsere selve hans holdning til filmen og hans attitude til filmbranchen. Mange forfattere til biografier om Goebbels hævder,

³¹⁶ Hollstein s. 63

at filmen var en decideret mani for ham. Han elskede at se private forestillinger i sit hjem og have en afgørende indflydelse på hvad der allerede var en kæmpe industri. Man kan få det indtryk, at Goebbels havde fået ophøjet sig selv til en tysk pendant til Hollywoods "movie-moguls" - som han i øvrigt foragtede. Han yndede at kalde sig selv for "Schirmherr des Deutschen Films" og hans forhold til filmbranchen bar da også præg af denne indstilling.³¹⁷

Før ministerudnævnelsen i 1933 erklærede Goebbels at han i sin politiske opfattelse ikke adskilte sig fra de holdninger, Hitler havde fastsat i *Mein Kampf*. Imidlertid skulle hans holdning til (i denne sammenhæng specifikt film-) propaganda afvige fra Hitlers på flere punkter. Det kom allerede til udtryk da Goebbels ministerium skulle navngives. Hitler havde foreslået navnet *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, men Goebbels mente at netop ordet "Propaganda" havde en "**bitteren Beigeschmack**" og foreslog at man i stedet kaldte det rigsministeriet for "Kultur und Volksaufklärung". Selvom Goebbels som bekendt ikke kom igennem med sit forslag, var den skepsis overfor at benævne ministeriets aktivitet som propaganda, fremfor kultur, kendetegnende for den linie, han fulgte forholdsvis konsekvent gennem hele sin karriere som propagandaminister. Der var dog enkelte punkter, hvor han delte Hitlers synspunkt. Han mente som føreren, at propaganda ikke har nogen effekt på intellektuelle kredse, men skulle stiles til masserne, hvis forståelsesevne var indskrænket og at budskabet skulle være simpelt og repeteres mange gange. En af de teoretikere, Goebbels var blevet inspireret af, var

³¹⁷ Han elskede glamouren ved at omgås filmstjerner og være deres "patron", hvilket måske kompenserede for hans status som falleret kunstner med romanen *Mikael - en tysk skæbne*. Han kunne afpresse smukke skuespillerinder til at blive hans elskerinder. Særligt i krigens sidste måneder synes hans mani for film at have taget galskabens former, som da han under produktionen af total-krigsfilmen *Kolberg*, udtalte til sine medarbejdere, at de burde kæmpe som mænd til det sidste - ønskede de måske at blive portrætteret i en lignende fremtidig film om Det tredje Rigets sidste dage som kujoner!?

den franske sociolog **Le Bon**, der havde skrevet bogen "Massen". I sin bog gav Le Bon udtryk for sin foragt for massen, og redegjorde for hvordan massen var et let offer for storslåede ideer, stemninger og som altid var stærkt subjektiv. Massen, hævdede Le Bon, tænkte i billeder og symboler, og det forstod Goebbels som bekendt at udnytte i fx. mytologiseringen af helte som Frederik den Store og Horst Wessel.

Folket i dets overvældende flertal, er så feminint af natur og attitude, at sober ræsonneren i langt mindre grad bestemmer dets tanker og handlinger, end emotioner og følelser. (le Bon)

Som det fremgår af citatet ligger denne holdning tæt op af de tanker Hitler præsenterede i *Mein Kampf*. Men på et andet afgørende punkt divergerede hans opfattelse fra Hitlers. Det var i spørgsmålet omkring propagandaens rolle overfor partiorganisationen. Hitler havde jo hævdet at propagandabudskabet skulle ile forud for partiet, indtil dette havde vokset sig så stærkt, at der ikke længere var brug for propaganda. Goebbels til gengæld mente, at propagandaen ikke kun skulle mobilisere massens støtte for den *Völkische Staat*, men i det hele taget skulle bevare en gejst i befolkningen. Måden dette skulle gøres på, særligt hvad angår filmen, havde han også en anden løsning på. Hvor Hitler som nævnt skarpt adskilte kunst og propaganda, styrede Goebbels i sin Filmpolitik mod en integrering af propagandaen i filmkunsten, eller med Weinbergs udtryk; som en hybridform mellem propaganda og kunst.³¹⁸ Propagandahensigten skulle skjules i fiktionernes personer og miljøer. Fremfor den direkte propaganda, som Goebbels mente hørte hjemme i dokumentarfilm og særligt ugerevyerne, skulle de politiske budskaber påvirke

³¹⁸ Weinberg, David: Approaches to the study of film in the Third Reich i Study of contemporary History s. 106

befolkningen ad en indirekte vej. Den direkte propaganda, hvor partiet og dets politik forherliges, ville i for store doser ikke tjene sit formål, mente Goebbels. Det kom han ind på i en tale, han holdt for repræsentanter fra filmindustrien, 28. marts 1933, hvor han opregnede sine forbilleder i filmverdenen. En af disse var Eisensteins "Panserkrydseren Potemkin" fra 1925, en film kommunisterne med enorm succes havde benyttet som propagandafilm, ikke kun i Sovjet, men også i lande som Tyskland. Goebbels roste filmen for dens kunstneriske niveau og bemærkede, at den havde en fantastisk mobiliseringsevne. Filmen kunne gøre ethvert ikke-politisk bevidst individ til bolsjevik, udtalte han, og det var for ham et bevis for at et kunstværk kan indeholde en tendens, og bruger man blot de kunstneriske udtryksmidler optimalt, kan man propagandere for selv en dårlig tendens som bolsjevisme. Denne holdning fik afgørende indflydelse på filmproduktionen indtil 1945. Filmene skulle ikke bestå af endeløse parademarcher og glorificering af partiets resultater, men som tendenser i filmene.

Goebbels' indirekte linie dækker over et spektrum af filmtyper; fra de såkaldte "*Tendenzfilm*" til den "rene" underholdning, som ikke umiddelbart kunne sammenkædes med nazismen. I "Tendenzfilmene" blev temaer fra naziideologien præsenteret på en mere eller mindre direkte måde. En del af dem, var Staatsauftragsfilm, men propagandaministeriet forsøgte også gennem sine forskellige instanser at "opfordre" de uafhængige filmproducenter til at fremme en nazistisk tendens i filmene. Som her i en anvisning til drejebogsforfattere til anti-polske film:

Wenn also ein junges Mädchen eine wunderschöne Liebesgeschichte zur Hand nimmt, so muss irgendwo eine Stelle erscheinen, in der das Polentum negativ dargestellt wird...Wie sich durch solche kleinen Randbemerkungen die richtige Anschauung

durchgesetzt hat, dass die zigeuner ein stehlendes, schmutziges, mit Krankheiten behaftetes und unordentliches Volk sind, mit dem man nicht gern etwas zu tun hat, so muss dasselbe für die “polnische Wirtschaft” und den Polen erreicht werden.³¹⁹

Polakkerne udgrænses via måden, de fremstilles, men det fremhæves ikke direkte, at polakkerne er en fjende, der skal udryddes. Det er en erkendelse, publikum selv må komme frem til. Men det var imidlertid i de mange underholdningsfilm, at den indirekte linie for alvor slog igennem. Langt størstedelen af den samlede tyske filmproduktion under nazisterne, består af dramaer og komiske film, der ikke åbenlyst har noget nazipropagandistisk sigte. Det må jo ikke glemmes, at i et så gennem-politiseret samfund som det nazistiske, bliver selv det upolitiske betydningsfuldt og selv “uskyldig” underholdning kan være bærer af et samfundssystems verdenssyn. Bag underholdningen ligger der stadig en tendens. Eksempelvis sørgede det allerede kort efter magtovertagelsen, effektive censur- og prædikatsystem for, at der i hvertfald ikke kom underholdningsfilm med antinazistiske tendenser. Der var eksempelvis en regel om, at mænd i uniformer ikke måtte latterliggøres i filmene. Underholdningsbranchen opbyggede hurtigt en selvjustits, der (i nogen grad) udformede filmene som nazisterne ønskede dem. Der sørgedes for at publikums associationer blev styrede, bla. gennem brug af klicheer og stereotyper, som er kendetegnende ved underholdningens genrefilm. Amerikanere tager aldrig hatten af, selv når de går ind i fine saloner, ryger osende cigarer og drikker whisky, helte er altid tyske og altid ariske og med

³¹⁹ Gengivet i Hollstein s. 23

ærlige hensigter, mens (jødisk udseende) bankierer, hotelværter og redaktører, altid er upålidelige. En kvinde, der truer et ægteskab, eller den nazistiske kernefamilie, er aldrig blond som heltinderne, men mørkhåret og med ikke-ariske træk. Det var ikke så meget emnevalget i filmene, som måden emnet og personerne gestaltedes på, der var vigtig. Goebbels var udmærket klar over betydningen af kun at fremstille nazismens ideer som svage tendenser i underholdningsfilmene, hvor publikum slappede af og muligvis var modtagelige for skjulte værdier i filmene. I sin dagbog for 1. marts 1942 skrev han, at underholdning kunne være af politisk værdi, fordi det øjeblik en person er bevidst om at han udsættes for propaganda, bliver propagandaen ineffektiv. Når den imidlertid fremstår i baggrunden som en attitude, en karakteristik, en tendens, der optræder gennem levende mennesker, så bliver propaganda effektiv på enhver måde. Propagandaen skulle spille på allerede eksisterende følelser og holdninger i publikum gennem muntre musicals eller historiske dramaer, som nød en enorm popularitet blandt tyskerne. Den skulle, som han sagde i en tale til Reichfilmkammer'et i 1941: **“Trænge ind i hele livet uden at offentligheden overhovedet mærker til propagandaens initiativ”**.

Appendix 3

Urmodellen til analyse af historiske film:³²⁰

³²⁰ Kopieret fra Fledelius: Fields and Strategies of Historical Film Analysis s. 57 in History & Film: Methodology Research Education, ed: Short og Fledelius (København 1980).

Appendix 4

En anden teori: Blev Hitler påvirket af *Der ewige Jude*?

Jeg har i afsnittet om formålet med de to antisemitiske film forsøgt at opstille en vurdering af, hvad der kan have været nazisternes intention med filmene. Som bekendt har jeg taget afstand fra den holdning at filmene var en “curtainraiser to Holocaust” som mange historikere temmelig ukritisk har taget til sig (Grunberger, Waldekrantz, Barkhausen o.a). Imidlertid er der andre historikere, der har studeret forholdene omkring filmene og som har fremsat ganske interessante hypoteser. En af disse hypoteser er formuleret af den danske historiker, Stig Hornshøj-Møller, der siden 1970'erne har beskæftiget sig intenst med den antisemitiske filmpropaganda og særligt med *Der ewige Jude*.

Møller udsender ifølge dagspressen snart en disputats om *Der ewige Jude*, hvor han blandt andet beskæftiger sig med hvilken betydning filmen har haft for igangsættelsen af Endlösung. Jeg har desværre ikke haft adgang til Møllers disputats, men i et interview i dagbladet Politiken (25. maj 1995) har han fremsat hovedtrækkene i sin teori. Selvom jeg kun har haft adgang til Møllers teori via denne avisartikel, synes jeg den fortjener at blive kommenteret i denne bog.

Møller fremsætter den teori at *Der ewige Jude* direkte var udslagsgivende for Hitlers beslutning om at udrydde jøderne. Filmen var, ifølge Møller “**selve den psykologiske forudsætning for beslutningen. Det var visualiseringen af Hitlers eget vrængbillede af jødedommen, som udløste hans beslutning. Den blev hans egen retfærdiggørelse af beslutningen om folkemord**”. Møller mener han kan opstille et sandsynlighedsbevis for, at Hitler traf beslutningen 1. juni 1940 -

8 dage efter han havde godkendt en version af *Der ewige Jude*. Det skete på den bakketop ved Wervicq hvor Hitler blev udsat for et sennepsgasangreb, kort før 1. VKs slutning. Da Hitler stod her, 22 år senere, som fører for en af verdens stærkeste militærmagter besluttede han, én gang for alle at gøre det af med jøderne. Han havde netop ved at se versionen af *Der ewige Jude* endnu engang fået bekræftet, at jøderne var roden til alt ondt, mener Møller: **“Den evige jøde' visualiserede Hitlers opfattelse af jøderne som 'roden til alt ondt'. Og det skete på det dybe plan i hans sind, hvor det bevidste, underbevidste og ubevidste umærkeligt glider over i hinanden. Den personlige, følelsesladede oplevelse blev til sandhed”**.

Da jeg kun har omtalte artikel at gå ud fra, falder det mig svært definitivt at tale hverken for eller imod teorien. Imidlertid kan jeg forstå på artiklen, at Møller ikke kan føre noget decideret bevis for sin påstand. Han baserer sin teori på et påstået kendskab til Hitlers psykologi, ikke på nogen kilde. At Hitler, da han genså stedet, hvor hans **“verden gik af lave”**, skulle have tænkt på jødebilledet i *Der ewige Jude*, og dernæst have taget beslutningen om at udrydde jøderne, kan jeg (på baggrund af artiklen), ikke antage som andet end en interessant, men ubeviselig påstand. Han hævder at alle mulige kilder taler for hans teoris rigtighed: **“Jeg kan rekonstruere hvordan han i de følgende uger videregav sin befaling. Det er historisk flueknepperi. Men det går op!”** Men han fremlægger ikke nogen beviser i artiklen, der blot sandsynliggør den. Han påstår at Himmler først var utilbøjelig til at acceptere ordren, og som kilde til dette bruger han Himmlers massør, Felix Kerstens dagbog - et skrift, som flere historikere har påvist som værende temmelig kontroversiel Muligvis har Møller ret, man ved jo aldrig, hvad Hitler har tænkt, men det forekommer mig lige lovlig spekulativt at slå fast, at Hitler netop skulle tænke på *Der*

ewige Jude og derefter beslutte sig for *Endlösung*. Selvom man er fristet til at bruge psykologi i en sag som denne må man nok sige, at man er ovre i gætterienes verden. Man kan vel principielt også hævde at Hitler mens han stod og mindedes gasangrebet tænkte på, at han nu omsider fik hævn over det folkeslag, der jo i sin tid havde kastet gassen og at han nu ville gøre livet surt for franskmændene...

Den 22. juni 1940 gav Hitler så ordren videre til Himmler, siger Møller i interviewet. Møller hævder endvidere, at Himmler gik igang med at udvide Waffen-SS og lagde planer vedr.

Ruslandsfelttoget efter han havde fået *Endlösung*-ordren. Han mener dette beviser, at der var blevet udstedt en udryddelsesordre, og at Waffen-SS skulle "**håndtere udryddelsen**". Waffen-SS skulle jo bruges i felttoget mod Rusland, og dette felttog mener Møller, er det samme som jødeudryddelsen.

Men så vidt jeg kan vurdere kan man ikke alene ud fra det faktum, at Himmler udvider Waffen-SS slutte sig til, at det netop var en jøde-udryddelseskrig Hitler ønskede at starte. Det er lige så sandsynligt at Hitler "kun" efter den succesfulde Blitz-krig mod Frankrig fik mod på at løbe det østlige "Lebensraum" over ende.³²¹ Med triumftoget over af det meste af Europa er han måske blevet bekræftet i sin tro på urokkeligt krigsheld og har besluttet sig for at indlede Ruslandsfelttoget, som han har troet ville være tilendebragt efter få måneder. (Også flere datidige engelske eksperter mente felttoget ville være fuldbyrdet efter ca 8 uger.) Det er ganske vist muligt at Hitler mente det var "nødvendigt" at dræbe de russiske jøder under dette felttog. Men Einsatzgrupperne fik jo også ordre på at dræbe de ikke-jødiske kommissærer i den såkaldte kommissærordre. Ihvertfald kan man ikke her ud fra slutte at man

³²¹ Hitler havde jo forlængst formuleret ideerne om dette "Lebensraum", formodentlig inspireret af Rosenbergs fabuleringer om de store russiske vidder, der skulle koloniseres af tyskere.

også skulle dræbe jøderne i Tyskland og andre steder i de besatte områder.

At Himmler udvider Waffen-SS kan ikke umiddelbart ses som en indikator på, at der er taget en endegyldig beslutning om at myrde jøderne. Waffen-SS skulle nok snarere indgå som en eliteenhed ved fronten. Waffen-SS bestod jo af soldater, der gennem fire års træning blev uddannet til at indgå i specialopgaver. Det er rigtigt at de var med til at myrde jøderne, men de havde også andre militære opgaver. Det er lige så sandsynligt, at Himmler med udvidelsen af Waffen-SS ønskede at opnå indflydelse på det kommende Ruslandsfelttog uden om den rivaliserende Wehrmacht, og (måske) slet ikke havde nogen udryddelse i tankerne.

Man kan altså ikke så entydigt hævde at Waffen-SS' udvidelse er et bevis for en Endlösung-beslutning. Desuden var det jo langt fra kun denne division af SS, der var indblandet i udryddelsen.³²²

Hvis det virkelig forholder sig sådan, at Hitler gav opgaven til Himmler den 22. juni 1940, hvordan kan det så være at Himmler ikke tydeligere tilkendegav sin magtbeføjelse? I starten af udryddelsesproceduren var der jo mange andre organisationer, der forsøgte at opnå indflydelse på denne "vigtige" sag, som fx udenrigsministeriet, indenrigsministeriet og folkene bag fire-årsplanen.³²³ Man skulle jo næsten tro at Himmler, der altid var så emsig med at markere sin magt, også ville markere den på dette område. Hvorfor gjorde han ikke fra starten gældende, at Hitler havde givet ham eneretten til at løse jødespørgsmålet? Hvorfor var det først 1,5 år senere, ved Wannseekonferencen, at SS for alvor

³²² Møller nævner, at stadfæstelsen af de udvidede Waffen-SS blev sat til den 1. juni 1940, altså den samme dag, Hitler stod på bakketoppen i Wervicq. Dette mener han er et bevis for at der er en sammenhæng mellem Hitlers beslutningøjeblik og udvidelsen af Waffen-SS. Et sådan bevisførelse må jeg, trods Hitlers hang til symbolik, afvise som spekulation. En anden spekulativ påstand fra Møllers side er, at Hitler 12. juli 1940 ønskede at belønne Himmler for at udføre mordet på jøderne ved at love ham sit lig, hvilket mere eller mindre var det samme som at Hitler udpegede Himmler til at blive den nye Fører!

³²³ Se Hilberg bd. 1

“officielt” påtog sig opgaven? Og så til sidst: Hvis det virkelig forholder sig sådan, at Hitler endeligt beslutter sig for at udrydde jøderne på bakketoppen i Wervicq 1. juni 1940, hvorfor gav han så jøderne mulighed for at emigrere til udlandet indtil 1. sept 1941 og endda hånede de lande, der ikke ville modtage dem?

Man kan naturligvis ikke udelukke Møllers teori om, at *Der ewige Jude* har bestyrket Hitler i hans antisemitisme. Men at den ligefrem har fået ham til at tage “beslutningén” tvivler jeg på. Jeg tror slet ikke man kan fremlægge andet end et kvalificeret gæt på, hvad der fór igennem Hitlers hjerne på bakketoppen i Wervicq.

Litteratur

- (1)Bankier, David: The Germans and the Final solution, Kap 7 og 8, USA 1992
- (2)Barkhausen o.a.: Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945, s. 19-79.
Österreichisches Filmmuseum, Wien 1972
- (3)Barthes, Roland:Billedets retorik i Visuel kommunikation, Fausing, Medusa, København 1980
- (4)Bordwell/Thompson:Film Art (sekundær læsning) Wisconsin 1990
- (5)Boelcke, Willi:The secret conferences of Dr Goebbels (læst i udvalg), London 1967
- (6)Brandt, H.J.:NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans. S 1-80.Tübingen 1987
- (7)Brask og Aronsen: Jøden & Arieren - i den nazistiske filmpropaganda, Borgens forlag, København 1995
- (8)Bucher, Peter:Die Bedeutung des Film als historische Quelle: "Der ewige Jude" in Festschrift für E. Kessel, München 1982
- (9)Bytwerk, R:Julius Streicher: The rhetoric of an anti-semite, s. 84-168
University Microfilms International, Michigan 1975
- (10)Dawidowicz, Lucy:The War against the Jews, s. 3-48, 129-150, New York 1975
- (11)Drewniak, B:Der Deutsche Film 1938-1945, s. 249-253, 307-319, DrosteVerlag 1987
- (12)Fausing, Bent:Billeder, analyse og historie (kap. 3: Billedbrug og billedfunktion.)
Dansk lærerforening/Skov, København 1982

- (13) Fausing, Bent: Fascinationsformer, kap "1H", Gyldendal, København 1977
- (14) Fledelius og Løkkegaard: Film, TV og historie, en metodisk og didaktisk introduktion, (særligt kapitel II) upubliceret, 1995
- (15) Fledelius, Karsten: Artikel i Zeitgeschichte in Film und Fernsehen, München 1982
- (16) Fledelius, Karsten: Zur semiotik der Geschichte in Semiotik und Massenmedien.
- (17) Fledelius, Karsten: Verfilmung oder Zerfilmung? Überlegungen zum Fall "Jud Süß" in Text & Kontext 18, København/München 1993
- (18) Friedländer, Saul: From antisemitism to Extermination: A Historiographical Study of Nazi policies toward the Jews and an Essay in Interpretation, in Yad Vashem Studies no. XVI, Jerusalem 1984
- (19) Friedman, R.: L'Image et son Juif. Le juif dans le cinéma nazi (s. 118-249), Payot, Paris 1983
- (20) Furhammer og Isakson: Politik og film - Afsnit om Den evige jøde, Pan Nordstedt, Stockholm 1971
- (21) Grunberger, R.: A Social History of the Third Reich, Kap. om jøder og film, London 1991
- (22) Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme, Sigbert Mohn Verlag, Tyskland 1966
- (23) Herzstein, R.E.: The war that Hitler won, G.P. Putnam's sons, New York 1978
- (24) Hollstein, Dorothea: Antisemitische Filmpropaganda. Verlag Dokumentation Saur KG, Berlin 1971
- (25) Hornshøj-Møller og Fled.: Der ewige Jude, upubl. Göttingen 1978
- Hornshøj-Møller: Der Ewige Jude, Wie Goebbels hetze...?, Alano

- Verlag, Aachen 1990
- (26)Hornshøj-Møller:Propaganda-filmen der overbeviste Hitler, Interview af Susanne Nielsen i Politiken, 25. maj 1995
- (27)Ingemann, Bruno:Billedteori, (kap. 3 og 4). RUC, Roskilde 1989
- (28)Kershaw, Ian:Popular Opinion and political dissent in the Third Reich,Kap. 9: Popular opinion and the Extermination of the Jews, Clarendon Press, Oxford 1983
- (29)Kershaw, Ian:How effective was Nazi Propaganda? in David Welch: Nazi propaganda, London 1983
- (30)Kershaw, Ian:The Nazi Dictatorship, kap. 5: Hitler and the Holocaust. London 1993
- (31)Knili, Friederich (ed):Jud Süß, Spiess Verlag, Berlin 1983
- (32)Kulka & Rodrigue:The German Population and the Jews in the Third Reich
in Yad Vashem Studies XVI, Jerusalem 1984
- (33)Lammers, K.C.:Fascination og Forbrydelse. Akademisk Forlag, København 1992
- (34)Leiser, Erwin:Nazi Cinema, Secker & Warburg, London 1974
- (35)Monaco, James:How to read a film, s. 131-148
Oxford University press, Oxford 1981
- (36)Mosse, George L:Nazi Culture, s. 39-46, W.H. Allen, London 1966
- (37)Ott, Frederick: The great German Films, afsnit om de to film, New York 1986
- (38)Panofsky, Erwin:Ikonografi og ikonologi i Visuel kommunikation 1,
Forlaget Medusa, København 1980
- (39)Priémé, Hans:En Europæisk tragedie, København 1992
- (40)Saller, K:Die rassenlehre des Nationalsozialismus in Wissenschaft und Propaganda, Progress Verlag Darmstadt,

Darmstadt 1961

(41)Schleunes, Karl.:The twisted road to Auschwitz, University of Illinois press 1970

(42)Stern, J.P.:Hitler, The Führer and the people. (Kap. 22), Fontana Press, Glasgow 1990

(43)Thomson, O:Mass persuasion in history (s. 3-55),Paul Harris Publishing, Edinburg 1977

(44)Toeplitz, Jerzy:Geschichte des Films, bind 4, kap 5. Berlin 1983

(45)Vogt, Judith:Hitorien om et Image. Antisemitisme og antizionisme i karikaturer. København 1978

(46)Weinberg, David:Approaches to the study of film in the Third Reich. in Journal of contemporary History 1984, vol 19.

(47)Welch, David:Propaganda and the German Cinema, Clarendon Press, Oxford 1983

(48)Welch, David:Politics and Propaganda, s. 50-82, Routledge, London 1993

(49)Whittock, Trevor:Metaphor and Film (kap II, V), Cambridge 1990

(50)Wistrich, Robert:Hitler's Apocalypse, (Kapitler om nazistisk antisemitisme) Weidenfeld & Nicolson, London 1985

(51)Zentner, (ed):Das grosse Lexicon des Dritten Reiches, opslagsværk Südwest Verlag, München 1993

Kilder

(1)Goebbels, Joseph:Uddrag af Goebbels dagbøger fra perioden oktober 1939 - september 1940 - Samt gengivelse af senere

fundne fragmenter i Der Spiegel

nr. 29, 1992

(2) Nilus, S: Zions vises protokoller, fotografisk optryk i 1986,
Nordland Forlag, Ålborg 1986

(3) Hitler, Adolf: Mein Kampf, bd. I: kap. 6 og 11. & Bd. II kap.
11, + spredt læsning Fiolbiblioteket.

(4) Kalbus, O: Vom Werden Deutscher Filmkunst, teil 2, Der
Tonfilm, Altona Bahrenfeld, 1935

(5) Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich, eine
Dokumentation.

Sigbert Mohn Verlag, Tyskland 1964

(6) Dokumentsamling: The Holocaust. Selected Documents, Bind
4: "Propaganda and Aryanization". New York 1982

(7) Filmene: Der Ewige Jude, Hippler, 1940

Jud Süß, Harlan, 1940