



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Alles Nazis? Zur Rolle und Darstellung der Volksgemeinschaft im
nationalsozialistischen Film

verfasst von | submitted by

Max Volgger BA MA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium Zeitgeschichte und
Medien

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Davidowicz

Für meine Familie, meine vielen Freund:innen und meine Freundin Julia.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1 Erkenntnissinteresse und Forschungsstand	4
1.2 Fragestellung, Auswahl der Filme und Ziel	7
1.3 Methodik.....	9
1.4 Vorläufige Gliederung	10
2. Die nationalsozialistische Volksgemeinschaft	11
2.1 Zur Konstitution und Erfindung eines wirkmächtigen Konzepts	11
2.2 Der lange Schatten von Auschwitz. Eine deutsche (und österreichische) Debatte und die Bedeutung des Volksgemeinschafts-Begriff für die nationalsozialistische Bewegung.....	15
2.3 Die Gemeinschaft aller Deutschen. In- und Exklusion im NS-Regime	18
2.4 „Die Erhalterin des Volkes“ und Täterin. Frauen und Volksgemeinschaft	23
3. Wir und Gegen Wir. Eine Einheit von Täter:innen? Ein Kollektiv von Opfern?	28
3.1 Von Täter:innen und Opfern.....	30
3.2 Das „andere Geschlecht“	31
3.3 Das „jüdische Andere“	33
3.4 Der „weibische Jude“, die Jüdin und der „arische“ Mann	35
3.5 Stereotype für jemanden.....	36
4. Propaganda durch Unterhaltung.....	39
4.1 Das nationalsozialistische Filmprogramm	40
4.2 Massenpsychologie und Autoritarismus. Film und Volksgemeinschaft.....	46
5. Rot? Braun! Hitlerjunge Quex, der „Heldentod“ und die Inklusion der „Feinde Deutschlands“	52
5.1 Die Volksgemeinschaft aller Deutschen	55
6. „Heim ins Reich“. Ucickys Heimkehr und die ideale Gemeinschaft.....	63

6.1 Verkehrte Welt? Oder: Ein wahrer Propagandafilm	65
6.2 Die Schizophrenie der Selbst- und Fremdkonstruktion	69
6.3 Rechtschaffene und hoffnungsvolle Deutsche... ..	74
6.4 Von Projektionen und Feindbildkonstruktionen. Von brutalen Pol:innen und gierigen Juden	77
7. Das Kino im Krieg. Die Volksgemeinschaft zwischen Eskapismus und Kriegsbegeisterung	81
7.1 „Der Gleichklang der Herzen“. Eine Einheit zwischen Front und Heimat.....	84
7.2 Männer und Frauen: Alle und alles für Deutschland... ..	89
8. Kolberg: „Ein Denkmal für Deutschland!“ Oder: Ein letzter verzweifelter Aufruf zum Durchhalten	96
8.1 Krieg! Eine deutsche Geschichte	98
8.2 Nur Durchhalten! Die Volksgemeinschaft auf der Leinwand.....	102
8.3 Ein B-Movie, das niemand mehr sehen wollte. Die Volksgemeinschaft vor der Leinwand	105
9. Was bleibt? Die Volksgemeinschaft nach 1945	110
9.1 „Es war nicht alles schlecht!“ Die Volksgemeinschaft und das Kino nach 1945.....	114
9.2 Die postnationalsozialistischen Gesellschaften. Zwischen Auseinandersetzung, „Wiedergutwerdung“ und ungebrochener Faszination	120
10. Unbewältigte Bilder. Ein Fazit	126
Filmografie	129
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	135
Abstract	155

1. Einleitung

Großereignisse wirken gemeinschaftsbildend. „Wird eine Fußballweltmeisterschaft vom Radio übertragen, deren jeweiligen Stand die gesamte Bevölkerung aus allen Fenstern und durch die dünnen Wände der Neubauten hindurch zur Kenntnis zu nehmen gezwungen ist, so mögen selbst spektakulär verschlammte Gammeler und wohlsituierte Bürger in ihren Sakkos einträchtig um Kofferradios auf dem Bürgersteig sich scharen. Für zwei Stunden schweißt der große Anlass die gesteuerte und kommerzialisierte Solidarität der Fußballinteressenten zur Volksgemeinschaft zusammen. Der kaum verdeckte Nationalismus solcher scheinbar unpolitischen Anlässe von Integration verstärkt den Verdacht ihres destruktiven Wesens.“¹, schreibt der Frankfurter Philosoph, Theoretiker, Soziologe, Komponist und Jude Theodor Wiesengrund Adorno -die Zeit des Nationalsozialismus, die Shoah überlebte er im US-amerikanischen Exil- noch Mitte der 1960er Jahre, kurz vor seinem Tod im schweizerischen Visp. Wennschon -so Adorno- das Radio -als Mittel der Übertragung geradezu einer Wunderwaffe gleich in einem „scheinbar unpolitischen“ Anlass -einem Sportgroßereignis, einer Fußballweltmeisterschaft- eine Gesellschaft über alle Gegensätze und Ungleichheiten hinweg in eine homogene und eingeschweißte Volksgemeinschaft zu transformieren in der Lage scheint, wie verhält es sich erst mit der nationalsozialistischen Filmproduktion, war schließlich eine Filmvorführung auf den Leinwänden der Kinos -vor achtzig Jahren in ganz anderem Maße zu heute- ebenso ein solches Großereignis, das ganz dem Zwecke der nationalsozialistischen Gemeinschaftsbildung im Sinne der Ideenwelt des politischen Regimes verschrieben war - gegenüber den sogenannten Volksgenoss:innen inkludierend, den „Feinden“ des Regimes gegenüber hingegen exkludierend.

Schon 1933 benannte der Reichminister „für Volksaufklärung und Propaganda“ Josef Goebbels -sein Ministerium war erst im März des gleichen Jahres geschaffen worden- den Film die wichtigste aller Künste². Im Nationalsozialismus avancierte der Film zum Informationsmonopol des autoritären Staates: er hatte die Aufgabe die Seher:innen -die nationalsozialistische Volksgemeinschaft- geistig zu mobilisieren, nach den rassistischen und antisemitischen Vorstellungen der faschistischen Ideologie zu erziehen, gleichzeitig aber auch zu unterhalten und zu informieren. Dem Radio und Rundfunk wurde ähnliche Bedeutung

¹ Adorno Theodor Wiesengrund, *Gesammelte Schriften, Band 8: Soziologische Schriften I*, Berlin 2003, 188f.

² Goebbels Joseph, nach Leiser Erwin, „*Deutschland erwache!*“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg 1978, 16.

zugeschrieben. Drechsler folgend wurde besonders „die Unterhaltungsfunktion des Rundfunks [...] erst von der nationalsozialistischen Regierung, insbesondere von Goebbels, als propagandistische Maßnahme ersten Ranges voll ausgeschöpft“³. Die Hörer:innen und Seher:innen sollten -ganz den Vorstellungen Goebbels folgend- weniger mit direkter Propaganda, sondern viel subtiler beeinflusst werden. Der Rundfunk wie der Film hätten laut späterem Ministerialdirektor Fritzsche die Aufgabe, den Volksgenoss:innen Mut zuzusprechen und an den primitiven Lebenswillen und das Lebensgefühl des nationalsozialistischen Volkes zu appellieren⁴. Durch diese Freizeitgestaltung sollte besonders im Kriegsalltag eine „geschönte Wirklichkeit“ vorgespielt werden. Die alltägliche Heiterkeit, die vielen Stunden Radiounterhaltung, Musik und zahlreiche Kinoabende stehen so neben dem Terror, „neben der Unmenschlichkeit ethnisch und politisch motivierter Verfolgung und Vernichtung. Wie die Aufmärsche und Feiern gehörte[n] Radiounterhaltung [und Kinovergnügen] zur Inszenierung des „schönen Seins“, die gleichzeitig die von den Machthabern eingesetzte Gewalt nur durchschimmern ließ“⁵.

Die „kluge Mischung“⁶ aus Belehrung, Entspannung und Unterhaltung -wie sie Goebbels schon 1936 forderte- sollte sich in allen Phasen der nationalsozialistischen Herrschaft ausdrücken. Immer zur Selbstermächtigung und im Sinne der Gemeinschaftsbildung -nach innen wie außen, in- wie exkludierend- verfolgte der nationalsozialistische Film das Ziel eine Gemeinschaft aller Deutschen zu konstituieren: in den frühen Bewegungsfilmern, in den dezidiert antisemitischen, rassistischen, antipolnischen, -englischen oder antikommunistischen Propagandafilmen, in den seichten und dem Eskapismus völlig verschriebenen Unterhaltungsfilmern, in den vielen Komödien oder in den zum Kriegsende immer häufiger produzierten sogenannten Durchhaltefilmen.

1.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsstand

Achtzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der nationalsozialistischen Herrschaft über Europa gibt es so viele Filme über die Zeit des Nationalsozialismus und der

³ Drechsler Nanny, *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945*, Pfaffenweiler 1988, 124.

⁴ Wulf Joseph, *Presse und Funk im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1964, 405.

⁵ Pater Monika, „Rundfunkangebote“, in: MarBolek Inge, Von Saldern Adelheid (Hg.), *Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung*, Tübingen 1998, 129-242, hier 139.

⁶ Goebbels Joseph, „Über die Aufgaben des Rundfunks“, in: Archiv für Funkrecht, 9. Jahrgang, 1936, 297-299, hier 297f.

Shoah wie zu keinem anderen Abschnitt der Historie. Zu oft allerdings wurde der Nationalsozialismus als Idee einiger Bestien, einiger Wahnsinniger abgetan. Zu selten wurde die Konstitution des NS-Regimes als Zustimmungsdiktatur⁷ erörtert, zu selten wurde die breite Gesellschaft in den Blick genommen. Die Rolle der Volksgemeinschaft blieb häufig ausgespart. Die (Mit)-Verantwortung der Österreicher:innen -noch mehr als die der Deutschen- an den nationalsozialistischen Verbrechen konnte so nur allzu lange verdrängt werden, lange nicht thematisiert und nicht behandelt verbleiben. Ein genuin nationalsozialistischer Begriff ist die Volksgemeinschaft jedoch nicht. Seiner erste Hochkonjunktur verdankte er dem Ersten Weltkrieg⁸. Volksgemeinschaft wurde in Deutschland schon vor 1933 zu einer, wie Hans-Ulrich Thamer hervorhebt, „beherrschenden politischen Deutungsformel“⁹. Für die Nationalsozialisten wurde sie zu einem elementaren politischen Ziel. Bei aller Inklusionsrhetorik begriff die politische Rechte das Konzept seit jeher vor allem in ihrer exkludierenden Dimension. Der Antisemitismus spielte dabei die entscheidende Rolle¹⁰.

Bei aller Bedeutung und Relevanz galt der Begriff den Historiker:innen lange Zeit als bloße Propagandaformel, deren angebliche Schlagkraft vornehmlich durch nationalsozialistische Selbstzeugnisse belegt werde. In dem gesellschaftlichen Umfeld der 1970er-Jahre, in dem eine Mehrheit der Zeitgenoss:innen den Nationalsozialismus noch persönlich erlebt hatte und mit der Volksgemeinschaft häufig positive Erinnerungen verband, suchten die Sozialhistoriker:innen diese mit sozial-statistischen Parametern als realitätsfernes Propagandakonstrukt zu entlarven, um damit nicht zuletzt einer möglichen Beschönigung des Nationalsozialismus zu begegnen. Ganz in diesem Sinne plädierte Hans Mommsen noch unlängst dafür, auf den Begriff der Volksgemeinschaft, der propagandistisch eingefärbt sei, im

⁷ Der Begriff meint ein Wechselverhältnis zwischen Regime und Bevölkerung, zwischen Führung und Gesellschaft, zwischen oben und unten, siehe dazu ausführlicher Bauer Ingrid, „Zustimmungsdiktatur? Zum Funktionieren von NS-Herrschaft: Salzburger Szenarien“, Vortrag vom 9.11.2010, 9. Zentrales Seminar und Zeitzeug:innenseminar 2010, Universität Salzburg. Erstmals prägte der deutsche Historiker Stefan, den Begriff der Zustimmungsdiktatur, siehe dazu ausführlicher Bajohr Stefan, „Zustimmungsdiktatur. Grundzüge nationalsozialistischer Herrschaft in Hamburg“, in: Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg (Hg.), *Hamburg im „Dritten Reich“*, Göttingen 2005.

⁸ Vgl. dazu Bruendel Steffen, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin: De Gruyter 2003; Verhey Jeffrey, *Der „Geist von 1914“ und die Erfindung der Volksgemeinschaft* (aus dem Englischen übersetzt von Edith Nerke), Hamburg 2000.

⁹ Thamer Hans-Ulrich, „Volksgemeinschaft: Mensch und Masse“, in: Van Dülmen Richard (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien 1998, 367-388, hier 367; Vgl. dazu auch Wildt Michael, „Die Ungleichheit des Volkes. „Volksgemeinschaft“ in der politischen Kommunikation der Weimarer Republik“, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009, 24-40.

¹⁰ Darauf machte früh Avraham Barkai aufmerksam: Barkai Avraham, „The German Volksgemeinschaft from the Persecution of the Jews to the „Final Solution““, in: Burleigh Michael (Hg.), *Confronting the Nazi Past. New Debates on Modern German History*, London 1996, 84-97.

analytischen Kontext vollends zu verzichten¹¹. Nach Jahrzehnten heftiger Auseinandersetzungen scheint mittlerweile Pragmatismus eingekehrt zu sein. Skeptiker:innen wie Befürworter:innen des analytischen Umgangs mit dem Begriff der Volksgemeinschaft streichen Erkenntnisgewinne und -grenzen heraus, erkennen einerseits Aufschlüsse an, die mit dem Begriff möglich werden, und dämpfen andererseits Erwartungen, mit der Volksgemeinschaft den Stein der Weisen gefunden zu haben, wie es Wildt ausdrückt¹². Mit Norbert Frei und im Anschluss an Martin Broszat möchte ich den Begriff der Volksgemeinschaft als Erfahrungsgeschichte verstanden wissen, schließlich gelang es den Mobilisierungsanstrengungen des NS-Regimes -in Kampagnen für das Winterhilfswerk, in Straßenumzügen wie vor den Leinwänden der deutschen Kinos- in der deutschen, nicht-jüdischen Bevölkerung jenseits weiterhin bestehender materieller und sozialer Ungleichheiten eine „gefühlte Gleichheit“ entstehen zu lassen¹³. Ein wissenschaftlich produktiver Umgang mit dem Begriff der Volksgemeinschaft besteht darin, ihn praxeologisch zu verstehen, Volksgemeinschaft nicht als gegeben vorauszusetzen, sondern die Praktiken ihrer Herstellung in den Blick zu nehmen. Diese soziale Praxis vollzog sich auch in den Produktionen der nationalsozialistischen Filmindustrie und im Publikum in den vollen Sälen. Sie vollzieht sich immerzu durch Zeichen und Begrifflichkeiten. Wie sich die Bedeutung dieser Zeichen und Begrifflichkeiten aber ausdrückt, welche in den zu untersuchenden Filmen zur Konstitution eines nationalsozialistischen Kollektivs Anwendung finden und wie diese von den Zuschauer:innen auf-, angenommen oder gar abgelehnt werden, ist ebenso zu analysieren.

In den Filmwissenschaften über die Zeit des Nationalsozialismus fehlte ebenfalls allzu lange eine kritische Analyse faschistischer Produktionen. Viele erlagen der Faszination, zu selten waren die Produktionen in den politischen Kontext eingeordnet worden. Gegenteilig hervorzuheben sind deshalb umso mehr die Arbeiten von Erwin Leiser¹⁴ Ende der 60er Jahre und Siegfried Kracauers Frühwerk *Von Caligari bis Hitler*¹⁵ nur zwei Jahre nach dem Ende des

¹¹ Mommsen Hans, „Forschungskontroversen zum Nationalsozialismus“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 14-15/2007, 14-21, online unter <http://www.bpb.de/apuz/30541/forschungskontroversen-zum-nationalsozialismus?p=all>, zuletzt abgerufen am 13.06.2024.

¹² Wildt Michael, „Volksgemeinschaft“, in: docupedia-Zeitgeschichte 2014, online unter https://docupedia.de/zg/Volksgemeinschaft#cite_ref-9, zuletzt abgerufen am 13.06.2024.

¹³ Frei Norbert, „Volksgemeinschaft“. Erfahrungsgeschichte und Lebenswirklichkeit der Hitler-Zeit, in: Frei Norbert, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, München 2005, 107-128.

¹⁴ Leiser Erwin, „Deutschland erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg 1978.

¹⁵ Kracauer Siegfried, *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (aus dem Englischen übersetzt von Ruth Baumgartner und Karsten Witte), Frankfurt am Main 2002.

Zweiten Weltkrieges und der Shoah. Ihre und jüngere Werke von Schultz¹⁶, Hake¹⁷, Kannapin¹⁸ und anderen dienen der Arbeit zur theoretischen Grundlage einer kritischen Filmanalyse.

1.2 Fragestellung, Auswahl der Filme und Ziel

Das Ziel der angestrebten Masterarbeit ist die Analyse und Untersuchung der filmischen Darstellung und Repräsentation der deutschen Volksgemeinschaft, der Inszenierung von Ein- und Ausschluss, von In- und Exklusion bestimmter Gruppen von Menschen im nationalsozialistischen Film und der Rolle und Bedeutung des deutschen Kinos für die Konstitution eines faschistischen und nationalsozialistischen Kollektivs.

Die ausgewählten Filme -*Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* (Regie: Hans Steinhoff, 1933)¹⁹, *Wunschkonzert* (Regie: Rolf Hansen, 1940)²⁰, *Heimkehr* (Regie: Gustav Ucicky, 1941)²¹, *Die große Liebe* (Regie: Rolf Hansen, 1942)²² und *Kolberg* (Regie: Veit Harlan, 1945)²³- konstituieren auf höchst unterschiedliche Weise -plump propagandistisch, unterhaltend, emotionalisierend oder kriegerisch-militärisch- ein deutsches, ein nationalsozialistisches Kollektiv. In den Ferienlagern und Freizeitangeboten der jungen nationalsozialistischen Bewegung, in den Straßenschlachten mit Kommunist:innen vor der Machtübernahme von 1933, auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges, wie an der durch das Regime beschworenen Heimatfront, in den ersten wie letzten Tagen des Krieges verfolgen sie alle ganz im Sinne der nationalsozialistischen Filmindustrie durch den Ausschluss aller diskriminierten und verfolgten Gruppen von Menschen, wie der Inklusion aller Deutschen das Ziel das Publikum in den Kinosälen des Deutschen Reiches -in den Großstädten wie kleinen Orten- zu einer eingeschworenen Gemeinschaft zu erziehen, die von der Richtigkeit und

¹⁶ Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*, Berlin 2010.

¹⁷ Hake Sabine, *German national cinema*, London et al 2004.

¹⁸ Kannapin Detlef. *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*, Berlin 2005.

¹⁹ *Hitlerjunge Quex*, Deutsches Reich 1933. Regie: Steinhoff Hans. Drehbuch: Schenzinger Karl Aloys, Luthge Bobby E. Kamera: Tschet Konstantin. 95 Minuten.

²⁰ *Wunschkonzert*, Deutsches Reich 1940. Regie: Von Borsody Edaurd. Drehbuch: Lützkendorf Felix, Von Borsody Eduard. Kamera: Weihmayr Franz, Anders Günther, Drews Carl. 103 Minuten.

²¹ *Heimkehr*, Deutsches Reich 1941. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Anders Günther. 96 Minuten.

²² *Die große Liebe*, Deutsches Reich 1942. Regie: Hansen Rolf. Drehbuch: Groll Peter, Hansen Rolf. Kamera: Weihmayr Franz, Huttula Gerhard. 100 Minuten.

²³ *Kolberg*, Deutsches Reich 1945. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred. Kamera: Mondl Bruno. 111 Minuten.

Korrektheit der nationalsozialistischen Politik überzeugt, bereit war Verbrechen und Gräueltaten zu unterstützen oder sogar selbst zu begehen und ebenso bereit war bis in die letzten Tage des Krieges hinein das Regime zu tragen.

Zur Analyse der Konstitution und Aufrechterhaltung der Volksgemeinschaft ist es deshalb unerlässlich gleich mehrere Filme zu untersuchen. Die ausgewählten fünf Beispiele -viele andere Produktionen der nationalsozialistischen Filmindustrie werden oberflächlich ebenfalls immer wieder herangezogen- bieten einerseits einen zeitlichen Abriss der nationalsozialistischen Terrorherrschaft über Europa. Im Film, wie tatsächlich, unterscheidet sich die Erzeugung der Kollektivität in den frühen Jahren -unmittelbar nach der Machtübernahme des Jahres 1933- erheblich von der Einschwörung der letzten „Reserven“ gegen die herannahenden alliierten Truppen der Jahre 1944 und 1945. Andererseits ist die Auswahl durch unterschiedliche Genres bestimmt. Romanzen und Liebesfilme sollen wie dezidiert propagandistische Filme, Kriegs- und Durchhaltefilme zur Analyse herangezogen werden. Außerdem gehören gleich mehrere der ausgewählten Produktionen zu den kommerziell erfolgreichsten Filmen der nationalsozialistischen und deutschen Filmgeschichte. Millionen Menschen sahen diese Filme. Millionen Menschen wurden von diesen Filmen beeinflusst und geprägt. Nicht zufällig sind es unter anderem diese fünf Produktionen, die auch nach 1945 in der wissenschaftlichen wie gesellschaftlichen Betrachtung besondere Resonanz erfahren haben. Letztlich fiel die Auswahl auch deshalb auf die erwähnten fünf Filme, weil die nationalsozialistische Propaganda selbst -die Reden und Tagebücher des Filmministers Goebbels, wie die Bewerbung und Rezension der Produktionen in der nationalsozialistischen Presse- immer wieder auf die besondere Bedeutung und Relevanz für die Konstitution der deutschen Volksgemeinschaft referenziert haben.

Die Zielstellung weiter differenzierend wurden folgende Leitfragen entwickelt, die im Laufe der Arbeit zu beantworten sind:

- (1) Wie konstituieren die ausgewählten filmischen Produktionen die nationalsozialistische Volksgemeinschaft? Welche Rolle wird dabei Frauen zugeschrieben? Welche Rolle spielen dabei In- und Exklusion?
- (2) Wer ist Teil dieser Volksgemeinschaft? Wem wird die Teilnahme zugestanden, wem verwehrt? Wie werden die vermeintlichen Feinde der Gemeinschaft aller Deutschen inszeniert?

- (3) Welche Intentionen verfolgen Regisseur:innen mit ihrer spezifischen Darstellung der Geschichte?
- (4) Wie werden derartige Filme von der nationalsozialistischen Öffentlichkeit aufgenommen?

1.3 Methodik

Die an die Filme gestellten und formulierten Fragestellungen orientieren sich an Helmut Kortes Modell zur systematischen Filmanalyse.²⁴ Diese systematische Analyse zur Untersuchung und Betrachtung von Filmen und ihrer Kontextfaktoren umfasst verschiedene Dimensionen, die sich gegenseitig beeinflussen und bedingen. Im Sinne eines Idealmodells spricht Korte von vier sich einander überschneidenden Untersuchungsbereichen: erstens die Filmrealität -sie meint die Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, also Inhalt, formaler Aufbau, Handlungsorte und handelnde Personen-, zweitens die Bedingungsrealität -die Ermittlung der Kontextfaktoren eines Films, der Entstehungs- und Produktionsumstände-, drittens die Bezugsrealität -das Verhältnis der filmischen Darstellung zur realen Bedeutung eines Problems- und viertens die Wirkungsrealität -die Rezeptionsgeschichte einer Produktion²⁵.

Da filmische Repräsentation von Geschichte allein aufgrund der unterschiedlichen Herkunft und der verschiedensten Motive von Filmschaffenden immer bestimmte Intentionen verfolgt, bleibt es unabdingbar nach den zu vermittelnden Geschichtsbildern einer filmischen Produktion zu fragen. Für den nationalsozialistischen Film gilt dies in besonderer Weise. Die kritische Analyse dieser Filme bedingt unumgänglich die kritische Einbettung und Einordnung in seine Entstehungszeit und Produktionsumstände.

Lange wurde der Spielfilm von Historiker:innen -gerade im deutschsprachigen Raum²⁶- vernachlässigt. 1977 bezeichnete der deutsche Archivar Friedrich P. Kahlenberg diesen als „unverzichtbare Quellenüberlieferung“ -vor allem für die „Wertevorstellungen“ des 20.

²⁴ Siehe dazu Korte Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin 42010.

²⁵ Korte Helmut, *Einführung Filmanalyse*, 23f.

²⁶ In England, den Vereinigten Staaten von Amerika und Frankreich hatte die Beschäftigung mit dem Film als zeithistorische Quelle indes bereits Ende der 1960er Jahre eingesetzt. Im angelsächsischen Raum wurden sogar schon erste Fachzeitschriften begründet. In England ist dies seit 1968 *University Vision*, in den USA seit 1970 *Film and the Historian*. Vergleiche Happel Hans-Gerd, *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1984, 6f.

Jahrhunderts²⁷. Um ihn aber in seinen Möglichkeiten und Potenzialen als „Spiegel wie als Gegenanalyse der Realität [erst] erfassen zu können“, ist eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zwingend notwendig.

Letztlich bleibt auch anzumerken, dass die Untersuchung und Analyse eines filmischen Erzeugnisses -so sehr sich diese auch nach genau definierten Kategorien und Methoden richtet- immer von subjektiven Befindlichkeiten und Einschätzungen beeinflusst wird. Die eine Analyse gibt es schließlich nicht.

1.4 Vorläufige Gliederung

Nach einer grundsätzlichen und generellen Einführung in das Themenfeld, der Fragestellung, der Methodik und dem Stand der Forschung soll in das Gebiet der Forschung zum Begriff der Volksgemeinschaft und der nationalsozialistischen Täter:innen eingegangen werden. Dem folgend wiederum sollen neben der historischen Beschreibung der Bedeutung und Relevanz der Gemeinschaftsbildung aller Deutschen auch psychologische Konzepte zur Unterscheidung von Täter:innen und Opfern beschrieben und eine Einführung in das Phänomen der In- und Exklusion erläutert werden.

Nach einer kürzeren Einführung und Gedanken zu Propaganda und Film, nach Überlegungen zu Massenpsychologie und Autoritarismus -zu Film und Volksgemeinschaft-, sind anhand der ausgewählten filmischen Beispiele die bereits dargelegten Leitfragen zu behandeln und zu beantworten. Noch zuvor ist ausführlicher auf die Besonderheit des nationalsozialistischen Kinos und der Propaganda einzugehen. Verschiedene filmtheoretische Filmkonzepte sind dabei notwendigerweise heranzuziehen. Ein Fazit schließlich soll den Erkenntnisstand nochmals zusammenfassend darstellen und erläutern.

²⁷ Kahlenberg Friedrich P., „Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel „Andalusische Nächte““, in: Boberach Heinz, Booms Hans (Hg.), *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*, Boppard am Rhein 1977, 511-523, hier 515.

2. Die nationalsozialistische Volksgemeinschaft

2.1 Zur Konstitution und Erfindung eines wirkmächtigen Konzepts

Nur die allerwenigsten Menschen in Deutschland und Österreich erlebten den 8. Mai 1945 als Befreiung. Vielmehr nahmen die Angehörigen der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft - die überwältigende Mehrheit aller in Deutschland und Österreich lebenden Personen gehörte dieser schließlich an- diesen Tag als militärische Niederlage wahr. Die Befreier:innen waren schockiert, wie viele Menschen -ganze Familien und Freund:innenkreise- sich noch kurz vor dem Eintreffen der alliierten Truppenverbände das Leben nahmen. Viele betrachteten den Sieg der „Feinde Deutschlands“ -wie es von nicht wenigen bemüht wurde- als Ende einer neuen Ära. Das von Hitler beschworene tausendjährige Reich hatte „nur“ zwölf Jahre überdauert. Andere hüllten sich schnell im Schweigen. Man musste schließlich weiterleben. Eine so gerne und oft zitierte „Stunde Null“ jedenfalls hat es nie gegeben. Die Ideologie des Nationalsozialismus, der Antisemitismus und Rassismus waren mitnichten über Nacht aus den Köpfen der Deutschen und Österreicher:innen verschwunden. Und so häufig man besonders in Deutschland -in Österreich inszenierte man sich gleichzeitig noch allzu lange als angebliches Opfer einer deutschen Aggression- die eigene Erinnerung geradezu weltmeisterlich feierte, die Aufarbeitung schon so oft als erfolgreich abgeschlossen zu bezeichnen versuchte, die „Wiedergutwerdung der Deutschen“²⁸ pflegte -wie es Eike Geisel in einem Bonmot treffend zusammenfasste-, waren doch so viele auch lange nach dem 8. Mai 1945 keineswegs bereit so lieb gewonnene Konzepte aus den Jahren der nationalsozialistischen Terrorherrschaft aufzugeben. Unter diesen: das Konzept der deutschen Volksgemeinschaft.

Eine nationalsozialistische Erfindung aber war die Volksgemeinschaft keineswegs. Der im Jahr 1943 geborene deutsche Historiker Hans-Ulrich Thamer betont richtigerweise, dass Volksgemeinschaft in Deutschland schon vor 1933 -vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten- zu einer „beherrschenden politischen Deutungsformel“²⁹ geworden war. Für Ulrich Herbert war der Begriff bereits seit der Jahrhundertwende noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges über alle politischen Lager und parteilichen Konflikte und

²⁸ Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays & Polemiken*, Berlin 2015.

²⁹ Thamer Hans-Ulrich, „Volksgemeinschaft: Mensch und Masse“, in Van Dülmen Richard (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien 1998, 367.

Reibungslinien hinweg eine „Leitvokabel der Modernekritik“³⁰. Überhaupt ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachten, dass der Begriff des Volkes gegenüber dem der Nation an Bedeutung und Raum gewinnt. Schon Eric Hobsbawm hatte auf den Umstand hingewiesen, dass ethnische Zugehörigkeit, Gleichartigkeit und Sprache in den patriotischen Bewegungen Europas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu zentralen Kriterien der eigenen Nationenwerdung und -bestimmung avancierten³¹. Während man in Frankreich -der *grande nation*, der geradezu klassischen Nation- oder auch in Großbritannien stets auf eine Kultur- und Staatsnation referenzierte und damit deren Hervorbringung durch die Revolution betonte, suchten die Deutschen immerzu -möglicherweise auch aufgrund ihrer langen staatlichen Zersplitterung und späten Vereinigung- eine Ethnisierung des Volksbegriffes:

Dem Konzept des Volks als *demos*, für das Rechtsgenossenschaft und staatsbürgerliche Gleichheit kennzeichnend sind, steht die Vorstellung vom Volk als *ethnos* gegenüber, in dem imaginierte Abstammungsgemeinschaften, Geschichtsmythen, Phantasmen von gemeinschaftlichem Blut und Boden miteinander verknüpft sind³².

Erst dieser Biologismus -den man besonders in Deutschland keineswegs nur in den Jahren des nationalsozialistischen Terrors mit aller Brutalität unter Beweis gestellt hatte- „stempelt die Andersheit des „Anderen“ zu einer Naturtatsache, ruft unentrinnbar genetische und nicht mehr bloß genealogische Differenzen auf, die per definitionem nicht assimiliert werden können. Damit lösen mörderische Politiken der Segregation und Ausmerzungen die vormaligen Assimilationsprojekte ab“³³.

Der bis heute so oft bemühte und zitierte Ausspruch Kaiser Wilhelms II. im August 1914 -nur wenige Tage nach dem Eintritt Deutschlands in das Kriegsgeschehen-, dass er von nun an keine Parteien, sondern nur noch Deutsche kennen würde, stieß schließlich in der Bevölkerung auf riesigen Zuspruch. Inkludierend hatten diesen Satz aber sicherlich schon damals keineswegs alle betrachtet. Besonders Jüdinnen, Juden und Sozialdemokrat:innen aber hofften, „dass sie aufgrund ihrer patriotischen Haltung endlich von der Mehrheit der Gesellschaft als gleichwertig

³⁰ Herbert Ulrich, zitiert nach Wildt Michael, „Volksgemeinschaft-eine Zwischenbilanz“, in: Von Reeken Dietmar, Thießen Malte (Hg.), „*Volksgemeinschaft*“ als soziale Praxis. Neue Forschungen zur NS-Gesellschaft vor Ort, Paderborn et al 2013, 357.

³¹ Hobsbawm Eric, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main 2005, 122.

³² Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft*, 11. Siehe dazu außerdem nach wie vor grundlegend Francis Emerich, *Ethnos und Demos. Soziologische Beiträge zur Volkstheorie*, Berlin 1965; außerdem rezenter Mann Michael, *Die dunkle Seite der Demokratie. Eine Theorie der ethnischen Säuberung*, Hamburg 2007, hier insbesondere 87-108.

³³ Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft*, 11f.

akzeptiert werden würden“³⁴. Die liberalen Parteien der Weimarer Republik betonten den stets sozialharmonischen und gleichmachenden Aspekt „über alle Klassen“ hinweg³⁵. Das katholische Zentrum erklärte sich noch im Jahr 1924 zur „christliche[n] Volkspartei, die bewußt zur deutschen Volksgemeinschaft steht und fest entschlossen ist, die Grundsätze des Christentums in Staat und Gesellschaft, in Wirtschaft und Kultur zu verwirklichen“³⁶. Wilhelm Marx, den Kandidaten für die Reichspräsidentenwahl des Jahres 1925 präsentierte die Zentrumspartei nur folgerichtig als „Präsidenten der Volksgemeinschaft“³⁷. Gustav Stresemann -deutscher Politiker, ab 1917 Parteivorsitzender der Nationalliberalen Partei und ab 1923 nach ihrer Gründung Vorsitzender der Deutschen Volkspartei, der 1923 zum Reichspräsidenten ernannt wurde und danach bis zu seinem Tod im Jahr 1929 das Amt des Reichsministers des Auswärtigen bekleidete- erklärte auf dem Parteitag der liberalen DVP im Jahr 1921:

Reiner stand nie ein Volk vor Gott und der Weltgeschichte da, als das deutsche Volk im Jahre 1914. [...] Zu dieser Einheit des nationalen Empfindens haben wir nicht mehr zurückgefunden. [...] Unser Ziel wird die Versöhnung aller Schichten des deutschen Volkes sein müssen. Daß die Masse national denkt, hat sie 1914 bewiesen³⁸.

Auch Sozialdemokrat:innen, die in der labilen und instabilen Situation nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs in der Weimarer Republik politische Verantwortung übernahmen, suchten in der Rhetorik der inneren Geschlossenheit und Einigkeit Angriffe von links abzuwehren. Friedrich Ebert -langjähriger Vorsitzender der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, von 1919 bis zu seinem Tod 1925 erster Reichspräsident der Republik- appellierte bereits am ersten Amtstag an die „Einigkeit der Volksgenossen“³⁹. Gerade für junge Sozialdemokrat:innen bündelten sich im Begriff der „Gemeinschaft“ zahlreiche Hoffnungen. Die „Volksgemeinschaft“ avancierte gar zu einem erstrebenswerten Ziel, einem Versprechen, einer „Politik der Verheißung“⁴⁰. Deren theoretische Kopf, der Staatsrechtler und Jurist

³⁴ Wildt Michael, *Volksgemeinschaft als soziale Praxis*, 357.

³⁵ Siehe dazu ausführlicher Kurlander Eric, *Living with Hitler. Liberal Democrats in the Third Reich*, New Haven 2009.

³⁶ Richtlinien der Deutschen Zentrumspartei, zitiert nach Lepper Herbert, *Volk, Kirche, Vaterland. Wahlaufträge, Aufrufe, Satzungen und Statuten des Zentrums 1870-1933. Eine Quellensammlung zur Geschichte insbesondere der Rheinischen und Westfälischen Zentrumspartei*, Düsseldorf 1998, 418.

³⁷ Wahlauftrag der „Germania“ vom 27.03.1925, gedruckt in Lepper Herbert, *Volk, Kirche, Vaterland*, 450ff. Zur Politik des katholischen Zentrums zur Reichspräsidentenwahl des Jahres 1925 siehe ausführlicher Ruppert Karsten, *Im Dienst am Staat von Weimar. Das Zentrum als regierende Partei in der Weimarer Demokratie 1923-1930*, Düsseldorf 1992, 109-130.

³⁸ Zitiert nach Verhey Jeffrey, *Der „Geist von 1914“*, 14.

³⁹ Ebert Friedrich, zitiert nach Wildt Michael, *„Volksgemeinschaft“-eine Zwischenbilanz*, 358.

⁴⁰ Siehe dazu ausführlicher Mergel Thomas, *„Volksgemeinschaft und Maschine. Politische Erwartungsstrukturen in der Weimarer Republik und dem Nationalsozialismus 1918-1936“*, in: Hardtwig Wolfgang (Hg.), *Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-1939*, Göttingen 2005, 91-127.

Hermann Heller -der auch aufgrund seiner jüdischen Herkunft Deutschland bereits 1933 verlassen hatte-, ersuchte die Verbindung von Sozialismus und Nation als sozialdemokratische Antwort auf die nationalistische Herausforderung seiner Zeit:

Sozialismus bedeutet keineswegs das Ende, sondern die Vollendung der nationalen Gemeinschaft, nicht die Vernichtung der nationalen Volksgemeinschaft durch die Klasse, sondern die Vernichtung der Klasse durch eine wahrhaft nationale Volksgemeinschaft⁴¹.

Gleiches betonte das sozialdemokratisch geprägte Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold. Ziel der Organisation sei es, „über alles Trennende der Klasse und parteipolitischen Weltanschauung hinweg ein eisernes Band deutscher Zusammengehörigkeit und Volksgemeinschaft zu schmieden“⁴². Auch jene Juristen -es waren ausnahmslos Männer-, die in den Wirren nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in den Jahren 1918 und 1919 eine neue Verfassung für das Deutsche Reich schrieben und erarbeiteten, in der nun nicht mehr alle Macht und Gewalt im „einen starken Mann“, dem Kaiser, gebündelt liegen sollte, sondern vielmehr vom Volk -dem *demos*- ausgehen musste, mochten ebenfalls nicht auf den Nimbus der Volksgemeinschaft verzichten⁴³.

Doch so sehr die Volksgemeinschaft von vielen -von politischen Parteien, von Arbeiter:innen, von Jüdinnen und Juden- voller Hoffnung auf Inklusion, Partizipation und Teilhabe verstanden und verwendet worden war, war sie niemals ausschließlich ein progressives Konzept der Demokratisierung, niemals allein ein gleichmachendes Konstrukt. In der Volksgemeinschaft waren jeher auch Mechanismen der Exklusion, des Ausschlusses und der Gewalt angelegt. Kein Geringerer als der Staats- und Völkerrechtler Carl Schmitt -heute für viele Deutsche ein Säulenheiliger- hat schon Demokratie in ebendiesem Sinne begründet:

Jede wirkliche Demokratie beruht darauf, daß nicht nur Gleiches gleich, sondern, mit unvermeidlicher Konsequenz, das Nichtgleiche nicht gleich behandelt wird. Zur Demokratie gehört also notwendig erstens Homogenität und zweitens -nötigenfalls- die Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogenen⁴⁴.

⁴¹ Hermann Heller, „Sozialismus und Nation“ (1925), in: Heller Hermann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Leiden 1971, 437-526, hier 468.

⁴² Illustrierte Reichsbannerzeitung vom Oktober 1925, zitiert nach Rohe Karl, *Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold. Ein Beitrag zur Geschichte und Struktur der politischen Kampfverbände zur Zeit der Weimarer Republik*, Düsseldorf 1966, 187.

⁴³ Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft*, 14.

⁴⁴ Schmitt Carl, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Berlin 1996, 13f.

Meinte Schmitt 1923 bei den „Auszuscheidenden“ noch „Barbaren, Unzivilisierte, Atheisten, Aristokraten oder Gegenrevolutionäre“, wurde die Liste nicht erst von den Nationalsozialisten nur wenige Jahre später mühelos um „Juden“, „Fremdrassige“, „Volksfeinde“ oder „Gemeinschaftsfeinde“ erweitert. In Schmitts eigenen Schriften verwandelte sich nach 1933 das „Gleichartige“ in das „Artgleiche“⁴⁵. Für Hitler und die NSDAP war die Verheißung einer „Einheit aller Schaffenden“ oder der „Einheit der Arbeiter der Stirn und der Faust“-Parolen, die keineswegs nur von den Nazis schon immer „ehrliche, schaffende“ und daher „deutsche Arbeit“ von „unehrlicher, raffender“, also „jüdischer Arbeit“ unterschied- zu attraktiven Slogans geworden. Die Volksgemeinschaft -immer schon auch exkludierend verstanden- und die politische Einheit des Volkes übersetzten die Nazis in eine totalitäre Homogenität.

2.2 Der lange Schatten von Auschwitz. Eine deutsche (und österreichische) Debatte und die Bedeutung des Volksgemeinschafts-Begriff für die nationalsozialistische Bewegung

Der Nationalsozialismus wurde nur allzu lange -noch über Jahre und Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Shoah- als Idee und Machenschaft einiger Weniger abgetan. Deutsche, Österreicher:innen und so viele Kollaborateur:innen aus den unterschiedlichsten Ländern Europas -ja, ganze Bevölkerungen- wurden zu Verführten erklärt. Zu lange reproduzierte auch die Geschichtswissenschaft dieses verzerrte Bild: Hitler, Goebbels, Goering, Borman, Himmler und einige Wenige mehr -lediglich die „Größen“ des NS-Regimes- schienen in der Lage Millionen von Menschen, ganze Massen zu verleiten, zu manipulieren, wie bloße Objekte zu verschieben und -als hätte sich niemand dagegen wehren können- geradezu zum größten und präzedenzlosen Verbrechen der Menschheitsgeschichte zu drängen.

Nach 1945 mit den eigenen Verbrechen konfrontiert, reagierten die allermeisten Deutschen und Österreicher:innen abweisend, anteilnahmslos und ahnungslos. Schnell wollte man weitermachen. Man wollte zu einem „normalen“ Volk zu werden. In seiner viel beachteten und breit rezipierten Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1998 brachte der Schriftsteller Martin Walser diese Sehnsucht nach einem gesellschaftlichen Normalzustand ohne den langen Schatten von Auschwitz und dem Verbrechen der Shoah zum Ausdruck. „Die „zitternde Kühnheit“, mit der er diesen Herzenswunsch nahebrachte, hatte für

⁴⁵ Schmitt Carl, *Der Begriff des Politischen*, Berlin: Duncker & Humblot 1963, 20ff. Die vielsagende und signifikante Silbenverdrehung von „gleichartig“ zu „artgleich“ beobachtete Niethammer Lutz, *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek bei Hamburg 2000, 101ff.

viele Deutsche offenbar eine befreiende Wirkung. Die fast überschwänglich positive Resonanz auf diese Rede erweckte den Eindruck, als habe ein Intellektueller mit Gewicht und Reputation endlich die erlösenden Worte zur Reinigung des peinigenen Gewissensdrucks der Deutschen angesprochen: Eine zur Pflichtübung verkommene Instrumentalisierung von Auschwitz als „Drohroutine“, als „Einschüchterungsmittel“ oder gar als „Moralkeule“ vertrage sich, so die Botschaft Walsers, nicht mit einer Entwicklung der Deutschen zu einem ganz „normalen“ Volk⁴⁶. Die Opfer des Nationalsozialismus sah Walser ohnehin anderswo verortet. Gerne und häufig verglich der umjubelte deutsche Schriftsteller -von vielen als Tabubrecher gefeiert- das Leid der Jüdinnen und Juden mit dem Leid der Deutschen. Allzu verständlich verstand er Deutsche als die eigentlichen „Verlierer der Geschichte“: von aller Welt würdelos und stigmatisiert behandelt, um ihre eigene Identität beraubt⁴⁷. Nach Habermas benutzt „das angeschwollene Geschwätz über Tabus und ihr mutiges Abschütteln durch „selbstgefällig flotte Tabubrecher“ [-wie Martin Walser einer war-] [...] durchgängig einen Emanzipationsdiskurs als selbstreinigende Waschanlage:

Das arme, von angeblichen Kollektivschuldvorwürfen gemartete deutsche Volk muß endlich ein freies Verhältnis zur eigenen Geschichte finden -muß sich „befreien“ vom „Tabu“ des Massenmordes an den europäischen Juden, das ihm von seinen Umerziehern auferlegt worden ist⁴⁸.

Besonders nach 1989 und der deutschen Vereinigung -in Österreich verlief eine ähnliche Debatte durchaus verschieden und jedenfalls zeitlich versetzt- war man nicht müde geworden endlich ein „normales Volk“, eine „normale Nation“ und eine „normale Gesellschaft“ geworden zu sein. Auschwitz hätte man aufgearbeitet. Die wenigen Schuldigen seien ohnehin tot. Das theoretische wie praktische Konzept der Volksgemeinschaft war demnach nur störend. In den Blick genommen wurde es nur allzu selten, nur von den allerwenigsten. Für die Nationalsozialisten noch war die Volksgemeinschaft aber zu einem elementaren politischen Ziel geworden.

⁴⁶ Pohl Rolf, „Ganz normale Massenmörder? Zum Normalitätsbegriff in der neueren NS-Täterforschung“, in: Grigat Stefan et al (Hg.), *Erinnern als höchste Form des Vergessens? (Um-) Deutungen des Holocaust und der „Historikerstreit 2.0“*, Berlin 2023, 41-84, hier 41f.

⁴⁷ Der Kulturwissenschaftler Matthias N. Lorenz hat Walsers Lebenswerk in seiner Dissertation „Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“ auf die Darstellung von Jüdinnen und Juden bzw. den Auschwitzdiskurs untersucht. Siehe dazu Lorenz N. Matthias, *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“. Judendarstellung Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*, Heidelberg/Berlin 2005.

⁴⁸ Habermas Jürgen, „Tabuschränken. Eine semantische Anmerkung – Für Marcel Reich-Ranicki, aus gegebenen Anlässen“, in: Naumann Michael (Hg.), *„Es muß doch in diesem Lande wieder möglich sein...“*. *Der neue Antisemitismus-Streit*, München 2002, 189-193, hier 189. Zur „Normalitätsdebatte“ um Walser siehe außerdem ausführlicher Kirsch Jan-Holger, „Identität durch Normalität. Der Konflikt um Martin Walsers Friedenspreisrede“, in: *Leviathan* 27 (1999), H. 3, 309-354; Hawel Marcus, *Die normalisierte Nation. Vergangenheitsbewältigung und Außenpolitik in Deutschland*, Hannover 2007.

Die nationalsozialistische Lehre definierte die Volksgemeinschaft indes als „die auf blutmäßiger Verbundenheit, auf gemeinsamem Schicksal und auf gemeinsamem politischen Glauben beruhende Lebensgemeinschaft eines Volkes, der Klassen- und Standesgegensätze wesensfremd sind. Die Volksgemeinschaft ist Ausgang und Ziel der Weltanschauung und Staatsordnung des Nationalsozialismus⁴⁹“. Die „bloße“ Zugehörigkeit zur „arischen Rasse“ - wie es die Nationalsozialisten ausdrückten- war aber nicht mit jener zur deutschen und nationalsozialistischen Volksgemeinschaft gleichbedeutend. Die Volksgemeinschaft wurde von den Nazis als „Gesinnungsgemeinschaft“ definiert, die ein absolutes Bekenntnis zur Weltanschauung des Nationalsozialismus erforderte.

Der Nationalsozialismus lässt sich insgesamt nur durch die Bereitschaft zur Selbstmobilisierung verstehen. Die Vorstellung einer Volksgemeinschaft war dementsprechend nicht einfach eine Propagandaformel, mit der die weiterhin bestehenden sozialen Ungleichheiten ideologisch verdeckt werden sollten. Sie stellte vielmehr das Ziel einer zukünftigen sozialen Ordnung dar, der sich viele Menschen aus unterschiedlichsten Beweggründen anschlossen. „Wenn ich darüber nachdenke, was mich dazu verleitete, in die Hitler-Jugend einzutreten“, erklärte nach dem Krieg die ehemalige BDM-Funktionärin Melitta Maschmann, geboren 1918 und seit 1933, gegen den Willen ihrer rechtskonservativen Eltern, Mitglied im BDM, „dann stoße ich auch auf diesen Grund: Ich wollte aus meinem engen, kindlichen Leben heraus und mich etwas Großem und Wesentlichem zuwenden. Dieses Bedürfnis teilte ich mit unzähligen Gleichaltrigen“⁵⁰.

Mit dem Begriff der Volksgemeinschaft wurde ein angebliches Ideal sozialer Geborgenheit, politischer Gerechtigkeit und nationaler Erneuerung der deutschen Gesellschaft propagiert. Das NS-Regime unternahm viel, um die Einheit und Solidarität der Volksgemeinschaft zu inszenieren. Die sozialutopische Vision des Nationalsozialismus war jedoch nie und keineswegs eine offene oder gar wohlfahrtsstaatliche Gesellschaft, sondern blieb stets von rassistischen und antisemitischen Ideologien geprägt. Ohne Zweifel verlieh die „Verbreitung des Gefühls sozialer Gleichheit“, wie der Historiker Norbert Frei feststellt, dem Nationalsozialismus eine enorme Anziehungskraft und Mobilisierungsfähigkeit. Die angestrebte Volksgemeinschaft jedoch umfasste eine klar durch erb- und rassenbiologische

⁴⁹ Zitiert nach Der Volksbrockhaus A–Z, 10. Auflage, Leipzig 1943, 741.

⁵⁰ Zitiert nach Wildt Michael, „Volksgemeinschaft“, in: Bundeszentrale für politische Bildung 2012, online unter: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/nationalsozialismus-aufstieg-und-herrschaft-314/137211/volksgemeinschaft/>, zuletzt abgerufen am 25.12.2024.

Kriterien definierte Menschengruppe. Das nationalsozialistische Ziel war nicht die Schaffung einer universellen, egalitären Gesellschaft, in der alle Menschen gleich sind, sondern die Leistungssteigerung innerhalb einer rassistisch und antisemitisch bestimmten Volksgemeinschaft⁵¹.

2.3 Die Gemeinschaft aller Deutschen. In- und Exklusion im NS-Regime

„Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession. Kein Jude kann daher Volksgenosse sein“ - so hieß es im Parteiprogramm der NSDAP aus dem Jahre 1920 gänzlich unmissverständlich. Bei aller Gleichheitsrhetorik bestand der Kern der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftspolitik seit jeher in der Herstellung einer ungleichen, einer hierarchischen Gesellschaftsordnung. Seit jeher gründete sich diese Konzeption der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft auf Exklusion, auf Ausschluss und Ausgrenzung. Schon vor der Machtübernahme des Jahres 1933 hatten Nationalsozialisten ihre „Gegner:innen“ deutlichst benannt und bereits bekämpft⁵². Sozialdemokrat:innen, Kommunist:innen, Pazifist:innen und andere politische Oppositionelle des NS-Regimes wurden zu Opfern ihrer Straßengewalt. Der Antisemitismus aber noch mehr konstituierte erst die nationalsozialistische Volksgemeinschaft. Auch im Parteiprogramm festgehalten, war die rassistische und antisemitische Grenzlinie „in der Konstruktion des Volkes als „natürliche Blutgemeinschaft“, die zu ihrer eigenen politischen Ordnung -die eben nicht der bürgerlich-liberale Nationalstaat war- finden müsse“⁵³, untrennbar eingeschrieben. Die Konstitution dieser deutschen Volksgemeinschaft galt den Nazis spätestens nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 als zentrale Aufgabe, die keineswegs nur in Berlin, Hamburg, Köln oder München -in den Großstädten des Deutschen Reiches-, sondern letztlich vor allem auch in der Provinz, auf dem Land, in den Dörfern und in den kleineren Orten zu bewältigen war. „Volksgemeinschaft war folglich vor allem Politik gegen die Juden in der Nachbarschaft und vor Ort, richtete sich aber ebenso gegen

⁵¹ Wildt Michael, *Volksgemeinschaft*.

⁵² Siehe dazu ausführlicher unter anderem Paul Gerhard, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 1990, 117-198 sowie Reinhardt Sven, *Faschistische Kampfbünde: Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA*, Köln/Weimar/Wien 2009.

⁵³ Darauf machte bereits früh der 1921 in Berlin geborene israelische Historiker und Antisemitismusforscher aufmerksam: Barkai Avraham, „The German Volksgemeinschaft from the Persecution of the Jews to the „Final Solution““, in: Burleigh Michael (Hg.), *Confronting the Nazi Pest. New Debates on Modern German History*, London 1996, 84-97.

„Gemeinschaftsfremde“, „Fremdrassige“, Roma und Sinti, Homosexuelle, behinderte und kranke Menschen“⁵⁴.

Nationalsozialistische Politik war folglich immer eine Politik der Gewalt, ein Antisemitismus und Rassismus der Tat. Öffentliche Übergriffe und Angriffe waren allgegenwärtig. Nicht Hitler, Goebbels oder Goering prügeln ihre Nachbar:innen. Es waren hunderttausende, ja Millionen Deutsche und Österreicher:innen, die ihre Zugehörigkeit zur deutschen Volksgemeinschaft mit aller Brutalität zum Ausdruck brachten und so eifrig unter Beweis stellten. In der politischen Praxis bedeutete dies zunächst, eine soziale Distanz zu schaffen, jegliche Solidarität und Empathie mit den Verfolgten zu stigmatisieren, um Jüdinnen und Juden zu isolieren und sie zu rechtlosen, ja vogelfreien Menschen zu erklären. Die mehr oder weniger offene Komplizenschaft vor Ort, die die geltende Rechtsordnung für Jüdinnen, Juden und andere Verfolgte des Regimes außer Kraft setzte, ihnen den Schutz verweigerte und sie der Gewalt auslieferte -eine Politik von unten also-, war ebenso entscheidend wie die Erlass- und Gesetzgebung auf höherer Ebene, um die Volksgemeinschaft erst zu etablieren. Sobald das Recht gegenüber einer bestimmten Gruppe ohne Konsequenzen für die Täter:innen gebrochen werden konnte, war die Grenze der Volksgemeinschaft -nach innen wie außen, in- wie exkludierend- bereits gezogen: Sie schloss einerseits alle Volksgenoss:innen ein, während sie andererseits alle Jüdinnen, Juden und andere „Fremdvölkische“ als „Gemeinschaftsfremde“ ausgrenzte⁵⁵.

„Für nicht wenige“, so formulierte es der deutsche Historiker und führende Vertreter der internationalen Forschungsgeschichte der Alltagsgeschichte Alf Lüdtke, „die sich außerhalb der „Kommandohöhen“ von Gesellschaft und Staat sahen, erwies sich die Gewalttat als eine „befriedigende“ Politik-Form“⁵⁶. Alle Teilnehmer:innen, alle Angehörigen der NS-Volksgemeinschaft, Militante wie Zuschauer:innen und *bystanders*, Parteimitglieder wie nach 1945 so häufig beschworene Mitläufer:innen, Täter:innen wie Beteiligte und Profiteur:innen, konnten Partizipation und Macht erfahren. Die brutale, oft kollektive Gewalteskalation besonders gegen Jüdinnen und Juden ermöglichte einerseits die Ausgrenzung und Exklusion der „Anderen“, zweitens und gleichzeitig aber bedeutete die Gewalt für die einzelnen

⁵⁴ Wildt Michael, „*Volksgemeinschaft*“-eine Zwischenbilanz, 363.

⁵⁵ Wildt Michael, „*Volksgemeinschaft*“-eine Zwischenbilanz, 363.

⁵⁶ Lüdtke Alf, „Thesen zur Wiederholbarkeit. „Normalität“ und Massenhaftigkeit von Tötungsgewalt im 20. Jahrhundert“, in: Sieferle Rolf Peter, Breuninger Helga (Hg.), *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt/New York 1998, 280-289, hier 280.

Täter:innen „eine machtvolle Erfahrung der Selbstaffirmation“⁵⁷, sich als Teil eines größeren Ganzen, eines „Wir“ zu fühlen und zu sehen.

Ein Verständnis von Volksgemeinschaft als ausschließlich inkludierendes Gemeinschaftskonzept und -phänomen übersieht damit unweigerlich und zwangsläufig, dass Inklusion im Nationalsozialismus stets auch Exklusion bedeutet und umfasst. Oder anders: das Wir konstituiert sich vor allem über die Abgrenzung des Gegen-Wir, des „Anderen“. Natürlich sind derartige gesellschaftliche Prozesse von In- und Exklusion keineswegs exklusive Merkmale des deutschen Faschismus, sondern zeichnen ganz gegenteilig, wie bereits Niklas Luhmann in seinem klassischen Aufsatz aufzeigte, alle Gruppenbildungsprozesse aus⁵⁸. Was die nationalsozialistische Form der Gemeinschaftsbildung von anderen, üblichen wie „normalen“ Gruppenbildungen auch in demokratischen Gesellschaften aber grundsätzlich unterschied, war die Brutalität und Gewalttätigkeit der Ausgrenzung und die Unumkehrbarkeit der Kriterien für die Zugehörigkeit. Während Luhmanns Modell der alltäglichen In- und Exklusion in modernen Gesellschaftszusammenhängen und -systemen im Falle eines Ausschlusses eines Individuums, einer Person aus einer Gruppe immer auch die Inklusion in eine kennt -und somit schon als Staatsbürger:in und Rechtssubjekt niemand gänzlich aus der Gesellschaft „fällt“- , zielt die nationalsozialistische Volksgemeinschaft auf die völlige, ausschließliche und irreversible Exklusion aller Verfolgten des Regimes. Für Jüdinnen und Juden -aber auch Romn:ja, Sinti:zze und andere- galt dies in besonderem Maße. Sie sollten in der rassistischen und antisemitischen Definition des „Wir“ unumstößlich und vollständig aus allen sozialen, politischen, wirtschaftlichen, kulturellen wie rechtlichen Zusammenhängen der nationalsozialistischen Gesellschaft gedrängt und verstoßen werden. Eine Integration blieb ihnen verwehrt. Hatte der christliche Antijudaismus noch über Jahrhunderte Jüdinnen und Juden die Möglichkeit der Konversion eingeräumt, versagten die Nationalsozialisten jegliche Wahlmöglichkeit, jede Chance einer existenzrettenden Reaktion. Der in Wien geborene Holocaustforscher Raul Hilberg spricht von einer Entwicklung in drei aufeinanderfolgender Zielsetzungen:

⁵⁷ Lüdtke Alf, *Thesen zur Wiederholbarkeit*, 280.

⁵⁸ Luhmann Niklas, „Inklusion und Exklusion“, in: Luhmann Niklas, *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden 2008, 226-251.

Die Missionare des Christentums erklärten einst: Ihr habt kein Recht, als Juden unter uns zu leben. Die nachfolgenden weltlichen Herrscher verkündeten: Ihr habt kein Recht, unter uns zu leben. Die deutschen Nazis schließlich verfügten: Ihr habt kein Recht, zu leben⁵⁹.

Wie die Nationalsozialisten spätestens mit ihrer Machtübernahme begannen die Volksgemeinschaft nach außen abzugrenzen, unternahmen sie gleichzeitig verschiedenste Versuche diese erst nach innen herzustellen. Armin Nolzen spricht in diesem Zusammenhang gar von der „Inklusionsmaschine NSDAP“: immer größere Teile der Bevölkerung wurden in die Partei inkludiert⁶⁰. Bereits Ende 1934 hatte sich die Mitgliederzahl der NSDAP von 850.000 auf 2,5 Millionen Personen verdreifacht⁶¹. Bestehende Vereine, Organisationen und Verbände wurden rasch „gleichgeschaltet“. Deren Apparate wurden entweder durch die Partei gänzlich einverleibt oder aber durch die Einführung nationalsozialistischer Vorstellungen wie dem „Führerprinzip“ oder des „Arierparagraphen“ an die Ideologie der Faschisten angeglichen. 1939 umfasste der Gesamtapparat der NSDAP schließlich sogar zwei Drittel der deutschen Bevölkerung⁶². Hervorzuheben ist der hohe Grad an freiwilligem Engagement in der Partei. In ihr, deren Gliederungen beziehungsweise angeschlossenen lokalen und betreuten Verbänden und Organisationen waren in der Regel mehr als 90 Prozent der Funktionäre ehrenamtlich tätig⁶³. Diese Stellung ermöglichte unterschiedlichsten Menschen neue Herrschaftsmöglichkeiten und Handlungsspielräume. Ohne diese Bereitschaft zur Selbstmobilisierung ist der Nationalsozialismus nicht zu verstehen. Überdies waren die Nazis schon früh bemüht ganze gesellschaftliche Gruppen in ihre neue Ordnung zu inkludieren. Eine der zentralen Gruppen, deren Integration in die Volksgemeinschaft die NS-Führung intensiv anstrebte, war die Arbeiterklasse, da sie sich die Parteispitze durchaus bewusst darüber war, dass diese dem Nationalsozialismus vielfach noch mit Zurückhaltung oder gar offener Ablehnung begegnete. Um nach der Zerschlagung der Gewerkschaften ein Machtvakuum in den Betrieben zu verhindern und die organisierte Arbeitnehmerschaft zu integrieren, wurde bereits im Mai 1933 die Deutsche Arbeitsfront (DAF) unter der Leitung von Robert Ley begründet. Sie übernahm die Millionen von Gewerkschaftsmitgliedern und sicherte sich

⁵⁹ Hilberg Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, (aus dem Amerikanischen übersetzt von Seeger Christian et al), Bonn 2024, 33.

⁶⁰ Nolzen Armin, „Inklusion und Exklusion im „Dritten Reich““, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009, 60-77.

⁶¹ Zur innerparteilichen Mitgliederentwicklung der NSDAP siehe Kater Michael H., *The Nazi Party. A Social Profile of Members and Leaders, 1919-1945*, Cambridge 1985; außerdem lokaler Kupfer Torsten, *Generation und Radikalisierung. Die Mitglieder der NSDAP im Kreis Bernburg 1921-1945*, Berlin 2006.

⁶² Nach Nolzen Armin, „Die NSDAP, der Krieg und die deutsche Gesellschaft“, in: Echternkamp Jörg (Hg.), *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 9: *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945*, München 2004, 99-193, hier 103.

⁶³ Nolzen Armin, *Inklusion und Exklusion*, 64.

gleichzeitig das Vermögen der Gewerkschaften. Einschneidende Regelungen und Gesetze folgten. Ziel der DAF war, wie es in der Verordnung Hitlers vom 24. Oktober 1934 hieß, „die Bildung einer wirklichen Volks- und Leistungsgemeinschaft aller Deutschen“. Die DAF solle dafür sorgen, „dass jeder einzelne seinen Platz im wirtschaftlichen Leben der Nation in der geistigen und körperlichen Verfassung einnehmen kann, die ihn zu höchster Leistung befähigt und damit den größten Nutzen für die Volksgemeinschaft gewährleistet“⁶⁴. Leistungskämpfe wurden organisiert, nationalsozialistische „Musterfirmen“ alljährlich ausgezeichnet. „Kraft durch Freude“ -kurz KdF, dem zweifellos bekanntesten und in der NS-Gesellschaft wohl populärsten Programm der DAF- widmete sich der Freizeitorganisation der Arbeitnehmer:innen, veranstaltete Kulturabende und insbesondere Reisen. Für die NS-Führung stand die Wehrhaftigkeit im Vordergrund, wie es Hitler selbst bei der Gründung der Organisation unmissverständlich ausdrückte: „Ich will, dass dem deutschen Volk ein ausreichender Urlaub gewährt wird. Ich wünsche dies, weil ich ein nervenstarkes Volk will, denn nur mit einem Volk, das seine Nerven behält, kann man wahrhaft große Politik machen“⁶⁵. In der alltäglichen Praxis stand das KdF jedoch vor allem für die Erfahrung von Freizeit und Konsum. Millionen von Deutschen erlebten tatsächliche und nicht nur propagandistisch vermittelte Verbesserungen ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen. Der Historiker Hans-Ulrich Wehler betonte in seiner *Gesellschaftsgeschichte Deutschlands*, dass mit der Verheißung einer Volksgemeinschaft ein „Modernitätsappeal“ und ein Mobilisierungsschub einhergingen, die insbesondere bei den jüngeren Generationen -um die Integration der Jugend in die nationalsozialistische Gesellschaft war die Partei mit der Gründung der Hitlerjugend und dem Bund Deutscher Mädel in besonderer Weise bemüht- maßgeblich zur Legitimierung des Regimes beitrugen. Das Versprechen, dass jeder Mensch nach seiner Leistung und nicht nach seiner Herkunft -solange diese den rassistischen und antisemitischen Herkunftsbestimmungen des Regimes entsprach- zähle, hat zwar die Klassenschränken in Deutschland nicht beseitigt, trug jedoch zu einer größeren Aufstiegsmobilität und einer höheren Leistungsbereitschaft bei⁶⁶.

Über Volksgemeinschaft zu reden, heißt folglich immer über Integration und Ausschluss, über In- wie Exklusion, „über soziale Mobilisierung und Partizipation wie Selektion, über Teilhabe und Selbstermächtigung wie über Gewalt, Ausmerze und Mord“⁶⁷ zu sprechen. Oft als bloße

⁶⁴ Zitiert nach Wildt Michael, *Volksgemeinschaft*.

⁶⁵ Zitiert nach Wildt Michael, *Volksgemeinschaft*.

⁶⁶ Wildt Michael, *Volksgemeinschaft*.

⁶⁷ Wildt Michael, „Volksgemeinschaft“ als Selbstermächtigung. Soziale Praxis und Gewalt“, in: Thamer Hans-Ulrich, Erpel Simone (Hg.), *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen. Eine Ausstellung der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, 15. Oktober 2010 bis 6. Februar 2011*, Dresden 2010, 90-93.

Propagandaformel des nationalsozialistischen Regimes abgetan, mag die Volksgemeinschaft nie vollumfänglich soziale Wirklichkeit geworden sein, dennoch prägte und definierte sie die deutsche und österreichische Gesellschaft, den Alltag der unzähligen Volksgenoss:innen, die so bereitwillig und engagiert die Volksgemeinschaft erst konstituierten und hergestellt hatten.

2.4 „Die Erhalterin des Volkes“ und Täterin. Frauen und Volksgemeinschaft

Women in Nazi Germany lautete der Titel einer Studie, die noch während des Zweiten Weltkrieges bereits 1944 die amerikanischen Behörden alarmierte⁶⁸. US-amerikanische Regierungskrise widmeten den Frauen im nationalsozialistischen Staat schon deshalb höchste Aufmerksamkeit, weil sie aufgrund der vielen toten deutschen Soldaten des Krieges nach der Befreiung des Landes durch die alliierten Streitkräfte die große Mehrheit der Gesellschaft der Nachfolgestaaten des „Dritten Reiches“ bilden würden. Der Bericht -verfasst von Robert und Ruth Kempner: beide hatten Deutschland als Verfolgte des Regimes schon Mitte der Dreißigerjahre verlassen müssen- bescheinigte den deutschen Frauen vor allem eines: gefährlichen Fanatismus. Für die künftige von den westlichen Befreier:innen angestrebte Demokratisierung der postnazistischen Länder -so das erschütternde Fazit der Kempners- bildete ein Gros der Frauen folglich eine erhebliche Gefahr.

Nach dem Ende des Krieges verorteten sich die ehemaligen Volksgenossinnen des nationalsozialistischen Staates jedoch rasch und mehrheitlich im unpolitischen Raum. Dies belegen sowohl Selbstzeugnisse als auch Ermittlungs- und Gerichtsakten der Alliierten, die im Rahmen der strafrechtlichen Verfolgung von weiblichem NS-Personal angelegt worden sind. Dass der Nationalsozialismus „arischen“ und „politisch zuverlässigen“ Frauen bisher noch ungeahnte Partizipationsmöglichkeiten bot, sie in politische Organisationen einband und ins öffentliche Leben integrierte, verschwand in den Nachkriegsjahren schnell aus der kollektiven Erinnerung⁶⁹. Völlig vernachlässigt wurde damit allein bereits der Umstand, dass im Jahr des

⁶⁸ Während man in Deutschland und Österreich nach dem Krieg die Rolle von Frauen als Täterinnen schnell zu relativieren versuchte und sie als bloße Mitläuferinnen und Opfer erachtete, gab die US-Regierung rasch nach 1945 gleich mehrere Studien zur Thematik in Auftrag. Zu *Women in Nazi Germany* vergleiche Meyer Kathrin, *Entnazifizierung von Frauen. Die Internierungslager der US-Zone Deutschlands 1945-1952*, Berlin 2004, 42-47. Geschrieben wurde die Arbeit von zwei Robert und Ruth Kempner. Beide hatten Deutschland bereits Mitte der 1930er Jahre verlassen müssen. Als ehemaliger Beamter im preußischen Innenministerium, als Jude und politischer Gegner des NS-Regimes, stieg er nach seiner Flucht und Emigration in den Vereinigten Staaten schnell zum Berater der amerikanischen Regierung und zum Mitglied der War Crimes Commission auf, später wurde er sogar stellvertretender US-Chefankläger im Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess.

⁶⁹ Steinbacher Sybille, „Differenz der Geschlechter? Chancen und Schranken für die „Volksgenossinnen““, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009, 94-104, hier 95.

Kriegsbeginns schon 12 Millionen Frauen -das entspricht einem Anteil von einem Drittel der weiblichen Gesamtbevölkerung des Deutschen Reiches- Mitglied in den unterschiedlichen Massenorganisationen des Regimes gewesen waren⁷⁰.

Obwohl der Begriff der Volksgemeinschaft im „Dritten Reich“ letztlich vage blieb und keine verbindliche Definition formuliert wurde⁷¹, hatte er gerade in geschlechtergeschichtlicher Hinsicht eine programmatische Funktion. Die Ideologie der Volksgemeinschaft stützte sich nämlich nicht zuletzt auf eine spezifische, geschlechterbezogene Konstruktion sozialer Ordnungsvorstellungen. „Mit Blick auf Massenanziehungskraft, psychosoziale Kraftentfaltung und Integrationsfolge des Nationalsozialismus ist die Mobilisierung des Gemeinschaftsbewusstseins, die sich an Männer wie Frauen richtete, kaum hoch genug einzuschätzen“⁷². Natürlich blieben Frauen in den zutiefst patriarchalen Strukturen des NS-Staates benachteiligt. Die nationalsozialistische Frauenpolitik fokussierte sich zuallererst auf Familien- und Geburtenpolitik. Die „erbgesunde“ und „rasenbiologisch artgerechte“ Ehe sowie Familie wurden als „Keimzelle der Volksgemeinschaft“ betrachtet und standen unter besonderem Schutz des NS-Staates. Gegenüber dem soldatischen Mann galt den Nationalsozialisten die Frau als „Erhalterin des Volkes“. In seinen Reden an die deutsche Frau hatte Hitler bereits 1934 eine klare Trennung vermeintlich männlicher und weiblicher Sphären propagiert:

Wir empfinden es nicht als richtig, wenn das Weib in die Welt des Mannes [...] eindringt, sondern wir empfinden es als natürlich, wenn diese beiden Welten geschieden bleiben. In die eine gehört die Kraft des Gemütes, die Kraft der Seele! Zur anderen gehört die Kraft des Sehens, die Kraft der Härte, der Entschlüsse und die Einsatzwilligkeit. [...] Was der Mann an Opfern bringt im Ringen seines Volkes, bringt die Frau an Opfern im Ringen um die Erhaltung dieses Volkes in den einzelnen Zellen. Was der Mann einsetzt an Heldenmut auf dem Schlachtfeld, setzt die Frau ein in ewig geduldiger Hingabe, in ewig geduldigem Leiden und Ertragen. Jedes Kind, das sie zur Welt bringt, ist eine Schlacht, die sie besteht für Sein oder Nichtsein ihres Volkes⁷³.

Die Nazis verstanden die Volksgemeinschaft aber immer auch als Kampfgemeinschaft. An dieser waren Männer wie Frauen beteiligt. Schon die rassistisch und antisemitisch aufgeladene

⁷⁰ Zur Organisation deutscher Frauen in NS-Verbänden vergleiche genauer unter anderem Wagner Leonie, *Nationalsozialistische Frauenansichten. Vorstellungen von Weiblichkeit und Politik führender Frauen im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1996, 179-185; Stephenson Jill, *The Nazi Organisation of Women*, London 1981; Kater Michael H., „Frauen in der NS-Bewegung“, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 31 (1993), 202-242.

⁷¹ Frei Norbert, *1945 und wir*, 110.

⁷² Steinbacher Sybille, *Differenz der Geschlechter*, 96.

⁷³ Hitler Adolf, zitiert nach Wildt Michael, *Volksgemeinschaft*.

und grundierte Förderung der Hausarbeit und Mutterschaft verschaffte Frauen neue Anerkennung. Diese Mobilisierung und Selbstmobilisierung von Frauen im Dienste der Volksgemeinschaft basierte ganz wesentlich auf der Politisierung des Privaten. Das NS-Regime attestierte den Frauen zwar eine ideologisch gleichwertige, aber keine gleichrangige Position. Stattdessen wurde ihnen innerhalb der Volksgemeinschaft eine funktionale Rolle zugewiesen. Die Aufgaben der Männer und Frauen -alle einem gemeinsamen Ziel, der nationalsozialistischen Utopie, verschrieben- waren zwar verschieden, aber unmittelbar aufeinander bezogen⁷⁴⁷⁵.

Die Rolle der Frau beschränkte sich entgegen der Rede Hitlers eben keineswegs nur auf die gehorsame Erfüllung von Mütterlichkeit und der Ehefrauensphäre. Innerhalb der volksgemeinschaftlichen Ordnung eröffneten sich für nicht-jüdische Frauen durchaus Handlungsmöglichkeiten und Aufstiegschancen⁷⁶. Zwar mag die nationalsozialistische Komplementärstellung der Frau ein ständiger Anspruch gewesen sein, „in der politischen und sozialen Realität weichte die NS-Führung den Dualismus aber immer dann auf, wenn es notwendig erschien. Abhängig von ökonomischen, ideologischen und militärischen Erfordernissen wandelten sich im Laufe der Zeit Ansprüche und Erwartungen des Staates gegenüber seinen Volksgenossinnen“⁷⁷.

Entgegen aller offiziellen Rhetorik hat auch die Zahl der erwerbstätigen Frauen im NS-Regime keineswegs abgenommen. Und was bereits vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges galt, wurde im Krieg nur umso wichtiger: die von der Ideologie des Nationalsozialismus strikte sphärische Trennung von Mann und Frau wurde zunehmend aufgehoben und nivelliert. Stereotypisierte Rollenbilder wurden flexibilisiert. „Die Volksgemeinschaft, so ließe sich zugespitzt sagen, wurde im Krieg zu einer militarisierten Kameradschaft der Geschlechter“⁷⁸. Frauen erfüllten in wachsendem Maße militärische Aufgaben: als „Maiden“ im Reichsarbeitsdienst, als Flakhelferinnen, als Helferinnen der Wehrmacht, im Roten Kreuz, im Reichsluftschutzbund und in der Kriegsindustrie. Sie trugen Uniform und wurden mit Ende des Krieges sogar noch mit Waffen ausgerüstet⁷⁹. Hitler, der nach seiner Ernennung zum Reichskanzler noch tönte, er würde

⁷⁴ Einen wichtigen Vorstoß zur Erforschung dieser Zusammenhänge unternahm die österreichische historische Frauenforschung, vergleiche dazu unter anderem Hauch Gabriella (Hg.), *Frauen im Reichsgau Oberdonau. Geschlechtsspezifische Bruchlinien im Nationalsozialismus*, Linz 2006.

⁷⁵ Steinbacher Sybille, *Differenz der Geschlechter*, 97f.

⁷⁶ Wildt Michael, *Volksgemeinschaft*.

⁷⁷ Steinbacher Sybille, *Differenz der Geschlechter*, 98.

⁷⁸ Steinbacher Sybille, *Differenz der Geschlechter*, 100.

⁷⁹ Siehe dazu ausführliche unter anderem Killus Rosemarie, *Frauen für die Front. Gespräche mit Wehrmachtshelferinnen*, Leipzig 2003.

sich schämen jemals -wie „die Marxisten“- Frauen in den Krieg zu schicken⁸⁰, plante in den letzten Tagen des Krieges gar noch ein Frauenbataillon. Fern des „Altreichs“ engagierten sich besonders junge Frauen auch in der „Besiedlung deutschen Lebensraumes“. „Im Osten“ waren deutsche Frauen den einheimischen Männern hierarchisch übergeordnet. „Das Herrenmenschengebaren der deutschen Eroberer hatte also auch eine weibliche Seite“⁸¹. Manche -besonders Ehefrauen von höheren Beamten und Angehörigen der SS- wirkten unmittelbar an der staatlichen Terror- und Vernichtungspolitik mit⁸². In ihrer Verwaltungsarbeit für die Gestapo waren auch Frauen an der Vorbereitung von Deportationen von Jüdinnen und Juden beteiligt, sie beteiligten sich aktiv an der Enteignung -den sogenannten „Arisierungen“- jüdischen Vermögens und in Verhören sowie Vernehmungen, die sie protokollierten, wurden sie Zeuginnen von Folter und Misshandlungen⁸³. In den Konzentrationslagern waren sie im Gefolge der SS als Aufseherinnen tätig.

Nach Kriegsende gerieten viele Frauen in alliierte Kriegsgefangenschaft, vor Gericht jedoch mussten sich nur die allerwenigsten verantworten. In den Nürnberger Prozessen war mit Herta Oberheuser -eine Ärztin im Frauenkonzentrationslager Ravensbrück bei Fürstenberg an der Havel- nur eine einzige Frau angeklagt⁸⁴. Gerade die Justizpraxis -keineswegs nur in Deutschland und Österreich- war wie die Forschung zu weiblicher Täterinnenschaft in den Jahren des Nationalsozialismus lange von geschlechterspezifischen Stereotypen und Klischees beeinflusst und geprägt: Frauen waren entweder unschuldige und passive Opfer des Systems oder aber -wie in deutlich weniger Fällen- als Symbolfiguren des Terrors stilisiert worden⁸⁵. Schnell aber schien ganz „im Sinne einer Überwindung des Dritten Reiches [...] nach Kriegsende die Rückkehr zum Traditionalismus in der Geschlechterordnung als Weg zur Schaffung sozialer „Normalität““⁸⁶. Festzuhalten bleibt, dass die steigende Zahl derjenigen

⁸⁰ Zitiert nach Domarus Max (Hg.), *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*, Bd. 1., Wauconda 1998, 530f.

⁸¹ Steinbacher Sybille, *Differenz der Geschlechter*, 102.

⁸² Vergleiche dazu Michel Anette, „„Führerinnen“ im Dritten Reich. Die Gaufrauenchaftsleiterinnen der NSDAP“, in: Steinbacher Sybille, *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen 2007, 115-137.

⁸³ Vergleiche dazu unter anderem Kohlhaas Elisabeth, „Gertrud Slotke. Angestellte im niederländischen Judenreferat der Sicherheitspolizei“, in: Mallmann Klaus-Michael, Paul Gerhard (Hg.), *Karrieren der Gewalt. Nationalsozialistische Täterbiographien*, Darmstadt 2004, 207-218; Kompisch Kathrin, *Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus*, Köln et al 2008; Kraus Marita, *Sie waren dabei. Mitläuferinnen, Nutznießerinnen, Täterinnen im Nationalsozialismus*, Göttingen 2008.

⁸⁴ Vergleiche dazu Taake Claudia, *Angeklagt: SS-Frauen vor Gericht*, Oldenburg 1998, 85-102.

⁸⁵ Dazu unter anderem Erpel Simone (Hg.), *Im Gefolge der SS. Aufseherinnen des Frauen-KZ Ravensbrück. Begleitband zur Ausstellung*, Berlin 2007; Schwarz Gudrun, „Frauen in Konzentrationslagern. Täterinnen und Zuschauerinnen“, in: Herbert Ulrich, Orth Karin, Dieckmann Christoph (Hg.), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Göttingen 1997, 800-821.

⁸⁶ Steinbacher Sybille, *Differenz der Geschlechter*, 103.

Frauen, die in den zahlreichen NS-Verbänden verantwortungsvolle Aufgaben übernahmen, auch Eigenständigkeit gefördert hatte. Damit hatten diese Frauen auch aktiven Anteil an rassistischer und antisemitischer Politik. Dass Frauen passive Objekte gewesen wären und die bloße Reduktion auf ihre Mutterrolle ist jedenfalls falsch. Als Täterinnen, Profiteurinnen, Mitläuferinnen und *bystanders* waren sie im nationalsozialistischen System eingebunden, sie handelten eigenständig und aktiv.

3. Wir und Gegen Wir. Eine Einheit von Täter:innen? Ein Kollektiv von Opfern?

Die Verbrechen des Nationalsozialismus in den von Deutschland besetzten Gebieten, in den zahlreichen Ghettos, an den verschiedenen Orten der Massenvernichtung sowie in den vielen Konzentrations-, Vernichtungs- und Todeslagern während der Shoah forderten Millionen von Opfern. Nach Kriegsende erfuhren sie -wie die Überlebenden des größten Verbrechens der Menschheitsgeschichte- wenig Beachtung. Mit den Traumata blieben die Überlebenden oft genug -keineswegs nur in den postnazistischen Staaten, sondern auch in der israelischen und amerikanischen Gesellschaft- allein. Jegliche Hoffnungen auf Gerechtigkeit und das Vertrauen in die Bemühungen der Alliierten die Befreiung von Jüdinnen und Juden als primäres Ziel der Kriegsführung zu verfolgen, Jahre später noch die nicht erfolgte Leistung von Schadenersatzzahlungen einerseits und die gleichfalls nicht vollzogene Strafverfolgung der Nazi-Kriegsverbrechen andererseits wurden schlichtweg enttäuscht und verblieben unerfüllt.

Die Täter:innen wiederum knüpften in vielen Fällen auch nach der militärischen Niederlage des Nationalsozialismus nahezu nahtlos an ihr Leben an. Die allerwenigsten wurden juristisch belangt, andere entzogen sich der alliierten Justiz. Vielmehr Menschen aber führten ein unbehelligtes Leben. Während die Überlebenden ihre traumatischen Erinnerungen und Erfahrungen, ihre seelischen Verletzungen⁸⁷ nie wieder vergessen konnten, auf unterschiedlichste Weise versuchten der Wunde mit Vergessen oder Erinnern, mit Verdrängung oder Konfrontation zu begegnen, gründeten die Täter:innen Familien, führten ein bürgerliches Leben und arbeiteten weiter in mitunter auch höchsten politischen, kulturellen, wirtschaftlichen wie juristischen Ämtern. Millionen von Deutschen und Österreicher:innen, die noch wenige Jahre zuvor in die Mordmaschinerie der Shoah eingebunden waren, saßen rasch nach 1945 wie schon in ihrer „Freizeit“ während des Moderns wieder in ihren Gärten und pflanzten Blumen⁸⁸.

⁸⁷ Der griechische Begriff *trauma* bedeutet ins Deutsche wörtlich übersetzt so viel wie *Wunde*. Er meint damit eine seelische Verletzung, siehe dazu Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, 93ff.

⁸⁸ So sagte der in Chemnitz geborene, in Krakau aufwachsende jüdische Historiker und Shoah-Überlebende: „Ich habe hier 18 Bücher über das Dritte Reich veröffentlicht, und das alles hatte keine Wirkung. Du kannst Dich bei den Deutschen totdokumentieren, es kann in Bonn die demokratischste Regierung sein – und die Massenmörder gehen frei herum, haben ihr Häuschen und züchten Blumen“, zitiert nach Kaufhold Robert, „...und die Massenmörder gehen frei herum und züchten Blumen“, in: haGalil.com. Jüdisches Leben online 2012, online unter: <https://www.hagalil.com/2012/12/wulf/>, zuletzt abgerufen am 05.03.2025.

Die eigene Schuld wurde abgewehrt oder gar verneint. Allzu lange verwehrt man sich sogar jeglicher Auseinandersetzung und Aufarbeitung⁸⁹.

Die Auffassung, dass diese Verbrecher:innen -bis auf wenige Ausnahmen- ganz „normale“ Männer und Frauen seien und nur dem allgemeinen Durchschnitt der Bevölkerung entsprechen würden, hat sich in der NS-Täter:innenforschung spätestens zu Beginn der 1990er Jahre mit Christopher Brownings Konstrukt der „ordinary men“⁹⁰ -der „ganz normalen“ Männer- nachhaltig durchgesetzt und bis heute etabliert. Diese vermeintliche Normalität der nationalsozialistischen Täter:innen -wenngleich die Rolle von Frauen lange unverhandelt blieb- stand jedoch schon Anfang der 1960er Jahre auf der Tagesordnung. Schon „1964 wies Hannah Arendt in „Eichmann in Jerusalem“ auf die tiefe Kluft zwischen der Monstrosität der NS-Verbrechen und der vergleichsweise banal wirkenden Durchschnittlichkeit ihrer Exekutoren hin und prägte die Etikettierung von Tätertypen wie Eichmann als „schrecklich“ und „erschreckend“ normal“⁹¹. Für den amerikanischen Philosophen Gary Smith hat Arendt mit dieser griffigen Zuschreibung zwar:

Jenen Teil der Wahrheit erfasst, der die bürokratische Vollstreckung der Hitlerschen Vernichtungsvision betrifft. In der Tat liegt eine erschreckend amoralische Leere, die von den Tätern zu einer Mechanik der Vorsehung rationalisiert wurde, über den Zugplänen und den Namensstreichungen in den Häftlingslisten⁹².

Aber, so Smith weiter, „Arendt verweigerte sich der Einsicht in die kranke, sadistische Natur dieses Täters“⁹³, und so muss schließlich und folgerichtig unbedingt ergänzt werden, dass Eichmann ganz entgegen seiner eigenen Inszenierung und Selbstdarstellung vor dem israelischen Höchstgericht in Jerusalem als „kleines Rädchen im Getriebe“ und des allgemeinen Eindrucks über den im deutschen Solingen geborenen und in Linz aufgewachsenen Mannes als eifrigen, autoritätshörigen und nur bürokratischen Schreibtischtäter, Eichmann eben auch ein fanatischer Nationalsozialist und rabiater, überzeugter und vernichtungsbereiter Antisemit

⁸⁹ Siehe dazu unter anderem ausführlicher Berg Nicolas, „Geschichtsdeutungen der deutschen Schuld. Anfänge und Grundfragen der NS- und Holocaustforschung in der frühen Bundesrepublik“, in: Grigat Stefan et al (Hg.), *Erinnern als höchste Form des Vergessens? (Um-) Deutungen des Holocaust und der „Historikerstreit 2.0“*, Berlin 2023, 169-198; Salzborn Samuel, „Schuldabwehr und Erinnerungsverweigerung“, in: Grigat Stefan et al (Hg.), *Erinnern als höchste Form des Vergessens? (Um-) Deutungen des Holocaust und der „Historikerstreit 2.0“*, Berlin 2023, 355-374.

⁹⁰ Vergleiche Browning Christopher R., *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*, Reinbek bei Hamburg 1993.

⁹¹ Zitiert nach Pohl Rolf, *Ganz normale Männer?*, 45; siehe dazu Arendt Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1999, 400.

⁹² Smith Gary, „Einsicht auf falscher Distanz“, in: Smith Gary (Hg.), *Hannah Arendt Revisited. „Eichmann in Jerusalem“ und die Folgen*, Frankfurt am Main 2000, 7-13, hier 8.

⁹³ Smith Gary, *Einsicht auf falscher Distanz*, 8.

gewesen ist⁹⁴. Eichmann als ganz gewöhnlichen und normalen Menschen zu definieren, ist deshalb so unterkomplex und falsch, wie seine Person als nicht zu fassende und begreifliche Bestie zu greifen. Und wie er weder nur „ordinary man“, noch ein sadistischer und bestialischer Täter allein war, sind Millionen andere ebenso weder zu pathologisieren noch zu banalisieren⁹⁵. Einen einzigen allumfassenden Erklärungsansatz über alle Täter:innen und deren Motive kann es schließlich ebenso wenig geben⁹⁶, wie es falsch wäre alle Opfer des Nationalsozialismus -so oft diese Zuschreibung auch als Vorwurf geäußert wurde- als bloß schwächliche und passive Objekte, die sich wie die Schafe zur Schlachtbank führen ließen, zu charakterisieren.

3.1 Von Täter:innen und Opfern

Die Volksgemeinschaft -die Gemeinschaft der Täter:innen- manifestiert sich immer auch in ihrer exkludierenden Weise. Überhaupt definiert sich der Mensch in Abgrenzung und Ablehnung zu seinem Gegenüber, dem „Anderen“. Um sich als Subjekt, als Individuum mit eigenen Charakterzügen und Merkmalen erst zu entwickeln, benötigt der Mensch ein gegensätzliches Spiegelbild⁹⁷. Anders gesagt: Er bedarf eines negierten Selbstverständnisses. Das „Andere“ -das sich aus der Festlegung von Unterschieden und Abgrenzungen ergibt und setzt- ist dabei keine objektive wissenschaftliche Größe oder soziale Konstante. Vielmehr handelt es sich um ein Konstrukt. „Das Subjekt konstituiert sich nur, indem es sich widersetzt: Es beansprucht, sich als das Wesentliche zu behaupten und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt, zu definieren“⁹⁸.

Obwohl Unterschiede und Differenzen an sich keine negative Kategorie darstellen, werden sie häufig zum Auslöser für ablehnende und aggressive Gefühle. Diese Gefühle und Befindlichkeiten sind oft das Resultat von Ängsten, die entweder rational begründet oder auch völlig unbegründet sein können. Das „Andere“, sei es kulturell, religiös oder sexuell, wird in diesem Fall als Bedrohung wahrgenommen und begriffen, das die eigenen festgelegten Positionen innerhalb einer gesellschaftlichen Ordnung oder Einheit infrage stellen könnte.

⁹⁴ Vergleiche dazu Wojak Irmtrud, *Eichmanns Memoiren. Ein kritischer Essay*, Frankfurt am Main 2001, 48-66.

⁹⁵ Siehe dazu Pohl Rolf, *Ganz normale Männer?*, 45ff.

⁹⁶ Die Zeitgeschichtsforschung allein wird diese Fragen nicht beantworten können. Entscheidend ist die notwendige Einbeziehung einer psychologischen und sozialpsychologischen Perspektive. Beispielhaft vergleiche dazu Paul Gerhard, Mallmann Klaus-Michael, „Sozialisation, Milieu und Gewalt. Fortschritte und Probleme der neueren Täterforschung“, in: Paul Gerhard, Mallmann Klaus-Michael (Hg.), *Karrieren der Gewalt. Nationalsozialistische Täterbiographien*, Darmstadt 2002, 1-32; außerdem Paul Gerhard (Hg.), *Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?*, Göttingen 2002.

⁹⁷ Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung. Das weiblich und kulturell Andere in Quentin Tarantinos Inglourious Basterds*, Wien 2015, 10.

⁹⁸ Hall Stuart, „The Spectacle of the „Other““, in: Hall Stuart (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Los Angeles 2013, 223-290, hier 238.

Letztlich hängt es von einer dominanten Machtposition innerhalb einer gesellschaftlichen „Einheit“ ab, ob das „Andere“ zum „Dasein am Rande“⁹⁹, zum Außenseiter gemacht oder als fremd und außerhalb der Gesellschaft stehend betrachtet wird. Voraussetzung hierfür ist ein entsprechendes „Autoritäts- oder Machtgefälle, das zur Durchführung des performativen Aktes erst berechtigt, die Einbettung in eine institutionelle Prozedur oder die Anerkennung der Handlung durch ein Publikum.“¹⁰⁰. Oder anders: Die öffentliche Toleranz und Akzeptanz von antisemitischen, rassistischen und sexistischen Anfeindungen und Diskriminierungen ist eng mit den Denkmustern und Handlungen der Gesellschaft sowie ihrer Institutionen und Akteur:innen selbst verknüpft. Der Nationalsozialismus -gerade in der Konstitution der Volksgemeinschaft über Propaganda, dem Film, dem Kino, der Literatur, der Kunst, der Medizin und so vielen anderen Bereichen- wusste diese Vorurteile und Ressentiments bestens zu formen, zu verstärken und weiter anzufeuern.

Gerade erst die jüngere Vergangenheit Europas -die Geschichte des 20. Jahrhunderts im Besonderen- zeigt schließlich eindrucklichst, dass vermeintlich „fremde Elemente“ keineswegs nur außerhalb nationaler Grenzen zu finden und zu verorten sein müssen. Vielmehr manifestiert sich eine angebliche Bedrohung für eine oft homogen angenommene Masse im Wesen der „nahen Fremden“ der vertrauten Umgebung“¹⁰¹:

Das Weibliche, das Jüdische, die Homosexualität, das Schwarze -das waren [und sind noch immer] funktionale Imaginationen, ideelle Kategorien zur Wirklichkeitskonstruktion und Alltagsorientierung. Sie wurden [und werden] als Abweichung von der gesellschaftlichen Norm [...] begriffen, wodurch sie den Bestand der gesellschaftlichen Ordnung zu gefährden schienen [und scheinen].¹⁰²

3.2 Das „andere Geschlecht“

Schon 1949 prägte die Pariser Schriftstellerin, Philosophin und Feministin Simone de Beauvoir zur Beschäftigung mit der Rolle der Frau und des Weiblichen in gesellschaftlichen und öffentlichen Zusammenhängen den Terminus des „anderen Geschlechts“. Früh wies sie darauf

⁹⁹ Reutner Julia, *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld 2002, 12.

¹⁰⁰ A.G. Gender Killer, „Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus“, in: A.G. Gender Killer (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, 9-67, hier 58.

¹⁰¹ Reutner Julia, *Ordnungen des Anderen*, 12.

¹⁰² Hödl Klaus, „Genderkonstruktion im Spannungsfeld von Fremd- und Selbstzuschreibung. Der „verweiblichte“ Jude im diskursiven Spannungsfeld im zentraleuropäischen Fin de Siècle“, in: A.G. Gender Killer, *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster 2005, 81-101, hier 83.

hin, dass die Frau schon aufgrund äußerer Unterschiede -insbesondere ihres biologischen Geschlechts- im männlichen Blick, in der männlichen Perspektive, zum „Anderen“ erniedrigt wird: „Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere“¹⁰³. Auf jene zentrale Bedeutungsweise von Körperlichkeit und Äußerlichkeit gleichermaßen verwies auch die niederländische Naturwissenschaftlerin Nelly Oudshoorn zur Politik des „Othering“ von Frauen¹⁰⁴. Das „Andere“, das „andere Geschlecht“, wird in diesem Zusammenhang stets in eine vermeintlich normative Position des Männlichen ein- und untergeordnet. Die Weiblichkeit wird dabei als negatives Sein per se konstruiert und in die Rolle des Objekts gedrängt. Frauen werden zu bloßen Objekten, die nur betrachtet, aber nicht aktiv in ihrer Handlungsfähigkeit wahrgenommen werden. Durch die Zuschreibung einer passiven Rolle und ihrer Objektposition wird der Frau eine vermeintliche Unfähigkeit zum Handeln und eine grundsätzliche Unterwürfigkeit zugeschrieben. Im Gegensatz dazu repräsentiert der Mann als Subjekt gesellschaftlich positiv bewertete Eigenschaften wie Wissen, Handlungsfähigkeit und Kompetenz. Er scheint jede noch so große Herausforderung allein aufgrund seines Geschlechts bewältigen zu können. Das Weibliche hingegen wird gesellschaftlich -in Wirtschaft, Kultur und Politik- an den Rand gedrängt. Diese sexistischen Zuschreibungen erst beschränkten die Handlungsspielräume von Frauen immer weiter. Die Entwertung der Frau und des Weiblichen spiegelte sich zudem auch auf der Kinoleinwand wider:

Cinema is a cultural practice where myths about women and femininity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented¹⁰⁵.

„Die geschlechtlich codierte Subjekt-Objekt-Beziehung“¹⁰⁶, die sich fortwährend und zusehends auch in den verschiedenen Wissenschaften etablierte, manifestierte sich nicht zuletzt auch in unterschiedlichsten medialen Erzeugnissen. Das Kino und die in Filmen dargestellten Geschlechterbilder waren und sind letztlich Konstrukte der vorherrschenden, dominanten männlichen Perspektive. Diese männliche Dominanz im Filmgeschäft führt dazu, dass die Frau immer wieder zum „anderen Geschlecht“ degradiert wird. Die in der Gesellschaft verbreiteten

¹⁰³ Siehe dazu De Beauvoir Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg 202000, 12.

¹⁰⁴ Oudshoorn Nelly, „Die natürliche Ordnung der Dinge? Reproduktionswissenschaften und die Politik des „Othering“, in: Lenz Ilse, Mense Lisa, Ulrich Charlotte (Hg.), *Reflexive Körper? Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion*, Opladen 2004, 241-254.

¹⁰⁵ Smelik Anneke, *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, 1998, zitiert nach: Ingelfinger Antonia, Penkwitt Meike, „Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm“, in: Freiburger FrauenStudien 14, 2004, 12-40, hier 12.

¹⁰⁶ Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 12.

Klischees und Stereotype spiegeln sich dabei im Film wider. Das „typisch Weibliche“ wird oft als das negative Gegenstück zum Männlichen dargestellt. Während Männlichkeit als normatives Prinzip -auch im Film- Wissen, Handlungsfähigkeit und Aktivität verkörpert, wird die Frau erneut als dummliches, unfähiges und passives (Lust-)Objekt präsentiert.

Keineswegs nur die faschistischen Bildwelten der nationalsozialistischen Filmproduktion allein schienen den Zuschauenden eine patriarchale Perspektive eines heterosexuellen Mannes geradezu aufzwingen zu wollen. Während der Mann, der männliche Protagonist und Schauspieler auf der Leinwand wie der im Publikum sitzende Zuschauer männlichen Geschlechts gleichermaßen -im Kino der Nazis, wie in der Filmproduktion oft noch heute-, die Rolle und Blickordnung eines aktiven und selbstbewussten Subjekts bekleidet, verkommt die Frau und das Weibliche schon ob ihrer stereotypisierten äußeren Schönheit zum reinen und passiven Lustobjekt, dass es wahlweise zu beschützen oder zu begehren gilt¹⁰⁷:

Männlichkeit wird insofern als normatives Prinzip verstanden, als dass Männer [...] im Besitz des allwissenden Blicks sind, sie als handlungsmächtige Träger der Erzählung angesehen werden, und als der Maßstab kinospezifischer Identifikation gelten. Frauen hingegen haben als erotische Schauobjekte nur eine passive Funktion¹⁰⁸.

Mulvey spricht sogar davon, dass die Darstellung der Frau und des Weiblichen im Kino und dem Film eine auf den männlichen Leser, Zuseher und Adressaten bezogene und bestimmte Funktion allein erfüllt¹⁰⁹: „Die Perspektive entspricht dem Blick des männlichen Zuschauers und seiner „voyeuristischen Schaulust““¹¹⁰.

3.3 Das „jüdische Andere“

Von Christ:innen des Gottesmordsvorwurfes, der Brunnenvergiftung und des Ritualmordes bezichtigt, von Muslim:innen ob einer angeblichen Minderwertigkeit mitunter verfolgt, mit dem Teufel und Satan selbst assoziiert, repräsentiert „der Jude“ und „das Jüdische“ seit Jahrtausenden und Jahrhunderten das personifizierte Böse.¹¹¹ Obgleich die beginnende

¹⁰⁷ Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 12f.

¹⁰⁸ Gotto Elisabeth, „Men's Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven“, in: Nolte Andrea (Hg.), *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentationen des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Paderborn im März 2002*, Marburg 2003, 37-47, hier 40.

¹⁰⁹ Siehe dazu Mulvey Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Nichols Bill (Hg.), *Movies and Methodes, Band 2*, Berkeley/Los Angeles 1985, 303-315.

¹¹⁰ Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung*, 12.

¹¹¹ Siehe dazu unter anderem Laquer Walter, *The Changing Face of Antisemitism. From Ancient Times to the Present Day*, Oxford 2006; Lindemann Albert S., Levy Richard S. (Hg.), *Antisemitism. A History*, Oxford 2010; Wistrich Robert, *A Lethal Obsession. Anti-Semitism from Antiquity to the Global Jihad*, New York 2010; Trond

Aufklärung und Emanzipation von Jüdinnen und Juden eine fortschreitende Integration in die Gesellschaften verschiedenster geographischer Territorien bedeutete, lässt sich spätestens mit dem endenden 19. Jahrhundert und der Bestrebung der Gründung nationalstaatlicher Gebilde in Europa -diese Bestrebung wurde durch einen „Chauvinismus mit irredentistischen, xenophoben Formen und einem imperialistischen Großmachtgedanken“¹¹² begleitet und maßgebend bestimmt- eine neue Form eines dominanten gegen die jüdische Bevölkerung der einzelnen neuen Staaten und Nationen gerichteten Antisemitismus beobachten. Schnell gründeten sich in allen Teilen Europas antisemitische Parteien und Bewegungen. Der Antisemitismus war Ausdruck unterschiedlicher und verschiedenster Spannungen und Konflikte. Spätestens aufgrund der Niederlage im Ersten Weltkrieg erlebte das Selbstbewusstsein der männlichen und christlichen Dominanzgesellschaft erheblichen Schaden. „Der Jude“ ob seiner religiösen Differenz schien „den christlichen Mann“ in seiner Selbstverständlichkeit zu bedrohen. Das „Fremde“ und „Andere“ würde demnach das dominante Subjekt in seiner Machtposition erst angreifen.

Von den Nazis in ihrer rassistisch-antisemitischen Propaganda und Agitation auf den Höhepunkt getrieben, wurde „der Jude“ zum entmenslichten, dem Teufel ähnlichen, absoluten Feind des „deutschen Volkes“. Die verschiedenen Printmedien und antisemitischen Hetzblätter waren voll von gegen Jüdinnen und Juden gerichteten Darstellungen, antisemitische Witze waren überall auf den Straßen zu hören. In den Kinos liefen antisemitische Hetzfilme -*Jud Süß*¹¹³, *Die Rothschilds*¹¹⁴ oder die pseudodokumentarische Produktion *Der ewige Jude*¹¹⁵- über die Leinwände. Die klischeehaften und von antisemitischen Stereotypen durchsetzten Zerrbilder des „Jüdischen“ von krausem schwarzem Haar, von dicken Gestalten mit vollen Lippen, von langen Tränensäcken und überdimensionalen Hakennasen dominierten damit das zutiefst negativ intendierte Bild des „Juden“, des Gegen Wir und gleichermaßen das eigene Bild des „Deutschen“, des Wir.

Berg Eriksen, Hakon Harket, Einhart Lorenz, *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart*, Göttingen 2019.

¹¹² Bergmann Werner, *Geschichte des Antisemitismus*, München 2010, 38.

¹¹³ *Jud Süß*, Deutsches Reich 1940. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit und Möller Wolfgang nach Metzger Ludwig. Kamera: Mondt Bruno. 98 Minuten.

¹¹⁴ *Die Rothschilds*, Deutsches Reich 1940. Regie: Waschneck Erich. Drehbuch: Köhn C.M., Buchholz Gerhard T. Kamera: Baberke Robert. 99 Minuten.

¹¹⁵ *Der ewige Jude*, Deutsches Reich 1940. Regie: Hippler Fritz. Drehbuch: Taubert Eberhard. Kamera: Endrejat Albert et al. 65 Minuten.

3.4 Der „weibische Jude“, die Jüdin und der „arische“ Mann

Zwar mögen sich die allermeisten Zerrbilder des „Jüdischen“ den jüdischen Mann antisemitischen Stereotypen und Vorurteilen der Nationalsozialisten treu folgend als „sexuell gierige[n], deutsche Frauen und Mädchen vergewaltigende[n] Lüstling“¹¹⁶ imaginieren, „vor dem es die arische Frau zu schützen galt“¹¹⁷, führte spätestens die Niederlage im Ersten Weltkrieg -so erlebte die Wahrnehmung der eigenen Nation und des männlichen Selbstverständnisses in Österreich und Deutschland gleichermaßen großen Schaden- in eine erhebliche Krise: Auf der Suche nach klaren Definitionen und festen Grenzen des eigenen männlichen, deutschen und später „arischen“ Subjekts wurde „der Jude“ besonders in der aufkommenden Rassenlehre des Nationalsozialismus zum ultimativen Außenseiter. Die vielen Parallelen und Ähnlichkeiten in der Darstellung von Juden und Frauen, so die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun, spiegeln das auffallende Bedürfnis des christlichen Mannes wider, sowohl Juden als auch Frauen als das „Andere“ zu definieren: „als das Nicht-Ich, das dem Ich Abgrenzung und damit die notwendige Seinsbestätigung liefert“¹¹⁸.

Allein aufgrund seiner körperlichen Identität wurde der „effemierte Jude“ als „verweiblicht“ und „weibisch“ inszeniert -der durch das jüdische Religionsgesetz der Beschneidung beschnittene Penis wie ein angebliches psychisches Nervenleiden würde diese gleichermaßen sexistische und antisemitische Kategorisierung des jüdischen Mannes „begründen“.¹¹⁹ Der „weibische“ Jude als „Anti-Soldat“¹²⁰ wurde damit zum absoluten Gegenbild, zum negativen Sein einer auf antisemitischen, rassistischen und antifeministischen basierenden Konstruktion des deutschen und „arischen“ Mannes gemacht.

Trotz der antisemitischen Propaganda des NS-Regimes, die besonders durch Filme wie *Jud Süß* (1940), der zu den widerlichsten Beispielen gehört, das Bild des „hinterlistigen“, gierigen und machthungrigen Juden verbreitete, wurde auch das Bild des „gefährlichen“ Juden gezeichnet, der schon aufgrund seiner sexuellen Begierde die „deutsche Frau“ bedrohe. Diese Darstellung verband sich spätestens in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts -noch vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten- eng mit den vorherrschenden anti-

¹¹⁶ A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 46.

¹¹⁷ A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 46.

¹¹⁸ Von Braun Christina, „Zur Bedeutung der Sexualbilder im Antisemitismus“, in: Düring Sonja, Hauch Margret (Hg.), *Heterosexuelle Verhältnisse*, Stuttgart 1995, 123-142, hier 135.

¹¹⁹ Hödl Klaus, *Genderkonstruktionen im Spannungsfeld*, 89.

¹²⁰ A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 44.

emanzipatorischen, antifeministischen und sexistischen Diskursen. Antisemitische Karikaturen und Darstellungen zeigten den jüdischen Mann als schwach und „verweiblicht“, während sie gleichzeitig die „gefährliche“ Emanzipation der Frau anprangerten. Postkarten und andere Propagandamaterialien machten deutlich, dass ein Jude aufgrund seiner „körperlichen und biologischen Voraussetzungen“ niemals Teil der „arischen Männergesellschaft“ sein könne. Vielmehr sollte seine vermeintlich „verweiblichte Gestalt“ ihn in klassisch weiblich konnotierte Bereiche und Berufe wie das Putzen drängen. Diese Verknüpfung von Antisemitismus und Sexismus verstärkte die gesellschaftliche Abwertung und Ausgrenzung sowohl von Frauen als auch von Juden.

Als „Außenseiterin des Außenseitertums“¹²¹ wiederum galt eine Jüdin -weil sie die negativ erachteten Kategorien ihres biologischen, des „anderen Geschlechts“ und ihrer jüdischen Herkunft gleichwohl in sich vereinte- als das absolut „Andere“, das absolute „Gegen Wir“. Obwohl die jüdische Frau im androzentrischen Weltbild der Nationalsozialisten als „minderwertige“, „rassisch unterlegene“ Frau¹²² zunächst keine zentrale Rolle spielte, schwankte ihre Darstellung im antisemitischen und antifeministischen Diskurs der Nazis zwischen verschiedenen Extrembildern: der schönen, fatalen Jüdin, der hässlichen Jüdin und dem jüdischen Flintenweib. Durch die Konstruktion unterschiedlicher, aber ebenso abwertender Bilder sollte die jüdische Frau als Bedrohung für die „arische“ Reinheit und Ordnung stilisiert werden. Gleichzeitig spiegelte sich in dieser verzerrten Darstellung auch der antifeministische Impuls der Nazis wider, der Frauen im Allgemeinen auf passive, untergeordnete Rollen festlegte und ihre Emanzipation als Bedrohung erachtete. Letztlich dienten all diese Imaginationen -so unterschiedlich diese mitunter auch waren- demselben Zweck: eine Abwehrkonstruktion in der männlichen Phantasie und geradezu Angst ähnliche Gefühle sollten den „deutschen Mann“ vor jeglicher sexuellen Interaktion mit Jüdinnen, ganz im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie einer „reinen Rasse“ -der deutschen Volksgemeinschaft-, „bewahren“.

3.5 Stereotype für jemanden

Literarische, wie künstlerische, filmische, ja selbst wissenschaftliche Arbeiten und Erzeugnisse, die sich der Geschichte des Nationalsozialismus, der Shoah und des Zweiten Weltkrieges

¹²¹ Mayer Hans, *Aussenseiter*, Frankfurt am Main 1975, 21.

¹²² A.G. Gender Killer, *Geschlechterbilder im Nationalsozialismus*, 50.

angenommen haben, kennen Nazis entweder häufig und allein als bestialische Monster oder aber durchschnittliche und banale, eben normale Männer -jedenfalls immer als handelnde Subjekte. Jüdinnen und Juden, wie andere Verfolgte des NS-Regimes wiederum erscheinen dem gegensätzlich zumeist als schwächliche und passive Opfer, als Spielball ihrer Peiniger:innen, als bloße geradezu unmenschliche Objekte. Allzu oft jedenfalls kennt gerade das Kino kaum Ambivalenzen und Graustufen in der Präsentation heterogener Gruppen und Kollektive. Die Darstellung der unterschiedlichen Gruppen von Protagonist:innen ist dann zumeist von Zerrbildern, von Stereotypen und Klischees geprägt und bestimmt, die nicht selten konkrete Auswirkungen auf die Weltwahrnehmung von Menschen haben kann:

Stereotype haben teils problematische Wirkungen auf die Einschätzung, Bewertung und emotionale Einstellung zu sozialen Gruppen. Als „Stereotyp-Effekte“ ergeben sich etwa systematische Urteilsverzerrungen. Stereotypisierte Personen werden grundsätzlich extremer beurteilt¹²³.

Der deutsche Medienwissenschaftler Jens Eder definiert diese Stereotype weiter als „normativ und affektiv aufgeladen“. Sie „dienen bestimmten sozialen Interessen und sind immer Stereotype für *jemanden*, d[as] h[eißt] in einem soziokulturellen Kontext verortet“¹²⁴.

Die nationalsozialistische Filmproduktion, Goebbels‘ Ministerium für „Volksaufklärung und Propaganda“, wie die einzelnen Filmproduzent:innen und Regisseur:innen selbst verfolgten mit ihren Inszenierungen natürlich ebenfalls bestimmte Interessen und Motivationen. Sie nutzten Stereotype und Klischees und unterstützten und bekräftigten in der deutschen und österreichischen Gesellschaft seit Jahren und Jahrzehnten verbreitete Ressentiments. Ihre Darstellung von „arischen“ Deutschen, von Parteimitgliedern, Soldaten wie Zivilist:innen, ihre Präsentation der deutschen Volksgemeinschaft einerseits und der Verfolgten des NS-Regimes -von Jüdinnen und Juden, von Romn:ja und Sinti:zze, von Kommunist:innen und Sozialdemokrat:innen, von Homosexuellen und so vielen anderen Menschen auch- andererseits, sind in ihrer zeitgeschichtlichen Umgebung, in der Historie des Nationalsozialismus und der Shoah -in ihrem konkreten soziokulturellen Kontext- zu bestimmen. Ein Liebesfilm, eine Komödie, ein Heimatfilm, ein seichter Unterhaltungsfilm, wie ein Propagandafilm entsteht in einer historischen Umgebung, in einem Umfeld und erfüllt immer eine bestimmte Funktion: er soll unterhalten, er soll ablenken, er soll überzeugen und motivieren, er soll exkludieren, er soll inkludieren. Er konstituiert die nationalsozialistische

¹²³ Eder Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008, 380.

¹²⁴ Eder Jens, *Die Figur im Film*, 379.

Gesellschaft nach innen wie außen: er liefert Stereotype für die Volksgemeinschaft. Kein Bild der nationalsozialistischen Filmproduktion kann schließlich neutral oder unpolitisch sein.

4. Propaganda durch Unterhaltung

Schon 1943/44 -noch während die Mordmaschinerie der Nazis in Europa tobte- verfasste der 1939 in die USA emigrierte Dramatiker und Schriftsteller Carl Zuckmayer -als Jude war er in Deutschland verfolgt worden, das Novemberpogrom erlebte er in Wien- für den amerikanischen Geheimdienst Office of Strategic Services -kurz OSS- einen Report von über 150 Charakterporträts von Schriftsteller:innen, Publizist:innen, Verleger:innen, Schauspieler:innen, Regisseur:innen und Musiker:innen, die im „Dritten Reich“ allesamt in den nationalsozialistischen Kunst- und Kulturbetrieb -zum Teil in herausragenden und höchsten Positionen- involviert waren. In diesem Geheimreport schreibt Zuckmayer:

Mehr als anderswo in der Welt war in Deutschland die Auffassung daheim, dass der Künstler eine geringere gesellschaftliche Verantwortung trage als andere Menschen, ja dass er sozusagen ausserhalb der politischen, sozialen und ökonomischen Ordnung ein Eigenleben führe, dessen Boden und Firmament eben die überzeitliche Welt der Künste sei, die Ewigkeit, das Universum, ein Traumreich, das nicht einmal einer religiösen Autorität, nur der vom Künstler selbst erfüllten Gottheit, unterstehe. Tatsache ist, dass eine ganze Reihe der hier zu behandelnden Personen auf dem Standpunkt standen und vielleicht noch stehen, die ganze Schweinerei ginge sie im Grund nichts an. Sie seien dazu da, ihre Kunst zu machen, und es käme nur darauf an dass die Kunst gedeihe und weiterlebe -ganz gleich unter welchen äusseren Umständen [...]¹²⁵.

Und Zuckmayer fährt fort:

Ich erinnere mich zum Beispiel sehr genau, wie mein alter Freund Werner Krauss [...] von einem Besuch in Berchtesgaden erzählte, wo er beim ›Führer‹ eingeladen war [...]. Fragte man ihn dann, wie er sich das mit den Verbrechen in den KZs, den Pogroms, der Korruption und allen anderen Gemeinheiten der Nazis zusammenreime, dann sagte er: »Der Führer steht oberhalb dieser Welt. Er hat ein so grosses Ziel vor Augen, -(nämlich allen Völkern auf der Erde, einschliesslich den Juden, wenn auch mit Gewalt, ihren rechten Platz und damit den ewigen Frieden zu geben !),- dass er die ›Schattenseiten‹ gar nicht sehen kann¹²⁶.

So unpolitisch sich manche deutsche Künstler:innen und Filmschaffende auch verstanden haben mögen, so häufig sich viele von ihnen nach der militärischen Niederlage des Nationalsozialismus, nach dem Ende des Krieges versuchten als unschuldige und unbeteiligte

¹²⁵ Zuckmayer Carl, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt am Main 1984, 242.

¹²⁶ Zuckmayer Carl, *Als wär's ein Stück von mir*, 242f.

Kulturtreibende auszugeben, erkannten Goebbels und das NS-Regime doch früh den Wert der unterschiedlichen Medien für ihre Zwecke. Mit den modernsten technischen Mitteln ausgestattet und dem Ziel, politisch sowie ideologisch geprägte Illusionen zu schaffen, entstand eine Filmwelt, die in ihrer Gesamtheit die Verbindung von Körperkult und Kunstverständnis sowie die Integration historischer und mythologischer Themen deutlich werden lässt. Über 1.150 abendfüllende Filme wurden in den Jahren 1933 bis 1945 -zwischen der Machtübernahme der Nazis und der Befreiung Europas durch die alliierten Streitkräfte- gedreht¹²⁷. Nur etwas mehr als ein Zehntel dieser Produktionen kann als unmittelbare und direkte politische Propaganda klassifiziert und verstanden werden. „Diese Filme verherrlichten das Führerprinzip, Krieg und Militär, die Volksgemeinschaft, „Blut und Boden“, schürten den Antisemitismus, schmähten die Weimarer Republik, Demokratie, die linken Parteien und bauten vor allem England, Polen und die Sowjetunion als neue Feindbilder auf“¹²⁸. Eine politische Aufgabe und Funktion jedoch erfüllten keineswegs nur diese etwa 70 filmischen Erzeugnisse. Die übrigen Filme -von heiteren Komödien zu Romantikdramen- sollten die nationalsozialistische Weltanschauung und die Ideologie, die Ungleichheiten propagierte, viel subtiler und indirekter einem breiten Publikum vermitteln. Klischees und Wertevorstellungen - Stereotype für *jemanden*, für die deutsche Volksgemeinschaft- sollten das Publikum vor den Leinwänden des Reiches erziehen. Plumpe und pathetische „Propaganda mit dem Holzhammer“¹²⁹ verabscheute Goebbels. Er wollte ein nationalsozialistisches Filmprogramm, das sich an ästhetischen und technischen Qualitäten orientierte. „Er wollte einen Film, der nicht einfach das „Parteiprogramm dialogisiert“, sondern einen Stoff wirklich gestaltet“¹³⁰. Goebbels wollte Propaganda durch Unterhaltung.

4.1 Das nationalsozialistische Filmprogramm

Mit Hitler und Goebbels finden sich zwei wahrhaft Filmbesessene an der Spitze des „Dritten Reiches“. Schon früh verstand es der Zweitere die Potenziale des noch jungen Mediums -des wichtigsten aller Künste¹³¹, wie Goebbels 1933 selbst schrieb- auszuschöpfen. Während einer Rede bei der Kriegstagung der Reichsfilmkammer in Berlin am 15. Februar 1941 hielt er fest:

¹²⁷ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film*, Berlin 2005, 6.

¹²⁸ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 6.

¹²⁹ Goebbels Joseph, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 7.

¹³⁰ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 7.

¹³¹ Goebbels Joseph, nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 16.

„[Der] Film ist damit kein bloßes Unterhaltungsmittel, er ist ein Erziehungsmittel [...]. Das heißt: der Film hat heute eine staatspolitische Funktion zu versehen. Er ist ein Erziehungsmittel des Volkes. Dieses Erziehungsmittel gehört — ob offen oder getarnt, ist dabei ganz gleichgültig— in die Hände der Staatsführung, denn die Staatsführung ist vor allem allein verantwortlich für die Führung des Volkes, die Durchsetzung seines nationalen Schicksals und Interessenkampfes [...]¹³².

Während Hitler aber den Film voll und ganz als Propagandamittel ausnützen wollte, -„,aber so, daß jeder Besucher weiß, heute gehe ich in einen politischen Film“¹³³-, bevorzugte der Propagandaminister eine gänzlich andere Methode. Er wusste, dass direkte politische Propaganda in allzu starken und offensichtlichen Dosen -um im Sprachbild Leisers zu bleiben- „ihr Ziel nicht erreichen würde und ließ sein Gift unmerklich machen“¹³⁴. Die Erziehungsaufgabe des Films einerseits und seine unterhaltende Funktion andererseits sollten für Goebbels und die nationalsozialistische Filmindustrie keinen Widerspruch ergeben. Im Gegenteil:

Allerdings ist es dabei sehr ratsam, diese pädagogische Aufgabe zu verschleiern, sie nicht sichtbar zutage treten zu lassen, nach dem Grundsatz zu handeln, dass wir die Absicht nicht merken sollen, damit man nicht verstimmt wird. Das ist also die eigentlich große Kunst, zu erziehen, ohne mit dem Anspruch des Erziehers aufzutreten, (lebhafter Beifall) dass sie zwar eine Erziehungsaufgabe vollführt, ohne dass das Objekt der Erziehung überhaupt merkt, dass es erzogen wird, wie das ja überhaupt auch die eigentliche Aufgabe der Propaganda ist. Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentlichen Elemente der Propaganda immer sichtbar zutage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne dass das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat [...]¹³⁵.

Während viele Medien -die Literatur, die Kunst oder die Musik- einem breiten Publikum häufig verschlossen blieben, erhoffte sich das Regime in den vollen Kinosälen des Reiches das „gemeine“ Volk zu erreichen:

[Der Film] ist keine Kunst für ein paar tausend Gebildete, sondern eine Kunst für das Volk, und zwar für das Volk bis zu seinen primitivsten Regungen. Er appelliert nicht an den Verstand, nicht an die Vernunft, sondern an den Instinkt. [...] Es muss deshalb auch seine elementarste Forderung lauten, sich selbst zu vereinfachen, d.h. also, er kann nicht sein Genüge darin finden, ein paar tausend Intellektuelle des Kurfürstendamms anzusprechen, sondern seine Frontsetzung muss also darauf zugespitzt werden, dass

¹³² Goebbels, Joseph, zitiert nach Janßen Karl-Heinz (Hg.), *Die Reden von Joseph Goebbels. Band 1: 1926–1939*, Hamburg 2004, 471.

¹³³ Hitler Adolf, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 17.

¹³⁴ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 18.

¹³⁵ Joseph Goebbels, zitiert nach Janßen Karl-Heinz, *Die Reden von Joseph Goebbels*, 471f.

auch der letzte Mann im letzten Dorf ihn versteht. Er durchlebt damit genau denselben Umwandlungsprozess wie die Propaganda selbst, nämlich den Umwandlungsprozess der Vereinfachung¹³⁶.

Einfluss übte Goebbels auf diesen -seinen- Film reichlich. Schon im Sommer nach der „Machtergreifung“ -im Juli 1933- gründete er die Reichsfilmkammer. Noch zuvor veranlasste er die Entlassung aller „nicht arischen“ Filmschaffenden. Bereits 1935/36 war die „Arisierung“ der deutschen Filmindustrie abgeschlossen: rund 2.000 Regisseur:innen, Drehbuchautor:innen, Schauspieler:innen, Kameraleute, Techniker:innen und Cutter:innen flohen aus Deutschland. Die Verstaatlichung der gesamten Filmwirtschaft erfolgte in Etappen. Als Chef der Dienststellen genehmigte der Reichspropagandaminister den Drehbeginn, überwachte Stoff und Rollenbesetzung und zeichnete sich für Finanzierung und Umsetzung verantwortlich. 1935 verschaffte sich Goebbels in §23a rechtsförmlich einen alleinigen und totalen Anspruch bei der Filmzulassung und wurde zum Oberzensor des Films: „Unabhängig von dem Verfahren vor der Filmprüfstelle und der Filmoberprüfstelle kann der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda [...] das Verbot eines Films aussprechen, wenn er es aus dringenden Gründen des öffentlichen Wohls für erforderlich hält“¹³⁷. Ganz in diesem Sinne hatte Veit Harlan -Goebbels‘ gefeierter Starregisseur: er drehte *Jud Süß* und *Kolberg*¹³⁸- den Minister als „den allgegenwärtigen, dämonischen Filmdiktator dargestellt und seine Tätigkeit als Filmregisseur im Dritten Reich mit der Behauptung verteidigt, als Regisseur sei er eben nicht für den Inhalt seiner Filme verantwortlich gewesen“¹³⁹. Wolfgang Liebeneiner -Regisseur von *Bismarck*¹⁴⁰ oder *Ich klage an*¹⁴¹, ein Film, der die Partient:innenmorde der Aktion T4 rechtfertigen sollte- dagegen behauptete noch 1965, „daß man sich gegen die Bevormundung durch den Minister zur Wehr setzen und auch eindeutig politische Projekte sabotieren konnte. Er erzählte von der

¹³⁶ Joseph Goebbels, zitiert nach Janßen Karl-Heinz, *Die Reden von Joseph Goebbels*, 475f.

¹³⁷ Zweites Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes vom 28.06.1935, zitiert nach Albrecht Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969, 523.

Zur Geschichte der „Reichsfilmkammer“, den Bedingungen der Filmherstellung im „Dritten Reich“ und den organisatorischen Grundlagen der Filmpolitik siehe ausführlicher unter anderem Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches*, Frankfurt am Main/Wien et al 1994; Spiker Jürgen, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, Berlin 1975; Becker Wolfgang, *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*, Berlin 1973;

¹³⁸ Zu Veit Harlan siehe unter anderem Buchloh Ingrid, *Veit Harlan. Goebbels' Starregisseur*, Paderborn 2010.

¹³⁹ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 20.

¹⁴⁰ *Bismarck*, Deutsches Reich 1940. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Liebeneiner Wolfgang und Lauckner Rolf. Kamera: Mondt Bruno. 116 Minuten.

¹⁴¹ *Ich klage an*, Deutsches Reich 1941. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Frowein Eberhard et al. Kamera: Behn-Grund Friedl und Von Klepacki Franz. 120 Minuten.

„Ministerkopie“, der für Goebbels hergerichteten Filmfassung“¹⁴². Das Ziel der totalen Kontrolle des deutschen Films versuchten die Nazis durch den Eingriff in den ständischen Aufbau der Filmwirtschaft, durch Veränderungen des Lichtspielgesetzes, der Zensur und Prädikatisierung von Filmen und durch die faktische Abschaffung der Filmkritik zu erreichen. Letztere wurde 1936 durch die dem Nationalsozialismus verpflichtete „Filmbetrachtung“ ersetzt¹⁴³. Die eigentliche Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie jedoch gelang erst im Frühjahr 1942¹⁴⁴. Gleichwohl war der NS-Film -wie jede historische Epoche und jede nationale Kinematographie- zu keiner Zeit ein völlig widerspruchsfreies und hermetisches Phänomen. Die Machtübernahme der Nazis 1933 sorgte ebenso wenig für eine abrupte „Stunde Null“ wie die Befreiung von der NS-Diktatur 1945. Antisemitismus, Antiziganismus und Rassismus waren dem deutschen, wie österreichischen Film vor, während und nach den Jahren der nationalsozialistischen Terrorherrschaft inhärent -wenngleich sich die nationalsozialistische Filmproduktion darin natürlich eklatant abhebt.

Um die „Größe“ und die Ideale des NS-Regimes der Bevölkerung im Kino aber erst vor Augen führen zu können, mussten „die Filme dem Publikum gefallen“¹⁴⁵ -nur so konnte man auch Inhalte vermitteln. „Überspitzte Gedanklichkeit“¹⁴⁶ -wie es Goebbels selbst formulierte- sei bei einem Massenmedium fehl am Platze. Der Film müsse notwendig zuspitzen und vereinfachen. Er müsse unterhalten, belustigen und ablenken. Gleichzeitig aber auch belehren und erziehen. Fritz Hippler -Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Der ewige Jude*, enger Vertrauter von Goebbels, SS-Obersturmbannführer und schon seit 1927 Mitglied der NSDAP¹⁴⁷- förderte eine „Schwarzweißzeichnung“¹⁴⁸, solange sie nur glaubwürdig blieb. Eine differenziertere und komplexere Repräsentation von Schwarz und Weiß, von Gut und Böse schaffe nur Verwirrung. Die Zuschauer:innen müssten immer wissen: „Wen soll ich lieben, wen hassen“¹⁴⁹, der „Träger einer lebenssträchtigen Idee muß auch menschlich wertvoll sein“¹⁵⁰. Auch in der Besetzung der einzelnen Rollen solle dies -noch immer nach Hippler- Berücksichtigung finden. Schon im Vorspann, noch ehe die

¹⁴² Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 20.

¹⁴³ Zur Filmzensur siehe ausführlicher Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 35ff.

¹⁴⁴ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 20.

¹⁴⁵ Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 90.

¹⁴⁶ Goebbels Joseph, zitiert nach Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 90.

¹⁴⁷ Siehe dazu ausführlicher unter anderem Moeller Felix, „Ich bin Künstler und sonst nichts. Filmstars im Propagandaeinsatz“, in: Sarkowicz Hans (Hg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2004, 135–175.

¹⁴⁸ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 92.

¹⁴⁹ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 93.

¹⁵⁰ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 93.

eigentliche filmische Handlung beginnt, werden die Zuschauenden durch die „Typisierung der Rollenbesetzung“¹⁵¹ darüber unterrichtet, wer Gut und wer Böse verkörpert. Der Star auf der Leinwand¹⁵², der beliebte Hauptdarsteller -seltener die umworbene Hauptdarstellerin- wecke immerzu das Bedürfnis, ihm oder ihr „gleich zu sein“¹⁵³, ihn oder sie nachzuahmen. Er oder sie kann eine Idee -die Ideale des Nationalsozialismus- erst präsentieren. Von allzu unglaublichen Übertreibungen der Gegensätzlichkeit jedoch sei abzusehen. Hippler:

So muß „in bestimmten Fällen [...] die Charakterzeichnung des „Anderen“ so sein, daß auch er eine gewisse Existenzberechtigung aufweist“¹⁵⁴.

Bei der Zeichnung des zumeist männlich „Helden“ jedenfalls sei darauf zu achten, dass dieser auch nur ein Mensch mit all seinen Fehlern, Makeln und Schwächen bleibe, der wie jeder andere Volksgenosse vor der Leinwand auch seinen erst „inneren Schweinehund“ bekämpfen müsse, bevor er seine wahre Größe unter Beweis stellen könne:

Die Kombination eines für jeden erkennbaren „Bösen“ mit einem symphytischen Vertreter des „Guten“, der nicht zum strahlenden Überhelden stilisiert ist, dessen Sieg der Anstrengung bedarf, läßt Partei ergreifen. Der Held mit Fehlern ist als Identifikationsobjekt natürlich wesentlich geeigneter als ein strahlender Recke, der makellos und tugendhaft und ohne Zagen auf einen unbezweifelbaren Sieg zuschreitet -und er ist glaubwürdiger¹⁵⁵.

Jeder Charakter und Protagonist des Films, wie jede Produktion in ihrer Gänze müsse -so Hippler- „seine Moral haben“, die „Zwangsläufigkeit im tieferen Sinne“¹⁵⁶ zum Ausdruck bringen. Nur ein realitätsnäher Protagonist -eine Figur zur Identifikation der Volksgenoss:innen- und eine „typische Gestaltung“, in der selbst der durchschnittlichste Zuschauer im Kino des Reiches etwas von sich selbst und seinem eigenen Erleben

¹⁵¹ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 93.

¹⁵² Zwar hatte es bereits in der Weimarer Republik Filmstarts gegeben, ein regelrechtes Starsystem aber stand - ganz im Gegensatz zum Hollywood-Kino in den Vereinigten Staaten von Amerika- bestenfalls in den Kinderschuhen. Die nationalsozialistische Führung verstand es schließlich bestens die Darsteller:innen ihrer Produktionen auch neben der Leinwand zu Größen und Bekanntheiten zu erheben. „Alte“ Stars wurden integriert, „neue“ aufgebaut. Nur allzu gerne präsentierten sich Hitler, Goebbels, Goering und andere der Öffentlichkeit in Begleitung von Stars aus der Filmszene. Gerade im Krieg taten sich diese besonders hervor: sie sammelten Spenden, traten auf Frontbühnen auf und versuchten damit die Unterstützung und Begeisterung, Kriegslust und Durchhaltevermögen an der Front, wie im Reich zu fördern und aufrechtzuerhalten.

¹⁵³ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 95.

¹⁵⁴ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 94.

¹⁵⁵ Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 91.

¹⁵⁶ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942, 90.

wiedererkennen könne, bewirke auch seine wirkliche innere Beteiligung: „Eines der Hauptwirkungsmittel des Spielfilms ist es [...], daß er die Folgen eines Ereignisses auf den einzelnen Menschen zeigt“¹⁵⁷. Und so hatte keineswegs nur die Wochenschau als direkte politische Waffe von Goebbels und der nationalsozialistischen Filmwelt eine propagandistische und erzieherische Funktion, nein, ausnahmslos jeder Film, der zwischen Januar 1933 und Mai 1945 über die Leinwände des Deutschen Reiches flimmerte, erfüllte für das Regime eine Funktion. Gerade die Kunst hatte als Vorbild voranzugehen. Bereits im Mai des Jahres der Machtübernahme sagte Goebbels hierzu:

Wenn Politik alles erschüttert, alles umwirft, alles neu baut, wenn gar nichts von ihr verschont bleibt, dann darf der Künstler nicht hinterherlaufen, sondern er muß die Fahne erfassen und voranschreiten¹⁵⁸.

In der Folge entstanden sowohl hetzerische Dokumentarfilme wie *Feldzug in Polen*¹⁵⁹, explizit antisemitische Machwerke wie *Jud Süß*, *Die Rothschilds* oder *Leinen aus Irland*¹⁶⁰, antipolnische Propaganda in *Heimkehr* sowie tendenziöse Spielfilmportraits "großer Deutscher" wie *Friedrich Schiller*¹⁶¹, *Der große König*¹⁶², *Bismarck* oder *Carl Peters*¹⁶³. Man verarbeitete erst historische Kriegssujets, etwa in *Heldentum und Todeskampf unserer Emden*¹⁶⁴ und *Urlaub auf Ehrenwort*¹⁶⁵, um dann mit *Wunschkonzert*, *Auf Wiedersehen, Franziska*¹⁶⁶, *Annelie*¹⁶⁷ und *Die große Liebe* zum aktuellen Krieg überzugehen. Gleichzeitig bejubelte man Nationalismus und Patriotismus in *...reitet für Deutschland*¹⁶⁸ und in der

¹⁵⁷ Zitiert nach Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 91.

¹⁵⁸ Goebbels Joseph, 8. Mai 1933, zitiert nach Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 87.

¹⁵⁹ *Feldzug in Polen*, Deutsches Reich 1940. Regie: Hippler Fritz. Drehbuch: Hippler Fritz. Kamera: Allgeier Sepp et al. 69 Minuten.

¹⁶⁰ *Leinen aus Irland*, Deutsches Reich 1939. Regie: Helbig Heinz. Drehbuch: Bratt Harald. Kamera: Schneeberger Hans. 93 Minuten.

¹⁶¹ *Friedrich Schiller*, Deutsches Reich 1940. Regie: Maisch Herbert. Drehbuch: Diller C.H., Wassermann Walter. Kamera: Wagner Fritz Arno. 102 Minuten.

¹⁶² *Der große König*, Deutsches Reich 1942. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit. Kamera: Mond Bruno. 118 Minuten.

¹⁶³ *Carl Peters*, Deutsches Reich 1941. Regie: Selpin Herbert. Drehbuch: Von Salomon Ernst, Zerlett-Olfenius Walter, Selpin Herbert. Kamera: Koch Franz. 117 Minuten.

¹⁶⁴ *Heldentum und Todeskampf unserer Emden*, Deutsches Reich 1934. Regie: Ralph Louis. Drehbuch: Ralph Louis. Kamera: Koch Franz.

¹⁶⁵ *Urlaub auf Ehrenwort*, Deutsches Reich 1938. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Klein Charles. Kamera: Anders Günther. 86 Minuten.

¹⁶⁶ *Auf Wiedersehen, Franziska*, Deutsches Reich 1941. Regie: Käutner Helmut. Drehbuch: Käutner Helmut, Braun Curt J. Kamera: Roth Jan. 100 Minuten.

¹⁶⁷ *Annelie*, Deutsches Reich 1941. Regie: Von Báky Josef. Drehbuch: Von Harbou Thea. Kamera: Krien Werner, König Hanns. 99 Minuten.

¹⁶⁸ *...reitet für Deutschland*, Deutsches Reich 1941. Regie: Rabenalt Arthur Maria. Drehbuch: Reck-Malleczewen Fritz, Riedel Richard, Frank Josef Maria. Kamera: Krien Werner. 92 Minuten.

Darstellung anti-englischer „Freiheitshelden“ in *Mein Leben für Irland*¹⁶⁹, *Der Fuchs von Glenarvon*¹⁷⁰ und *Ohm Krüger*¹⁷¹. Antisowjetische Propaganda wiederum „erlebte“ man unter anderem in *G.P.U.*¹⁷² und *Kadetten*¹⁷³. An die deutsche Kolonialgeschichte erinnern *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika*¹⁷⁴. Heitere Heimatfilme, Liebesromanzen und Komödien wie die *Feuerzangenbowle*¹⁷⁵ sollten darüber hinaus ermuntern und unterhalten: die Volksgemeinschaft solle ja schließlich auch noch lachen können. Auch im Krieg und während des millionenfachen Massenmords in den deutschen Vernichtungslagern wurde die Volksgemeinschaft zuhause, wie die Soldaten an der Front also bestens unterhalten, erheitert und erzogen. Jedes politische Ereignis hatte seinen Film: die Monate nach der Machtübernahme, die antisemitischen Boykotte, die sogenannten Nürnberger Rassengesetze, der Überfall auf Polen, die Euthanasiemorde, die Ausweitung des Krieges, die beschlossene „Endlösung der Judenfrage“. Und immer ist die Filmkultur des Nationalsozialismus dabei eine geschickte Kombination, eine schlaue Vermengung von Unterhaltung und Erziehung. Wie jeder Dokumentar-, sogenannte Kulturfilm und jede Wochenschau ihre politische Funktion besaß, war auch kein Spielfilm frei von Ideologemen und Propaganda, sondern wies die Mischung von Propaganda- und Unterhaltungselementen zumeist lediglich in anderer Gewichtung auf.

4.2 Massenpsychologie und Autoritarismus. Film und Volksgemeinschaft

Die Aufgabe der Propaganda, so Hitler:

liegt [...] in einem Hinweisen der Masse auf bestimmte Tatsachen, Vorgänge, Notwendigkeiten usw., deren Bedeutung erst in den Gesichtskreis der Masse gerückt werden sollen. Die Kunst liegt nun ausschließlich darin, dies in so vorzüglicher Weise zu tun, dass eine allgemeine Überzeugung von der

¹⁶⁹ *Mein Leben für Irland*, Deutsches Reich 1941. Regie: Kimmich Max W. Drehbuch: Huppertz Toni. Kamera: Angst Richard. 97 Minuten.

¹⁷⁰ *Der Fuchs von Glenarvon*, Deutsches Reich 1940. Regie: Kimmich Max W. Drehbuch: Bertram Hans, Neumeister Wolf. Kamera: Wagner Fritz Arno. 92 Minuten.

¹⁷¹ *Ohm Krüger*, Deutsches Reich 1941. Regie: Steinhoff Hans, Anton Karl, Maisch Herbert. Drehbuch: Bratt Harald, Heuser Kurt. Kamera: Behn-Grund Friedl, Puth Karl, Wagner Fritz Arno. 133 Minuten.

¹⁷² *G.P.U.*, Deutsches Reich 1942. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Ritter Karl, Lützkendorf Felix, Engelmann Andrews. Kamera: Oberberg Igor. 99 Minuten.

¹⁷³ *Kadetten*, Deutsches Reich 1941. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Ritter Karl, Lützkendorf Felix. Kamera: Anders Günther. 93 Minuten.

¹⁷⁴ *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika*, Deutsches Reich 1934. Regie: Selpin Herbert. Drehbuch: Droop Marie Luise, Stöppler Wilhelm. Kamera: Schünemann Emil. 89 Minuten.

¹⁷⁵ *Die Feuerzangenbowle*, Deutsches Reich 1944. Regie: Weiss Helmut. Drehbuch: Spoerl Heinrich. Kamera: Daub Ewald. 94 Minuten.

Wirklichkeit einer Tatsache, der Notwendigkeit eines Vorganges, der Richtigkeit von etwas Notwendigem usw. entsteht¹⁷⁶.

Überhaupt verstand er Propaganda als mächtiges Mittel Einfluss auf die Masse der Bevölkerung -im Deutschland der 1930er Jahre die Volksgemeinschaft- zu nehmen. Hitler sah in ihr „ein Instrument, das gerade die sozialistisch-marxistischen Organisationen [bereits] mit meisterhafter Geschicklichkeit beherrschten und zur Anwendung zu bringen verstanden“¹⁷⁷. Anleihen nahm der noch junge Braunauer -wie so häufig- in der Wiener Christlich-Sozialen Bewegung der Jahrhundertwende. Unter den Bürgerlichen hätten es nur Lueger und seine Partei verstanden Propaganda tatsächlich wirksam einzusetzen:

Immer wieder kam H[itler] später auf das Beispiel Luegers zurück, wenn er sich mit Problemen der Massensuggestion oder -fanatisierung beschäftigte oder sich über den Wert politischer Propaganda verbreitete¹⁷⁸.

Ebenso dürfte Hitler sicherlich von Gustave Le Bons Werken beeinflusst gewesen sein -der französische Mediziner, Anthropologe und Psychologe gilt als Begründer der modernen Massenpsychologie. Sein bekanntestes Werk ist das 1895 veröffentlichte Buch *Psychologie der Massen*. Seine Wirkung auf die Nachwelt, auf Sigmund Freud und Max Weber, aber auch Hitler, Goebbels und den Nationalsozialismus, war groß. Der selbsternannte Führer hatte sich -ganz im Gegensatz zu Freud oder Weber- in seinem Kampf aber nie namentlich auf Le Bon bezogen, nicht selten jedoch finden sich bei Hitler Gedanken, die in der Tradition des noch jungen Faches der Massenpsychologie verortet werden müssen¹⁷⁹. Ein unterkomplexes, auch verkürztes und vereinfachtes Menschenbild führte Hitler zur Überzeugung der „mechanischen Beherrschbarkeit des in der Masse aufgelösten Individuums“¹⁸⁰:

Die Psyche der breiten Masse ist nicht empfänglich für alles Halbe und Schwache. Gleich dem Weibe, dessen seelisches Empfinden weniger durch Gründe abstrakter Vernunft bestimmt wird, als durch solche einer undefinierbaren, gefühlsmäßigen Sehnsucht nach ergänzender Kraft, und das sich deshalb lieber dem Starken beugt, als den Schwächling beherrscht, liebt auch die Masse mehr den Herrscher als den

¹⁷⁶ Zitiert nach Hartmann Christian, Raim Edith et al., *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, Band 1, München/Berlin: Institut für Zeitgeschichte 2016, 198.

¹⁷⁷ Hartmann Christian, Raim Edith, *Hitler, Mein Kampf*, 193.

¹⁷⁸ Zitiert nach Hamann Brigitte, *Hitlers Wien. Lebensjahre eines Diktators*, München/Zürich 1996, 409.

¹⁷⁹ Vergleiche dazu Bussemer Thymian, *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden 2008, 177ff.

¹⁸⁰ Bracher Karl Dietrich, Funke Manfred, Jacobsen Hans-Adolf (Hg.), *Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*, Düsseldorf 1992, 293.

Bittenden und fühlt sich im Inneren mehr befriedigt durch eine Lehre, die keine andere neben sich duldet, als durch die Genehmigung liberaler Freiheit¹⁸¹.

Das deutsche Volk -so die Forderung Hitlers- sollte zu einem „absoluten, sturen, selbstverständlichen, zuversichtlichen Glauben“¹⁸² erzogen werden. Die permanente Wiederholung der immer gleichen Leitlinien und Prinzipien, die sich „ewig nur an die Masse zu richten“¹⁸³ habe, sollte die Volksgemeinschaft -den Berliner Professor wie den bayerischen Bauern- hinter die nationalsozialistische Bewegung scharen. Ganz gleiches formuliert auch Joseph Goebbels am 8. Mai 1933 in einer Rede vor Theaterleitern: „Das Wesen jeder Propaganda besteht darin, Menschen für eine Idee zu gewinnen, so innerlich, so lebendig, daß sie am Ende ihr verfallen sind und nicht mehr davon loskommen“¹⁸⁴. Am 9. Februar 1934 sprach der Reichminister für „Volksaufklärung und Propaganda“ vor der Reichsschaft Film von seiner Überzeugung, dass „der Film eines der modernsten und weitreichendsten Mittel in der Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt“¹⁸⁵.

Aus den vielfach und wiederholt auftretenden Handlungsmuster von Rebellion einerseits und Unterwerfung andererseits -die schon vor der Machtübernahme der Nazis 1933- im deutschen Film der Weimarer Republik festzustellen sind, schließt Kracauer auf bestimmte „innere Bedürfnisse“ des Publikums¹⁸⁶ -wie er sie nennt- und „damit auf die Geneigtheit nicht unwesentlicher Teile des deutschen Volkes, sich autoritärer Herrschaft zu unterwerfen“¹⁸⁷. In einzelnen Filmen gelingt es ihm, die Popularität von zentralen „bildlichen und erzählerischen Motive[n]“¹⁸⁸, von Elementen der Vorstellungswelt des Nationalsozialismus nachzuweisen. So löst Fritz Lang¹⁸⁹ in *Metropolis*¹⁹⁰ -dem deutschen monumentalen Stummfilm des Expressionismus aus dem Jahr 1927- die Konflikte einer futuristischen

¹⁸¹ Hartmann Christian, Raim Edith, *Hitler, Mein Kampf*, 44.

¹⁸² Hitler Adolf, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 46.

¹⁸³ Hartmann Christian, Raim Edith, *Hitler, Mein Kampf*, 196.

¹⁸⁴ Goebbels Joseph, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 46.

¹⁸⁵ Goebbels Joseph, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 46f.

¹⁸⁶ Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler*, 14.

¹⁸⁷ Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 17.

¹⁸⁸ Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler*, 14.

¹⁸⁹ Während Lang Deutschland 1934 verlässt und seine Dienste nicht dem nationalsozialistischen Deutschen Reich -so sehr Goebbels auch gewillt war diesen davon zu überzeugen- unterstellte, wurde Langs erste Ehefrau und Drehbuchautorin von *Metropolis* später NSDAP-Mitglied. Zu Fritz Langs Biographie siehe ausführlicher unter anderem Töteberg Michael, *Fritz Lang*, Reinbek bei Hamburg 1985; Grob Norbert, *Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch“*. *Die Biografie*, Berlin 2014.

¹⁹⁰ *Metropolis*, Deutschland 1927. Regie: Lang Fritz. Drehbuch: Lang Fritz, Von Harbou Thea. Kamera: Freund Karl, Rittau Günther, Ruttman Walter. 153 Minuten.

Zweiklassengesellschaft, den Zwist zwischen Arbeit und Kapital in der Volksgemeinschaft¹⁹¹. Siegfried Kracauer -als Verfolgter des Regimes fand er schließlich in New York eine neue Heimat- behauptet dabei jedoch nicht, „die Spielfilme in ihrer Gesamtheit seien ein simpler Spiegel, in dem die Mentalität einer Nation einfach abgebildet werde“¹⁹². Er nimmt aber an, dass der Film grundlegende Tendenzen und Dispositionen klarer zur Geltung bringt als andere Medien. Oder anders -wie es Goebbels ja selbst ausspricht: der Film als Medium ist in besonderer Weise geeignet gesellschaftliche „Bedürfnisse“ und Tendenzen zu untermauern, zu festigen und zu stärken. Das Kino konnte mitreißen. Millionen zeigten sich begeistert. Geradezu wehmütig erinnert sich Victor Klemperer an die wöchentlichen Kinobesuche -zu seiner Bekanntheit über die Fachgrenzen hinaus trugen neben seiner Abhandlung *LTI-Notizbuch eines Philologen (Lingua Tertii Imperii: Sprache des Dritten Reiches)* vor allem seine ab 1995 unter dem Titel *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten (1933-1945)* herausgegebenen Tagebücher bei, in denen er akribisch seine Alltagserfahrungen im Zeichen der Ausgrenzung als intellektueller protestantischer Konvertit jüdischer Herkunft aus der deutschen Gesellschaft in der Zeit des Nationalsozialismus dokumentierte. Am 27. Januar 1934 schreibt er in sein Tagebuch:

Gestern nachmittag nach Monaten einmal wieder im Kino: harmlose und lustige Filmoperette „Victor und Victoria“. Der Inhalt ganz anspruchslos lustig, die Schauspielkunst, die Filmtechnik ganz hervorragend – zwei Stunden erfreulichster Ablenkung. Aber hinterher natürlich bei uns beiden große Wehmut und Bitterkeit. Mit welcher Selbstverständlichkeit waren wir früher zwei- und dreimal wöchentlich im Film, und wie leicht und erfüllt floß uns früher das Leben!¹⁹³

Von Anfang an erlebte der Cineast mit, wie die technische Neuerung 1929 in Deutschland Einzug hält. Zunächst kritisch, lässt er sich schon bald von den neuen Möglichkeiten mitreißen. Von den Nationalsozialisten aber wird das Medium immer weiter vereinnahmt, Klemperer schließlich durch das Kinoverbot für „Nichtarier:innen“ 1938 ganz aus den Lichtspielhäusern verbannt. Der Film und das Kino dienen fortan ausschließlich der deutschen Volksgemeinschaft. Sie soll erzogen und belehrt, unterhalten und belustigt werden.

¹⁹¹ Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 17.

¹⁹² Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt*, 17.

¹⁹³ Klemperer Victor, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum Letzten. Tagebücher 1933-1945. Eine Auswahl*, Berlin 2012, 18.

Das Regime mit seinem filmbegeisterten Machthabern versuchte, die Kraft des Kinos, das Goebbels auch als „nationales Erziehungsmittel erster Klasse“¹⁹⁴ verstand, in verschiedensten Genres zu nutzen. Neben monumentalen Großproduktionen, den Wochenschauen, den sogenannten Kulturfilmen -einem spezifisch deutschen Lehrfilmgenre- flimmerten dezidierte Propagandafilme, wie vorgeblich leichte und heitere Unterhaltungsfilme und Komödien über die Leinwände des Reiches. Bestens verstand es die nationalsozialistische Filmpolitik die drei Filmelemente -Kommentar, visuelles Element und Ton- nach neuster und modernster Façon einzusetzen. Filme sollten beeindrucken und informieren, gleichzeitig aber auch emotional stimulieren. In ihren Produktionen stellten die Nazis sich natürlich genauso dar, wie sie selbst gesehen werden wollten, wie sie sich eine Einheit aller Deutschen, wie sie sich eine deutsche Volksgemeinschaft vorstellten. Alle Nazifilme betonen einmütig die Vormachtstellung der Partei und ihrer Organe, sie verherrlichen Deutschland als eine dynamische Macht, als Dynamit. Das Deutschtum wird zur Maxime. Westliche Demokratien erscheinen nur noch als finstere Mächte, die seit Jahrhunderten geradezu von dem Gedenken besessen sind, Deutschland zu vernichten. Gleichzeitig suggerieren sie ein unschuldiges und leidendes Deutschland. Nur ein Krieg, nur der unbedingte, geschlossene und bestimmte Wille aller Deutschen -aller Angehörigen der Volksgemeinschaft- könne Deutschland aus diesen Fängen -die nicht zufällig in englischer, französischer, polnischer oder sowjetischer Spielart nahezu immer „jüdisch“ konnotiert erscheinen- befreien¹⁹⁵.

„In der wirklichen politischen Praxis war die Nazipropaganda nie damit zufrieden, einfach Suggestionen zu verbreiten, sondern bereitete den Weg zu ihrer Annahme durch eine geschickte Kombination terroristischer und organisatorischer Maßnahmen vor, die eine Atmosphäre von Panik und Hysterie schufen“¹⁹⁶. Der Film schien geeignet die gesamte Bevölkerung -den Offizier, wie den einfachen Soldaten, den Parteifunktionär wie den Arbeiter- auf diese „terroristischen und organisatorischen Maßnahmen“ vorzubereiten: auf den Kriegseintritt, wie die „Endlösung der Judenfrage“. Sicherlich gelang es Goebbels und seiner Filmindustrie keineswegs immer die gesamte Volksgemeinschaft ideologisch hinter sich zu scharen -die vielen Unterhaltungsfilme dienten schließlich besonders in Kriegstagen oft genug mehr dem Eskapismus und der Belustigung denn der Erziehung, sprachen aber wie jeder Propagandafilm auch eine nationalsozialistische Sprache-, „das Ziel der braunen Propaganda, in die der Film

¹⁹⁴ Zudem könnte der Film -so Goebbels- „in seiner Breitenwirkung [...] fast mit der Volksschule verglichen werden“. Joseph Goebbels, „Der Film als Erzieher. Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ“, Berlin (12.10.1941), zitiert nach Albrecht Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, 430.

¹⁹⁵ Kracauer Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, 329ff.

¹⁹⁶ Kracauer Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, 343.

von Anfang an einbezogen wurde, [aber] entsprach [immer] einer Warnung von Goebbels in einem Aufruf für den „Unbekannten SA-Mann“: „Stehen die Deutschen einmal alle in Reihe und Glied, dreißig Millionen Trottel, dann ist das ewige Reich Ahasvers gebrochen“¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 24.

5. Rot? Braun! *Hitlerjunge Quex*, der „Heldentod“ und die Inklusion der „Feinde Deutschlands“

Am 23. März 1933 verlautbarte Hitler in seiner Regierungserklärung: „Gleichlaufend mit der politischen Entgiftung unseres öffentlichen Lebens wird die Reichsregierung eine durchgreifende moralische Sanierung des Volkskörpers vornehmen. Das gesamte Erziehungswesen, Theater, Film, Literatur, Presse, Rundfunk, sie werden alle Mittel zu diesem Zweck sein... Sie haben alle der Erhaltung der im Wesen unseres Volkstums liegenden Ewigkeitswerte zu dienen“¹⁹⁸. Im Völkischen Beobachter -der Parteizeitung der Nazis- erklärte Goebbels ebenfalls im Jahr 1933 bereits, sein Ministerium -das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda- habe „die Aufgabe, in Deutschland eine geistige Mobilmachung zu vollziehen. Es ist also auf dem Gebiete des Geistes dasselbe, was das Wehrministerium auf dem Gebiete der Waffe ist“¹⁹⁹. Ein „dramatisiertes Parteiprogramm“²⁰⁰ allein aber wollte Goebbels keineswegs. Ihm schwebte vielmehr das Ideal „eine[r] tiefe[n] Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst“²⁰¹ vor.

Es gibt deshalb nur wenige Spielfilme, deren Hauptthema die nationalsozialistische Bewegung ist. Der Nationalsozialismus sollte eben nicht durch die Auswahl des Stoffes, sondern vielmehr durch seine Gestaltung zum Ausdruck kommen. Nur zu Beginn des „Dritten Reiches“, nur unmittelbar in den Wochen und Monaten nach der Machtübernahme Hitlers und der NSDAP im Jahr 1933 entstehen wenige Filme, die ganz dem „Heroismus“, dem „Heldenmut“ der jungen Partei verschrieben sind. Drei Heldenerzählungen aus der Anfangszeit der nationalsozialistischen Bewegung sollten vor allem ein noch junges Publikum, die vielen Millionen Jugendliche vor den Leinwänden des Deutschen Reiches für den Nationalsozialismus, „für die Männlichkeits- und Märtyrerrituale“²⁰² besonders begeistern: *SA-Mann Brand*²⁰³, *Hans Westmar*²⁰⁴ und *Hitlerjunge Quex*. Mit den ersten beiden, wie *Hitlerjunge*

¹⁹⁸ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 36.

¹⁹⁹ *Völkischer Beobachter*, 10. Mai 1933, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 36.

²⁰⁰ Bei der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 sagte Goebbels: „Was wir wollen, ist mehr als dramatisiertes Parteiprogramm“, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 36.

²⁰¹ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 36.

²⁰² Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 21.

²⁰³ *SA-Mann Brand*, Deutsches Reich 1933. Regie: Seitz Franz. Drehbuch: Dalman Joseph, Stöckel Joe. Kamera: Koch Franz. 88 Minuten.

²⁰⁴ *Hans Westmar*, Deutsches Reich 1933. Regie: Wenzler Franz. Drehbuch: Ewers Hanns Heinz, Beyer Paul, Braun C. I. Kamera: Weihmayr Franz. 95 Minuten.

Quex bereits 1933 uraufgeführt, zeigte sich der Propagandaminister aber höchst unzufrieden. Bevor aus dem Roman *Horst Wessel* von Hanns Heinz Ewers -dem umstrittenen und kontroversiellen Schriftsteller, Drehbuchautor, Filmemacher und Kabarettisten, dessen Geschichten sich um Phantastik, Erotik, Kunst beziehungsweise Künstler und Reisen in exotische Länder kreisen, wurde auch aufgrund seines Engagements für die Gleichberechtigung von Jüdinnen und Juden 1934 allgemeines Publikationsverbot erteilt- der Film *Hans Westmar* werden konnte, verbot Goebbels sogar die erste Fassung des Films mit der Begründung: „Der Nationalsozialismus bedeutet unter gar keinen Umständen einen Freibrief für künstlerisches Versagen. Im Gegenteil, je größer die Idee ist, die zur Gestaltung kommt, desto höhere künstlerische Ansprüche müssen daran gestellt werden“²⁰⁵. Goebbels legte „keinen gesteigerten Wert darauf, daß unsere SA über die Bühne oder über die Leinwand marschiert. Ihr Gebiet ist die Straße. Wenn aber jemand an die Lösung nationalsozialistischer Probleme auf künstlerischem Gebiet herangeht, dann muß er sich darüber klar sein, daß auch in diesem Falle Kunst nicht von Wollen, sondern von Können herkommt. Auch eine ostentativ zur Schau getragene nationalsozialistische Gesinnung ersetzt noch lange nicht den Mangel an wahrer Kunst. Die nationalsozialistische Regierung hat niemals verlangt, daß SA-Filme gedreht werden. Im Gegenteil: sie sieht sogar in ihrem Übermaß eine Gefahr“²⁰⁶.

Letzterer Film jedoch, feierte einen kolossalen Erfolg. Der Filmhistoriker, -produzent und -kritiker Oskar Kalbus - er trat bereits 1920 als wissenschaftlicher Referent in die Kulturfilm-Abteilung der im Jahr 1918 gegründeten Ufa ein. Selbst deutschnational gesinnt, bandelte er später problemlos mit den regierenden Nationalsozialisten an: am 18. Januar 1940 beantragte er die Aufnahme in die NSDAP und wurde zum 1. April desselben Jahres aufgenommen²⁰⁷- kommentierte die Premiere:

Es war ein denkwürdiger Tag, als der Führer Adolf Hitler am Abend des 12. September 1933 in der Rangloge des Münchner Ufa-Palasts Platz nahm, um durch seine Anwesenheit die toten jungen Kämpfer zu ehren, die, wie der Film-*Hitlerjunge Quex*, gestorben sind für das freie neue Deutschland²⁰⁸.

Der Film -eine Werbung im wörtlichsten Sinne für Hitlerjugend und Partei- wurde auf Baldur von Schirachs Veranlassung mit über 60 jugendlichen Laiendarstellern der Hitlerjugend

²⁰⁵ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 36.

²⁰⁶ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 36.

²⁰⁷ Siehe ausführlicher Schöning Jörg, „Oskar Kalbus. Publizist, Produzent“, in: CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film 9, 1987, 43-60.

²⁰⁸ Kalbus Oskar, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 33.

gedreht. Der 1908 in Berlin geborene Gauleiter und Reichsstatthalter für Wien, ebenfalls Reichsjugendführer -er gehörte zu den 24 Angeklagten im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof, wurde am 1. Oktober 1946 wegen Verbrechens gegen die Menschlichkeit zu 20 Jahren Haft verurteilt; von der Anklage des Verbrechens gegen den Frieden jedoch freigesprochen²⁰⁹ - erklärte bei seiner Rede während der Premiere:

Mein Führer! Deutsche Volksgenossen! Ich kann hier keinen Vortrag halten über den Film *Hitlerjunge Quex*, denn dieser Film soll für sich selbst sprechen. Ich kann nur einen Augenblick lang Ihre Gedanken hinlenken auf den jungen Kameraden, dessen Schicksal in diesem Film dargestellt wird. Auf diesen kleinen Kameraden, der nicht mehr unter uns sein kann, weil er schon einundeinhalb Jahre unter der Erde liegt. Es war in der Zeit des schlimmsten Terrors, da stand ich vor 2000 Berliner Hitlerjungen auf einem Generalappell der Berliner HJ und sprach zu ihnen vom Opfer, vom Führer und vom Heldentum. [...] Ich sprach von dem Einsatz, den jeder von uns bringen muß, und sprach davon, daß unter den Zweitausend einer sein könne, den ich am nächsten Tag nicht mehr sehen würde. Und ich sagte zu ihm: Danke Du, daß Du dieses Schicksal auf Dich nehmen mußtest, daß Du unter den Millionen die Ehre hast, den Namen des Hitlerjungen zu tragen, daß Du ein Führer in einer Gemeinschaft sein darfst, die Du verkörperst. – Am nächsten Morgen fiel der Hitlerjunge Herbert Norkus von der Hand marxistischer Mordbanditen. Wo damals der kleine Hitlerjunge fiel, da steht heute eine Jugendbewegung von eineinhalb Millionen Kämpfern. Jeder einzelne bekennt sich zum Geist des Opfers, der Kameradschaft. Ich möchte, daß wir gerade in dieser Stunde uns zu seinem Gedenken erheben. – Wir wollen weiterkämpfen in seinem unbeugsamen Geist. Heil Hitler!²¹⁰

Goebbels selbst verzeichnete über den Film, der über allem Disziplin, Gehorsam, Vaterlandsliebe, Deutschsein und Opferbereitschaft -oder: Sterben für Deutschland- propagieren sollte, in seinem Tagebuch acht Tage nach der Premiere in München am 20. September 1933:

Hitlerjunge Quex im Ufa-Palast ganz großer Erfolg. Nach meinen Änderungen wirkt der Film fast wie neu²¹¹.

Auch kommerziell entwickelte der Film sich zu einem Erfolg. Die Produktionskosten von 310.000 Reichsmark spielte er problemlos wieder ein, fünf Monate nach der Premiere lagen die

²⁰⁹ Zu Schirachs Person siehe ausführlicher unter anderem Rathkolb Oliver, *Schirach. Eine Generation zwischen Goethe und Hitler*, Wien 2020.

²¹⁰ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 33.

²¹¹ Zitiert nach Fröhlich Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil 1: Aufzeichnungen 1923-1941, Bd. 2, München 1998, 463, Eintrag vom 20.09.1933.

Einnahmen schon bei 718.000 Mark. *Hitlerjunge Quex* wurde zu einem der erfolgreichsten Filme der Saison 1933/1934.

5.1 Die Volksgemeinschaft aller Deutschen

Berlin, in den letzten Jahren der Weimarer Republik, kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten: Der jugendliche Druckerlehrling Heini Völker -verkörpert von Jürgen Ohlsen, einem jugendlichen Laiendarsteller der Hitlerjugend- wächst in einem proletarischen Haushalt auf. Seine Mutter (Berta Drews) schmeißt den Haushalt, sie wäscht, putzt und kocht. Der Vater (Heinrich George) des 14-Jährigen hingegen verhält sich gegenüber seiner Frau, wie seinem Sohn häufig gewalttätig, er säuft, er raucht, er verschwendet noch den letzten Pfennig, den sich Heini und seine Mutter erst so mühsam verdient hatten. Im Beußelkiez, einem Arbeiter:innenviertel von Moabit, sind politische Unruhen, wie gewaltsame Auseinandersetzungen -Raufereien, Schlägereien und Überfälle- allgegenwärtig. Einen Ausbruch aus den dunklen Gassen des Elendsviertels, aus der Tristesse des grauen Alltags verspricht sich der junge Heini von einem Wochenendausflug der Kommunistischen Jugend. Der Funktionär und Agitator der kommunistischen Partei Stoppel -gespielt von Hermann Speelmans- hatte den Sohn seines Bekannten und Parteigenossen eingeladen. Er setzt alles daran, investiert Stunden und Tage, um den Jungen für die Internationale zu begeistern und zu gewinnen. Heini jedoch fühlt sich schon während des Ausflugs -in der Folge nur immer stärker- zu der in direkter Nachbarschaft zeltenden Hitlerjugend hingezogen, deren Disziplin, Lieder und Rituale ihm förmlich imponieren. Der Film, wie die gleichnamige Romanvorlage von Karl Aloys Schenzinger -der deutsche Schriftsteller, Autor von Sachbüchern und NS-Propaganda, während des Zweiten Weltkrieges Arzt der Wehrmacht, wurde nach Kriegsende im Lager Mauerkirchen in der amerikanischen Besatzungszone interniert. Vor der Landauer Spruchkammer wurde er als „Mitläufer“ eingestuft, da er trotz Sympathien für den Nationalsozialismus nie eingetragenes Mitglied der NSDAP war²¹²- schildert, wie sich Heini von dem wüsten Treiben seiner kommunistischen Fahrtgenoss:innen geradezu abgestoßen, ausgelacht und als Außenseiter an den Rand der Gruppe gedrängt fühlt und in den Wald schleicht. Der Schein des Sonnenwendlagerfeuers der HJ scheint ihn regelrecht durch die Dunkelheit der Nacht zu leiten, ihn gar anzuziehen. Während die Parteigenoss:innen des Vaters ungeordnet, undiszipliniert, chaotisch und dreckig daherkommen -es wird wild durcheinander

²¹² Zur Persona Schenzinger siehe unter anderem Raberg Frank, *Biografisches Lexikon für Ulm und Neu-Ulm 1802-2009*, Ostfildern 2010, 361f.

gerufen und geschrien, sich um Essen geschlagen, selbst die Jüngsten trinken und rauchen bereits, die wenigen älteren Frauen geben sich anzüglich und werden begrabscht-, das Wochenendlager der Kommunistischen Jugend mehr einem nächtlichen Trinkgelage, denn eines Lernortes für Jugendliche gleicht, verhalten sich die jungen Nazis -die Jungens der Hitlerjugend, wie die Mädels des BDM- immerzu diszipliniert. Sie stehen in Reih und Glied, sind in Uniform gekleidet, sie scheinen eine funktionierende, eine sich um den Einzelnen sorgende und rücksichtsvolle Gemeinschaft zu bilden. Fortan hat Heini vor allem einen Wunsch: selbst Mitglied der Hitlerjugend zu werden. Um in der Gemeinschaft der Nazis aber anzukommen, muss er erst das Umfeld seines proletarischen Haushalts -in Persona seines prügelnden und saufenden Vaters- überwinden. Die sich sorgende Mutter -sie kommt nur in den eigenen vier Wänden vor, scheint geradezu nur dort im eigenen Haushalt zu existieren und somit dem sexistischen Bild einer auf die Hausarbeit reduzierten Frau zu entsprechen- stirbt: „im Sinne der Ideologie [wählt sie den Freitod], weil sie zu schwach für die Gegenwart und nicht bereit für das Kommende ist“²¹³. Heini hingegen erfährt die Genesung zu einem „gereinigten“ Menschen. „Wenn ein Arzt dessen Gasvergiftung mit den Worten kommentiert, sein „ramponiertes Blut“ müsse wieder in Ordnung kommen, dann ist damit auch gemeint, dass Heini die alten Familienbande kappen und eine Blutsverwandtschaft mit den uniformierten Kameraden eingehen muss“²¹⁴. Die Uniform, die dem Jungen am Krankenbett von seinen neuen Kamerad:innen übergeben wird, „bedeutet für [...] [ihn] die Erfüllung seines Traumes, zu dieser Gemeinschaft, einer Elite der Jugend, [der Hitlerjugend] zu gehören“²¹⁵. So wird der zunächst unpolitische Kommunistensohn Heini Völker -der Nachname der Familie erinnert nicht zufällig an den Refrain der Internationalen- in Schenzingers Vorlage, wie in Steinhoffs Film in einem Prozess der weltanschaulichen Bewusstwerdung zum Hitlerjungen Quex -sein neuer Spitzname spielt auf seine dem Quecksilber ähnliche Schnelligkeit und Flinkheit an²¹⁶.

Während man den Kommunismus -die Partei und Organisation- offensichtlich als den gefährlichsten Gegenspieler des Nationalsozialismus, als bedrohlichste Kraft im Land, als absoluten „Feind Deutschlands“ erachtete, sah man den einzelnen Kommunisten, die einzelne Kommunistin aber als mögliche:n Parteigenoss:in. Steinhoffs Produktion ist „ein Flirt mit dem Gegner“²¹⁷. Der 1882 im bayerischen Pfaffenhofen geborene Regisseur galt bereits 1933 als Routinier. Seit 1912 arbeitete er im Film. Trotzdem er nie in die NSDAP eingetreten war, wird

²¹³ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 97.

²¹⁴ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 97.

²¹⁵ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 40.

²¹⁶ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 97.

²¹⁷ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 40.

Steinhoff von Kollegen „als brauner als Goebbels und schwärzer als Heinrich Himmler“²¹⁸ beschrieben. Hans Albers -der Schauspieler und Sänger, vom Publikum als „blonder Hans“ gefeiert, war mit einer Jüdin verheiratet²¹⁹- bezeichnete ihn gar als „das größte Arschloch des Jahrhunderts“²²⁰, Billy Wilder -der berühmte jüdische Filmproduzent und Regisseur übersiedelte unmittelbar nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten nach Paris und emigrierte später in den Vereinigten Staaten von Amerika- wiederum als „ein[en] Mann ohne jedes Talent. Er war ein Nazi, ein hundertprozentiger sogar. Aber es gab auch viele Nazis, die Talent hatten... Aber ich sage über Steinhoff, daß er ein Idiot war, aber nicht weil er Nazi war, er war auch ein sehr schlechter Regisseur“²²¹. Sein „Flirt“ mit den „Feinden Deutschlands“ -weniger mit der kommunistischen Bewegung, sehr wohl aber mit den einzelnen Kommunist:innen selbst- machte sich mit dem Filmgegner von Links gleich, „dem proletarisch-revolutionären Film, und benutzte das Modell der realistischen Straßen- und Sozial-Filme; man spielte auf der Bühne des Gegners das dem Publikum des Gegners vertraute Stück, stellte dessen Aussagen aber auf den Kopf“²²². Zahlreiche Szenen erinnern bewusst an Klassiker des linken Kinos der Weimarer Republik. Gerhard Lamprechts *Emil und die Detektive*²²³ aus dem Jahr 1931 hatte Kinder und Jugendliche erst für das deutsche Kino entdeckt. Goebbels und sein Film wiederum wussten die Lausbuben von einst zu politisieren: Emil-Darsteller Rolf Wenkhaus war in *SA-Mann Brand* als strammer Hitlerjunge zu sehen, der junge Hans Richter in *Hitlerjunge Quex* als undisziplinierter und ungezogener Jungkommunist²²⁴. Die Selbsttötung

²¹⁸ Fischer O. W., zitiert nach Popin Dora, *O. W. Fischer. Seine Filme, sein Leben*, München 1989, 38.

²¹⁹ Schon unmittelbar nach der Machtübernahme des Jahres 1933 drängten Goebbels und die Partei Albers zur Trennung von seiner Lebensgefährtin Hansi Burg, die aus einer prominenten jüdischen Familie stammte. Nach einiger Zeit gab Albers diesem Drängen nach und gab in einem Schreiben vom 15. Oktober 1935 an Joseph Goebbels offiziell die Trennung von Hansi Burg bekannt. Burg und Albers lebten jedoch weiterhin zusammen am Starnberger See in Albers Villa in Garatshausen, die er 1935 käuflich erwarb. Burg emigrierte 1939 über die Schweiz nach England und kehrte erst 1946 nach Garatshausen zurück.

Zu den Nationalsozialisten hatte Hans Albers einerseits ein sehr distanziertes Verhältnis: Er spottete gegenüber Kollegen über das Regime, zeigte sich nie an der Seite hochrangiger NSDAP-Funktionäre und verzichtete auf die Entgegennahme eines Schauspielpreises aus der Hand von Joseph Goebbels. Überliefert ist, dass er mit Bezeichnungen spottete wie „Doktor Göhbels“ oder betont „der Herr Hitler“. Dennoch war er andererseits bei Goebbels als Publikumsmagnet sehr geschätzt, konnte daher sehr hohe Gagen fordern und erhalten und wurde auf dessen Gottbegnadeten-Liste -sie wurde noch im August 1944 von Goebbels und seinem Ministerium erstellt und sollte Künstler:innen, die dem Regime wertvoll erschienen unter besonderen Schutz stellen- geführt. Albers wirkte außerdem an mehreren Propagandafilmen -als Schauspieler und Co-Produzent- mit. Siehe dazu ausführlicher unter anderem Krützen Michaela, *Hans Albers. Eine deutsche Karriere*, Weinheim/Berlin 1996; Steinhilber Evelyn, *Mag's im Himmel sein, mag's beim Teufel sein. Stars und die Liebe unter dem Hakenkreuz*, Wien 2018.

²²⁰ Zitiert nach Von Cziffra Géza, „Kauf dir einen bunten Luftballon.“ *Erinnerungen an Götter und Halbgötter*, München/Berlin 1975, 304.

²²¹ Wilder Billy, zitiert nach Hembus Joe, Bandmann Christa, *Klassiker des deutschen Tonfilms, 1930-1960*, München 1980, 86.

²²² Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 34f.

²²³ *Emil und die Detektive*, Deutschland 1931. Regie: Lamprecht Gerhard. Drehbuch: Wilder Billy, Kästner Erich, Pressburger Emeric. Kamera: Brandes Werner. 75 Minuten.

²²⁴ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 96.

von Heinis Mutter -wenn Mutter Völker den Gashahn des eigenen Küchenherds aufdreht, um dem Elend des Kiezes zu entfliehen- erinnert unweigerlich an den Tod der Heldin, der Schlusszene aus *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*²²⁵. Die erste Szene in *Hitlerjunge Quex* wiederum imitiert auffällig Lehrstücke Bert Brechts. Als ein Junge -sicherlich aus Hunger und Not- einen Apfel stiehlt, dafür vom Obsthändler nicht nur metaphorisch abgewatscht wird und eine kommunistische Agitationsszene nach Enteignung und gerechter Verteilung auslöst, erinnert die Sequenz unmittelbar an Slatan Dudows *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt*²²⁶ aus dem Jahr 1932²²⁷. Der Moritätensänger kommt aus *Die Dreigroschenoper*²²⁸. In der Schlusszene -als Quex im Jahrmarktszelt erstochen wird- ist die Anlehnung an Fritz Langs *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*²²⁹ unverkennbar²³⁰. So sehr sich die Motive und erzählerischen Mittel von Steinhoff und den Regisseuren der Weimarer Zeit ähneln, so deutlich unterschieden sich die Ziele und Intentionen: „Die Utopie von *Hitlerjunge Quex* ist trotz der Perspektivierung auf die Arbeiterklasse keine bessere und gerechtere Welt, sondern eine opferbereite Gemeinschaft [-die deutsche Volksgemeinschaft-] für Führer und Partei“²³¹.

Wie diese „opferbereite Gemeinschaft“ hergestellt wird, wie die deutsche Volksgemeinschaft konstituiert wird, wie „der Kampf um die Seele des Deutschen zwischen Nationalsozialismus und Kommunismus“²³² nach Ansicht Goebbels‘ und der nationalsozialistischen Filmindustrie geführt wird, veranschaulichen *Hans Westmar* und *Hitlerjunge Quex* gleichermaßen. Hans Westmar erklärt, blickend auf eine Straßendemonstration von Kommunist:innen:

Ich sage dir, da geht es um ganz Deutschland, da unten. Auf der Straße. Und darum müssen wir hinein ins Volk. Wir dürfen jetzt nicht abseits stehen. Es geht ums Ganze. Wir müssen kämpfen, Hand in Hand mit dem Arbeiter²³³.

²²⁵ *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, Deutschland 1929. Regie: Jutzi Phil. Drehbuch: Döll Willi, Fethke Johannes. Kamera: Jutzi Phil. 105 Minuten. Die beiden männlichen Hauptdarsteller des Film Gerhard Bienert und Friedrich Gnaß dürften dem Publikum vor den Leinwänden aus zahlreichen Stummfilmen der linken Prometheus-Film bekannt gewesen sein. Während der NS-Zeit wurden sie wiederholt in tendenziösen Kriegsfilm besetzt, nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 96.

²²⁶ *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt*, Deutschland 1932. Regie: Dudow Slatan. Drehbuch: Brecht Bertolt, Ottwalt Ernst, Dudow Slatan. Kamera: Krampf Günther. 74 Minuten.

²²⁷ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 96.

²²⁸ *Die Dreigroschenoper*, Deutschland/USA 1931. Regie: Pabst Georg Wilhelm. Drehbuch: Vajda László, Lania Léo, Balász Béla. Kamera: Wagner Fritz Arno. 112 Minuten.

²²⁹ *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, Deutschland 1931. Regie: Lang Fritz. Drehbuch: Von Harbou Thea, Lang Fritz. Kamera: Wagner Fritz Arno. 107 beziehungsweise 117 Minuten.

²³⁰ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 38.

²³¹ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 97.

²³² Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 38.

²³³ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 38.

Auf den Einwand seiner Parteikameraden, der Arbeiter wolle doch nichts von nationalsozialistischen Studenten wissen -sie seien für diesen schließlich eine andere Klasse- erwidert Westmar klar:

Es darf eben jetzt keine Klassen mehr geben. Auch wir sind Arbeiter, Arbeiter der Stirn, und unser Platz ist neben dem Bruder, dem Arbeiter der Faust²³⁴.

Die Schlüsselszene in *Hitlerjunge Quex* wiederum ist ein Gespräch, in dem der Bannführer der Hitlerjugend Kaß -verkörpert von Claus Friedrich Clausen, der deutsche Theater- und Filmschauspieler, Sprecher und Regisseur war am 1. April 1933 in die NSDAP eingetreten²³⁵- und der kommunistische Vater Heini um die Seele und Loyalität des Jungen kämpfen:

Bannführer: Tag, Heini, der Arzt meint, du kannst wieder raus, wenn du willst.

Heini: Wo soll ich'n hin?

Vater: Frage! Zu deinem Vater natürlich, wo du hingehörst.

Bannführer: Das eben ist die Frage: Wo gehört der Junge hin? Sie, ich habe sehr gute Eltern gehabt; aber wie ich fünfzehn war, da bin ich ausgerückt. Wollt zur See, wollt Schiffsjunge werden. Irgendwo da lagen Inseln, waren Palmen. Afrika! Zu Tausenden sind die Jungs schon ausgerückt.

Vater: Das waren eben Lausejungs.

Bannführer: Ah, Sie, Jungens sind etwas Wunderbares. Jungens sind ein großes Geheimnis. Zu allen Zeiten schon. Zu den Pelzjägern, zu den Zigeunern sind sie geflohen. Immer hat sie eines Tages der große Zug gepackt. Da begannen sie zu wandern. Wo gehört ein Junge hin? Sie, fragen Sie doch mal Ihren eigenen Jungen.

Vater: Na, du, nun sag schon'n Wort.

Bannführer: Tja, ich weiß nicht, ob Sie im Feld waren, aber...

Vater: Ach, und ob...

Bannführer: Zwei Millionen Jungs haben sich damals freiwillig gemeldet. Waren alles Söhne eines Vaters. Vor allem einer Mutter. Und wo gehörten die hin?

Vater: Ich bin ein einfacher Mann. Ich bin'n Prolet.

Bannführer: Sie haben doch schon etwas von der Bewegung gehört, wie?

Vater: Bewegung! Sprung auf marsch, marsch: das war meine Bewegung. Bis ich meinen Schuss weg hatte. Dann wurd ich in Gips gelegt. Dann gab et wieder Bewegung: Knochenstrecken! Krumm, jrade, krumm, jrade. Dann bin ich zur Stempelstelle jehumpelt. Woche für Woche, Jahr für Jahr. Dat war meine Bewegung. Sonst hat mich nichts beweijt. Aus'm Leim bin ich jejang! Glaub'n Sie, ich bin vom Fressen, so dick jeworn? Nee, weil ich keine Arbeit hatte. Vom Rumsitzen bin ich so dick jeworn. Wo wer ich also

²³⁴ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 38.

²³⁵ Weniger Kay, *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameralleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: C-F. John Paddy Carstairs-Peter Fitz, Berlin 2001, 85.

schon hinzuhören? Zu meinen Klassenjungen gehör'ik. Und wo ick hinzuhöre, da gehört auch der Jung hin.

Bannführer: Zu Ihren Klassengenossen? Zur Internationale, woll'n Sie sag'n? Was?

Vater: Jawoll, zur Internationale.

Bannführer: Hm. Wo sind Sie'n geboren?

Vater: Na, in Berlin.

Bannführer: Wo liegt'n das?

Vater: Anne Spree.

Bannführer: Ann Spree, jawoll. Ja, aber wo? In welchem Land?

Vater: Na, Mensch, in Deutschland natürlich!

Bannführer: In Deutschland, jawoll. In unserem Deutschland. Das überleg'n sich mal!²³⁶

„Es ist selbstverständlich, daß Heini, die Verkörperung des kranken Deutschland [-die personifizierte Weimarer Republik-], diesem Tauziehen um seine Seele wortlos zuhört und dann [erst] durch die Worte des Bannführers neuen Lebensmut bekommt“²³⁷. Mit Heinrich George - und seiner Ehefrau Berta Drews als Mutter Völker- sicherte sich Steinhoff nicht nur die Namen berühmter Film- und Bühnenschauspieler der Weimarer Zeit, sondern auch die Sympathien der vielen Zuschauer:innen vor den Leinwänden, die lange -wie George selbst- dem Kommunismus zugeneigt waren. Während Heini Vater in Schenzingers Roman nur eine unbedeutende Nebenrolle zukommt, stellt Steinhoff ihn -den Proleten aus dem Kiez mit breitstem Berliner Akzent- in den Mittelpunkt der Erzählung. „George spielt den Kriegsveteranen als müden Antihelden, dem Ideologie und Klassenbewusstsein keinen Halt mehr geben können, als einen aufgedunsenen Mann ohne Körperspannung, der Frau und Kind prügelt, weil er seine soziale Ohnmacht kompensieren muss“²³⁸. Und doch gewährt Steinhoff seinem Star auf der Leinwand Raum, seiner Figur widerfährt -ganz im Sinne der nationalsozialistischen Unternehmung die Arbeiter:innenschaft, Kommunist:innen wie Sozialdemokrat:innen, in die Einheit aller Deutschen, in die Volksgemeinschaft zu integrieren und zu inkludieren- Gerechtigkeit. Heini Vater, Stoppel, Gerda (Rotraut Richter), alle Kommunist:innen in *Hitlerjunge Quex* sind die Antiheld:innen der nationalsozialistischen Ideale. Sie verkörpern das Spiegelbild -die negative Spiegelung, das negative Gegensein- der rechtschaffenen Nazis. Während sie wahlweise chaotisch und ungezogen, faul und undiszipliniert, versoffen und sexuell verkommen erscheinen, immer in der Dunkelheit stehen -der Kommunismus jedenfalls die Unordnung symbolisiert-, rückt Tschets Kamera keineswegs nur sprichwörtlich die Nazis und ihre Symbole

²³⁶ *Hitlerjunge Quex*, 01:08:18-01:10:52.

²³⁷ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 38.

²³⁸ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 95.

-überdimensionierte Hakenkreuzflaggen, wie einzelne Konterfeis von Hitlerjungen- ins Licht. Der Nationalsozialismus ist die neue Ordnung, die neue Sicherheit.

Die ungeordneten Kommunist:innen sind eine Projektionsfläche der eigenen Ängste der Nazis. Ihre Charakteristik -so der englisch-amerikanische Anthropologe, Philosoph und Sozialwissenschaftler Gregory Bateson bereits inmitten des Krieges²³⁹- ist ein Selbstportrait der Nazis: „es wird gezeigt, was die Nationalsozialisten ihrer eigenen Ansicht nach ohne ihr Disziplin sein würden, oder was sie unter dieser Schicht der Disziplin wirklich sind“²⁴⁰. Steinhoff unterstellt den Kommunist:innen -wie das Nazi-Kino überhaupt so häufig- all jene negativ aufgeladenen Eigenschaften, er schreibt ihnen all jene bösen Taten und Handlungen zu, die in der Historie tatsächlich von den Nazis selbst begangen worden sind. Die kommunistischen Antitypen -das Gegen-Wir- aber verkörpern Attribute, die ihre psychologischen Wurzeln im Charakter der Nationalsozialisten selbst haben²⁴¹. Bateson veranschaulicht dies durch die Gegenüberstellung verschiedener Charakter: des Bannführers Kaß mit Vater Völker; von Heini mit Grundler -einem verhaltensauffälligen und gewalttätigen Hitlerjungen, den Quex im Heim kennenlernt; gespielt von Hermann Braun-; des BDM-Mädchens Ulla (Helga Bodemer) mit dem kommunistischen Vamp Gerda -die eine fürsorglich und loyal, zugeknüpft und kindlich, die andere lüstern, anreizend gekleidet und selbst gegenüber den Jüngsten sexuell begehrend. Stoppel wiederum -als Agitator der Kommunistischen Partei war so erpicht Heini in die eigene Jugendorganisation aufzunehmen- hatte zwar -wie Gerda und andere Kommunist:innen auch- an den Plänen mitgewirkt den jungen Völker zu ermorden -den Kommunist:innen gilt der Hitlerjunge als Verräter-, leistet aber als die Rollkommandos alarmiert sind, den Verfolgern Heinis keine Hilfe. Das Beispiel des mutigen Hitlerjungen scheint bei ihm, wie Gerda Eindruck hinterlassen zu haben. Es ist schließlich ein völlig unbeteiligter Bäcker -ein unpolitischer Deutscher-, der Heini verrät.

²³⁹ Im Auftrag des New Yorker Museum of Modern Art schrieb Bateson bereits 1944 einen Kommentar zu *Hitlerjunge Quex*: er unternahm den Versuch einer Analyse der Propaganda und möglicher amerikanischer Gegenpropaganda. Anhand des Films versuchte er jedoch überdies den deutschen Nationalcharakter in seinen Grundzügen und seiner historischen Veränderbarkeit zu analysieren. Mit seinem Kommentar beteiligte er sich an der Diskussion um eine mögliche Re-Education der Deutschen und Österreicher:innen nach dem Ende des Krieges, eine Diskussion, die 1943 durch das Buch *Is Germany Curable?* des Psychiaters Richard Brickner entfacht worden war. Batesons Kommentar wurde zuerst 1946 nur gekürzt, erst 1980 ungekürzt publiziert. Siehe dazu ausführlicher einerseits Bateson Gregory, „An Analysis of the Nazi Film „Hitlerjunge Quex““, in: *Studies in Visual Communication* 6 (1980), 20-55; andererseits Brickner Richard, *Is Germany Curable?*, Philadelphia 1943.

²⁴⁰ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 41.

²⁴¹ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 41.

Vater Völker, Grundler, Stoppel und Gerda auf der Leinwand, wie so vielen Tausenden in den Kinos des Reiches, die noch vor 1933 linken Parteien und Bewegungen zugeneigt waren, wird von Steinhoff und Goebbels zugestanden, die „Wahrheit“, die „Richtigkeit“ des Nationalsozialismus anerkennen zu können. Nicht qua Geburt sind sie -als „arische“ Deutsche entgegen Jüdinnen und Juden, Romn:ja und Sinti:zze und anderen Verfolgten des Regimes- aus der Volksgemeinschaft ausgeschlossen und exkludiert. Sie haben nur die „neue Zeit“, die neuen Machthaber -wie Heini im Film- zu akzeptieren. Aus ihnen -den hoffnungslosen und undisziplinierten Arbeiter:innen- kann noch eine nationalsozialistische Gemeinschaft entstehen. Als leuchtendes Vorbild, als Hoffnung, der vielen neu in die Volksgemeinschaft inkludierten ehemaligen „Feinden Deutschlands“ schreitet Hitlerjunge Quex, wie die vielbesungene Hakenkreuzfahne voranflattert²⁴², in die Zukunft: das kommunistische Gegen-Wir wird so Teil des nationalsozialistischen Kollektivs, des faschistischen Wir.

²⁴² Wie Tschets Kamera so häufig in monumentalen Großaufnahmen nationalsozialistische Symbole einfängt, Steinhoff den Film sogar mit einer Hakenkreuzflagge beendet, ist das Propagandalied der Hitlerjugend *Vorwärts! Vorwärts! schmettern die hellen Fanfaren* -besser bekannt als Fahnenlied der Hitlerjugen- allgegenwärtig. Der Text des 1933 veröffentlichten Liedes stammt von Baldur von Schirach selbst, die Melodie von Hans Otto Borgmann. In *Hitlerjunge Quex* wurde es erstmals veröffentlicht. Motive aus dem Lied werden im gesamten Film verwendet, sie untermalen Darstellungen der Hitlerjugend im Gegensatz zu den mit der Internationalen und Jazz-Motiven unterlegten Szenen aus der sozialistischen „Kommune“. Später wurde bei allen Veranstaltungen der Hitlerjugend üblicherweise zuerst das Deutschlandlied, dann das Horst-Wessel-Lied und als dritter Gesang schließlich dieses Fahnenlied gesungen. Die beiden Strophen und der Refrain signalisieren aggressive Kampfbereitschaft, Hinwendung zur Fahne, Treue zum Führer und Todesverachtung. Im Zweiten Weltkrieg wurde der Refrain des Liedes auch in den Marsch der SS-Panzer-Division Hitlerjugend integriert. Heute ist das Lied in Deutschland als nationalsozialistisches Symbol nach Paragraph 86 StGB verboten. Nach dem Recht Österreichs gelten aufgrund § 3 des Verbotsgesetzes 1947 ähnliche Bestimmungen. Siehe dazu Schilde Kurt, „Unsere Fahne flattert uns voran!“ Die Karriere des Liedes aus dem Film „Hitlerjunge Quex“, in: Stambolis Barbara, Reulecke Jürgen (Hg.), *Good-Bye Memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen 2007, 185-198.

6. „Heim ins Reich“. Ucickys *Heimkehr* und die ideale Gemeinschaft

„Alles Leid des Marsches, alle Strapazen und Mühsal sind aber vergessen in dem Augenblick, wo die deutsche Grenze erreicht wird und man in die große Volksgemeinschaft des Reiches aufgenommen wird“²⁴³, so kommentierten die *Nationalsozialistischen Monatshefte* Himmlers Begrüßung des „letzten Trecks“ -die Begrüßung der „Volksdeutschen“ aus dem kleinen Dörfchen Brigidau in Galizien- auf der Eisenbahnbrücke über dem San im ehemals polnischen Przemysl am 28. Januar 1940. Größte Anstrengungen wurden unternommen, zahlreiche Berichte und Presseartikel, ganze Bände und Bildreportagen geschrieben und verfasst, um die verschiedenen Umsiedlungsaktionen deutscher Minderheitengruppen zwischen 1939 und 1941 -über die „Heimkehr“, über eine „moderne Völkerwanderung“²⁴⁴, wie Goebbels die Umsiedlung der Wolhyniendeutschen in seinem Tagebuch beschrieb- zu dokumentieren.

Zwischen Herbst 1939 -unmittelbar nach dem deutschen Überfall auf Polen- und Frühjahr 1941 unternahm das Regime -Staat, Ministerien und Partei- in gleich mehreren Schüben die Umsiedlung ganzer deutschsprachiger Minderheiten aus Südtirol, Lettland und Estland, dem sowjetisch besetzten Ostpolen -aus Wolhynien, Galizien und dem Narewgebiet-, aus Rumänien -Bessarabien, der Nord- und Südbukowina und Dobrudscha- und aus Litauen „heim ins Reich“²⁴⁵. So häufig, noch Jahre und Jahrzehnte nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft über Europa die Umsiedlung „volksdeutscher“ Minderheiten von ihnen und ihren Nachfahr:innen selbst, von sogenannten Landsmannschaften und Vertriebenenverbänden, aber auch von Historiker:innen und Wissenschaftler:innen als Leidens- und Opfergeschichte erzählt worden war -und viele diesem Mythos auch heute noch immer anhängen-, waren die Motivationen der unterschiedlichen Minderheitengruppen zur Umsiedlungsentscheidung real höchst verschieden. Sicher überwogen bei einem beträchtlichen Teil der deutschsprachigen Minderheitenbevölkerungen und Mittel- und Osteuropa das Gefühl von Ohnmacht, Machtlosigkeit und Angst vor einer gänzlich ungewissen Zukunft, bei vielen jedoch „zeigte sich genuiner Enthusiasmus für das nationalsozialistische Deutschland und für die

²⁴³ Zantke S., „Die Heimkehr der Wolhyniendeutschen“, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 11 (1940), H. 120, 41-43, hier 41.

²⁴⁴ Fröhlich Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil 1: Aufzeichnungen 1923-1941, Bd. 7, München 1998, 346f, Eintrag vom 13.03.1940.

²⁴⁵ Zur nationalsozialistischen Umsiedlungspolitik deutscher Minderheitengruppen „heim ins Reich“ siehe allgemein unter anderem: Leniger Markus, *Nationalsozialistische „Volkstumsarbeit“ und Umsiedlungspolitik 1933-1945. Von der Minderheitenbetreuung zur Siedlerauslese*, Berlin 2006; Strippel Andreas, *NS-Volkstumspolitik und die Neuordnung Europas. Rassenpolitische Selektion der Einwandererzentrale des Chefs der Sicherheitspolizei und der SS 1939-1945*, Paderborn/München/Wien 2011.

Umsiedlung“²⁴⁶. Die nationalsozialistische Gedankenwelt verstand und begriff das „deutsche Volkstum“ außerhalb der Reichsgrenzen, wie das „Volk“ und die „Volksgemeinschaft“ stets als Gegenbegriffe zum „Staat“²⁴⁷. Oder anders: die gemeinsame Sprache und Kultur, noch mehr die vorgeblich deutsche Abstammung und Herkunft, das „deutsche Blut“ bestimmte die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft, keineswegs zwangsläufig die bloße Staatsangehörigkeit.

Das Denken über eine „großdeutsche Volksgemeinschaft“ unter der Führung des Deutschen Reiches und über alle Staatsgrenzen hinweg wurde einerseits „signifikanter destabilisierender Einfluss in den Ländern mit deutschen Minderheiten in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg“²⁴⁸ und schließlich andererseits eine „wichtige Triebkraft für Aufrüstung, Kriegs- und Rassenpolitik, Bevölkerungsverschiebung und Massenmord“²⁴⁹. Mit dem deutschen Überfall auf Polen -und dem Beginn des Zweiten Weltkrieges im September 1939- wurde die „große“ beziehungsweise „großdeutsche Volksgemeinschaft“ als nationalsozialistische Vision evoziert, um die Umsiedlungs- und Germanisierungspolitik in den neu-okkupierten Gebieten im Osten und Südosten Europas als vermeintlich notwendig zu rechtfertigen -Stichwort „Lebensraum im Osten“- und die Inklusion „deutscher“ Gruppen -von Umsiedler:innen, „eingesessenen Volksdeutschen“ wie „Wiedereingedeutschen“- erst voranzutreiben²⁵⁰. Als „Vorposten“ und „Vorkämpfer“ des Deutschtums in einer feindseligen, dreckig stilisierten und vermeintlich unzivilisierten Umgebung wurden die „Volksdeutschen“ in der nationalsozialistischen Propaganda -in der Literatur, wie dem Kino von Goebbels und seines Ministeriums- zu geknechteten Held:innen erhoben. Sie -überall in Europa-, die so viele Strapazen und Mühsal auf sich genommen hatten, sollten endlich von ihrer feindseligen Umgebung „befreit“ werden, endlich -so der nationalsozialistische Wille- heim nach Deutschland, „heim ins Reich“ kehren.

²⁴⁶ Harvey Elizabeth, „Die Inszenierung der expandierenden „Volksgemeinschaft“: Offizielle Fotos der „Heimkehr“ deutscher Minderheiten ins Reich 1939-1941“, in: Schmichen-Ackermann Detlef, Buchholz Marlis, Roitsch Bianca et al (Hg.), *Der Ort der „Volksgemeinschaft“ in der deutschen Gesellschaftsgeschichte*, Paderborn/München/Wien 2018, 353-374, hier 358.

²⁴⁷ Siehe dazu ausführlicher unter anderem Götz Norbert, „German-Speaking People and German Heritage. Nazi Germany and the Problem of *Volksgemeinschaft*“, in: O'Donnell Krista, Bridenthal Renate, Reagan Nancy (Hg.), *The Heimat Abroad. The Boundaries of Germanness*, Ann Arbor 2005, 58-81.

²⁴⁸ Harvey Elizabeth, *Die Inszenierung der expandierenden Volksgemeinschaft*, 359.

²⁴⁹ Götz Norbert, „Volksgemeinschaft“, in: Haar Ingo, Fahlbusch Michael (Hg.), *Handbuch der völkischen Wissenschaften*, München 2008, 713-721, hier 721.

²⁵⁰ Kundrus Birthe, „Regime der Differenz. Volkstumspolitische Inklusionen und Exklusionen im Warthegau und im Generalgouvernement 1939-1944“, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009, 105-123.

6.1 Verkehrte Welt? Oder: Ein wahrer Propagandafilm

Nur ganz selten erleben wir es, dass ein Spielfilm zum großen Zeitdokument wird. Denn nur dann geschieht dies, wenn hinter dem Film Ereignisse stehen, die so übermächtig sind, dass sie ihm gleichzeitig Inhalt und Form geben und der Drehbuchverfasser, der Spielleiter, der Darsteller, nur noch Diener am Werk sind, gerade hierin ihr höchstes Können beweisend²⁵¹.

Völlig begeistert, feierte die zeitgenössische Presse die Aufführung von Gustav Ucickys *Heimkehr*: „Wie in Venedig [-im Rahmen der Filmkunstwochen wurde der Film am 31. August 1941 im Cinema San Marco uraufgeführt und errang den Pokal des italienischen Ministeriums für Volkskultur-] und später in Wien [-wo die deutsche Erstaufführung am 10. Oktober des gleichen Jahres in Anwesenheit des Reichsstatthalters Baldur von Schirach gleich mehrfach von tosendem Applaus des Publikums unterbrochen worden war-] hinterließ auch die Berliner Erstaufführung dieses bedeutenden Filmwerkes tiefen Eindruck“²⁵². *Heimkehr* wurde bei Zensurvorlage in der Filmprüfstelle von Goebbels und seinem Ministerium als jugendfrei eingestuft und erhielt das Höchstprädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“. Der „volksbildendende“ und „jugendwerte“ Streifen -wie es weiter heißt-, erhielt wie nur vier andere Filme zwischen 1933 und 1945 sogar das Prädikat „Film der Nation“²⁵³. Der Film war ein Prestigeprojekt der nationalsozialistischen Filmproduktion: Bereits im Dezember 1939 von Joseph Goebbels selbst lanciert, wurde *Heimkehr* mit Starbesetzung inszeniert und derart generös und großzügig finanziert, dass diese eine Produktion allein 40 Prozent des gesamten Jahresbudgets der Produktionsfirma Wien-Film²⁵⁴ verschlang. Das Duo aus Drehbuchautor

²⁵¹ *Filmwoche*, Nr. 47/48, 1941, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 349.

²⁵² *Filmwoche*, Nr. 47/48, 1941, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 349.

²⁵³ *Heimkehr* war nach *Ohm Krüger* (1941) -für den das Prädikat überhaupt erst erfunden wurde- der zweite derart ausgezeichnete Film. Es folgten *Der große König*; *Die Entlassung*, Deutsches Reich 1942. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Braun Curt Johannes, Von Eckardt Felix. Kamera: Wagner Fritz Arno. 107 Minuten; und der letzte große Durchhaltefilm *Kolberg*.

²⁵⁴ Die Wien-Film wurde 1938, unmittelbar nach dem sogenannten „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich durch den Zusammenschluss mehrerer Filmgesellschaften gegründet. Das von offizieller Seite vorangestellte Motto „Wetteifernd mit den übrigen Künsten soll der Film gestalten, was Menschenherzen erfüllt und erbeben läßt, und sie durch Offenbarung des Ewigen in bessere Welten entrückt“ war von Joseph Goebbels unterschrieben worden. Jüdische Mitarbeiter:innen waren bereits vor 1935 entlassen worden. Von der neuen Gesellschaft wurden die bisher der Tobis-Sascha gehörenden Rosenhügel-Studios und das Filmatelier Sievering sowie das Studio Schönbrunn übernommen. Die überaus erfolgreiche Wien-Film konnte unter dem Produktionschef Karl Hartl -er war zwar selbst kein NSDAP-Mitglied, wurde aber vom Sicherheitsdienst als „nationalsozialistisch eingestellt“ und „charakterlich günstig“ beurteilt- zwischen 1939 und 1945 fünfzig Filme drehen. Häufig wird übersehen, dass die Wien-Film -das Unternehmen bestand noch Jahre und Jahrzehnte auch nach dem Krieg in der Zweiten Republik- eine nationalsozialistische Gründung war, der zahlreiche Enteignungen und Vertreibungen jüdischer Filmschaffender vorausgegangen waren. Gemäß der 1938 gegründeten Wien-Film war Goebbels' Devise für diese Filme gewesen, das darzustellen, was „gemütvoll“ ist. Die Wien-Film sollte das Hollywood der „Ostmark“ werden, eine ideologische Fabrik der

Gerhard Menzel -der deutsche Schriftsteller lebte seit 1939 in der ehemals österreichischen Hauptstadt- und Regisseur Ucicky hatte schon in den frühen Dreißigerjahren gemeinsam bedeutende Erfolge an den Kassen der Kinos des Reiches erzielen können. Noch während der Dreharbeiten zu *Heimkehr* zeichneten die beiden mit *Mutterliebe*²⁵⁵ und *Der Postmeister*²⁵⁶ für zwei der drei erfolgreichsten Filmproduktionen des Jahres 1940 verantwortlich²⁵⁷.

Die Produktion -die noch heute als Vorbehaltsfilm gilt- zeichnet die Umsiedlung von Wolhyniendeutschen „heim ins Reich“. Regisseur Ucicky wollte -nach seinen Worten- den „Kontrast“ zwischen Deutschtum und Slawentum mit den Mitteln einer „authentischen Milieuschilderung“ inszenieren und dadurch dem Zuschauer demonstrieren, dass es auch mit gewaltsamen Maßnahmen unmöglich sei, einem starken Deutschtum die „Wurzeln im fernen Heimatboden“ abzuschneiden²⁵⁸. Er schrieb über seine Arbeit:

Der Film hat in der Optik der Kamera ein unbeschreibliches Werkzeug, das jederzeit Wahres von Unwahrem unerbittlich erfüllt. Wenn man als Filmregisseur von der Kamera her kommt, weiß man um dieses Geheimnis. Man weiß aber auch, welche künstlerischen Möglichkeiten darin liegen, wenn man die Optik richtig einsetzt, um die künstlerischen Leistungen des Darstellers in zweckgebundener Form dem Zuschauer zu vermitteln²⁵⁹.

Illusionen, die programmatisch bessere Welten produzierte und gleichzeitig die Zuschauer:innen auf NS-Ideologien, die Volksgemeinschaft und die Ausgrenzung und Vernichtung des jüdischen Volkes einschwor. Subversives Kino wird man bei der Wien-Film vergeblich suchen. Karl Hartl vermerkte: „Ich hatte es mir zum Prinzip gemacht, in die Vergangenheit zu flüchten, um keine Nazifilme machen zu müssen. Dabei mussten alle nur denkbaren Stoffe herhalten, von Mozart und Raimund bis zu den Schrammeln. Damit erhielten wir nicht nur schöne Erfolge, sondern es gelang uns auch, das eigenständig Österreichische im besten Sinne zum Ausdruck zu bringen und lebendig zu halten“. Eben diese verharmlosende und falsche Einschätzung war genuiner Teil der Erzählung, die Österreichs Verstrickungen in den Nationalsozialismus relativieren sollte.

Die Wiener Produktionen sollten jedoch keineswegs nur auf die leichten und eskapistischen Komödien und Unterhaltungsfilme reduziert werden, die natürlich auch ihren Auftrag im Propaganda-Schaffen hatten. In den Studios mit dem hübschen Violinenschlüssel als Symbol wurden aber eben auch vier reine Propaganda-Spielfilme produziert. Drei dieser Filme gehören zu den übelsten Machwerken des filmischen Antisemitismus: Heinz Helbigs *Leinen aus Irland* (1939), E. W. Emos *Wien 1910 (1941/42)* über den antisemitischen Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger und *Liebe ist zollfrei* (1941).

Zur Wien-Film siehe ausführlicher unter anderem Walter Fritz, „Hollywood in Wien -oder die „Wien Film“ ein Auftrag im Dritten Reich“, in: Rathkolb Oliver, Duchkowitsch Wolfgang, Hausjell Fritz, *Die veruntreute Wahrheit*, Salzburg 1988, 35-42; Von Dassanowsky Robert, *Austrian Cinema. A History*, Jefferson/New York 2005; Winkler Christian F., *Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wege des österreichischen Films*, Erfurt 2007; Trost Katharina, *Die „Wiener Filme“ der Wien-Film während der NS-Zeit. Unterhaltung, Antihaltung oder doch Propaganda?*, Wien 2008.

²⁵⁵ *Mutterliebe*, Deutsches Reich 1939; Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Schneeberger Hans. 106 Minuten.

²⁵⁶ *Der Postmeister*, Deutsches Reich 1940. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Schneeberger Hans. 95 Minuten.

²⁵⁷ Von Moltke Johannes, „Projektionen der Gewalt: *Heimkehr* (Gustav Ucicky, 1941)“, in: WerkstattGeschichte 46 (2007), Essen, 74-86, hier 75.

²⁵⁸ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 349.

²⁵⁹ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 349.

Heimkehr -Elfriede Jelinek bezeichnete ihn gar als „schlimmste[n] Propagandaspiefilm der Nazis überhaupt“²⁶⁰- stellt die Geschichte auf den Kopf. Er sollte nicht nur den deutschen Überfall auf Polen nachträglich rechtfertigen, sondern die deutsche Volksgemeinschaft in einer so wichtigen Phase des Feldzuges gegen die Sowjetunion auch daran erinnern, „worum es in diesem Krieg offiziell ging: die Gründung eines Reiches, in dem Platz für alle Deutschen ist, und das alle unschädlich gemacht hat, die sich den Eroberungsplänen Hitlers widersetzen“²⁶¹. Dieselbe Geschichtsfälschung hatte ein Jahr zuvor schon Viktor Tourjanskys *Feinde*²⁶² zu etablieren versucht. Der Vorspanntext des Films hatte den Kriegsausbruch auf folgende Weise dargestellt:

Ewig unvergessen stehen im Gedächtnis aller Menschen die namenlosen Leiden der Volksdeutschen in Polen. Die gesamte Nachkriegszeit war für sie ein einziger Opfergang. Politische Entrechtung, wirtschaftliche Knechtung, Terror und Enteignung hießen seine Meilensteine. Im Jahre 1939 entfachte das englische Garantieverprechen die polnische Mordfurie. Zehntausende unschuldiger Volksdeutscher wurden unter furchtbaren Martern verschleppt. 60 000 wurden Viehisch ermordet²⁶³.

Ucicky -sein Film *Flüchtlinge*²⁶⁴, Menzel verfasste das Drehbuch, hatte schon 1933 das Heim-ins-Reich Thema auf die Leinwände gebracht²⁶⁵- wiederum führt seinen Film mit folgenden Worten ein:

Dieser Film erzählt die Geschichte einer Handvoll deutscher Menschen, deren Vorfahren vor vielen, vielen Jahrzehnten nach dem Osten auswanderten, da in der Heimat kein Platz mehr für sie war...²⁶⁶

²⁶⁰ Jelinek Elfriede, aus einem Telefoninterview mit dem Magazin *FORMAT* (erschieden am 15.05.2000), zitiert nach Jelinek Elfriede, „Paula Wessely“, in: Original Elfriede Jelinek 2000, online unter <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html>, zuletzt abgerufen am 27.03.2025.

²⁶¹ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 66.

²⁶² *Feinde*, Deutsches Reich 1940. Regie: Tourjansky Viktor. Drehbuch: Burri Emil, Luethy Arthur, Tourjansky Viktor. Kamera: Wagner Fritz Arno. 91 Minuten.

²⁶³ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 67.

²⁶⁴ *Flüchtlinge*, Deutsches Reich 1933. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Wagner Fritz Arno. 81 Minuten.

²⁶⁵ Gleiches erzählt auch Luis Trenkers Tonio Feuersinger -in *Der verlorene Sohn* von 1934-, ein draufgängerischer Sohn einer alten Südtiroler Bauernfamilie, der seine Heimat nur kurzzeitig gegen New York tauscht und schließlich erkennen muss, dass die Vereinigten Staaten -ein Land der sozialen Gegensätze und Ungerechtigkeiten- nicht seine Heimat sein können, dass die Kälte um ihn herum ihn zu erdrücken droht und er niemals in einer Großstadt leben können.

Der verlorene Sohn, Deutsches Reich 1934. Regie: Trenker Luis. Drehbuch: Trenker Luis, Ulitz Arnold, Steinbicker Reinhart. Kamera: Benitz Albert, Kuntze Reimar. 80 Minuten.

²⁶⁶ *Heimkehr*, 0:01:43-0:01:59.

Seine Produktion ist aber keine Erzählung über die Auswanderung dieser Deutschen nach Polen oder der angebliche Mangel an „Lebensraum“, sondern -wie im Titel angekündigt- die Rücksiedlung, die Umsiedlung „heim ins Reich“:

Im Winter des Jahres 1939 kehrten sie wieder heim... heim in ein neues, starkes Reich...

Was sie erlebten gilt für Hunderttausende, die das gleiche Schicksal teilten...²⁶⁷

Anhand eines kleinen Figurenensembles, das sich um die tapfere, mutige und starke Marie (Paula Wessely), ihren Vater Dr. Thomas (Peter Petersen) und ihren Mann Dr. Fritz Mutius (Carl Raddatz) gruppiert, inszeniert *Heimkehr* zuallererst die ständige Bedrohung, Diskriminierung und Verfolgung der kleinen Minderheit der Wolhyniendeutschen im Osten Polens. Menzels Drehbuch -eine völlige Umkehrung der Verhältnisse, ein Höhepunkt der rassistischen NS-Propaganda- siedelt diese in einem kleinen Dorf in der Woiwodschaft Luzk an²⁶⁸²⁶⁹. Taktik und Terror der Nationalsozialisten nach dem deutschen Überfall auf Polen werden in *Heimkehr* als jener der Polen dargestellt, die als primitive „Untermenschen“ deutsche Kinder, Frauen und

²⁶⁷ *Heimkehr*, 0:01:59-0:02:23.

²⁶⁸ Wolhynien, das Grenzgebiet zwischen Polen und der Ukraine, erstreckte sich von den Ausläufern der Karpaten bis zur Wald- und Sumpflandschaft von Poljessje und gehörte bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zum Russischen Reich. Der westliche Teil wurde 1920 an Polen und der östliche an die Ukraine abgetreten. Die Wolhyniendeutschen, die seit dem 18. Jahrhundert dort lebten und 1763 dem Aufruf von Zarin Katharina II. gefolgt waren, bildeten ab 1860 eine eigene Volksgruppe. Im Rahmen des Versailler Vertrags hatte sich Polen am 28. Juni 1919 verpflichtet, die persönlichen, politischen und religiösen Freiheiten der ethnischen Minderheiten zu respektieren.

Am 5. November 1937 unterzeichneten die deutsche und die polnische Regierung ein „Abkommen zur Behandlung von Minderheiten“. Dennoch blieben die Beziehungen zwischen der polnischen Bevölkerung und den deutschen Minderheiten in verschiedenen Regionen stets angespannt, besonders nach dem „Anschluss“ Österreichs und dem „Münchener Abkommen“, das Hitler die Abtretung des Sudetenlandes erst ermöglichte. In Polen wuchs die Besorgnis über eine mögliche Veränderung -eine Revision- der deutsch-polnischen Grenze. Nach dem deutschen Überfall auf Polen schließlich erfolgte die „Heimkehr“ der „Volksdeutschen“ jedoch nicht ins „Altreich“, sondern ihre Umsiedlung in die von Deutschland eroberten westlichen Teile Polens. Diese Umsiedlung von etwa 60.000 Wolhyniendeutschen wurde vor Weihnachten 1939 unternommen. Sie basierte auf einem geheimen Zusatzabkommen zum Hitler-Stalin-Pakt, der Wolhynien der UdSSR zuschlug.

Siehe dazu ausführlicher unter anderem Trimmel Gerald, „Polen und Deutschland. Strategien und Politik“, in: Trimmel Gerald, *Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films*, Wien 1998, 162-199.

²⁶⁹ Tatsächlich gedreht wurden die vielen Dorfszenen im polnischen -zur Drehzeit deutschen- Chorzele in der Woiwodschaft Masowien. Ein zeitgenössischer Bericht über die Dreharbeiten untermauert den antisemitischen und antipolnischen Blick der Deutschen: „Chorzele ist eine „Stadt“. Die Polen nannten das Nest jedenfalls so, weil hier ein Bürgermeister residierte und weil die Bauern der Umgebung auf dem morastigen Marktplatz ihre Produkte absetzten. Wer hiervon den Profit hatte, das tun die Ladenschilder rings um den Marktplatz kund: Auf etwa neun unverkennbar jüdische Namen kommt der Name eines polnischen Händlers. Wen wird es da wundern, dass von den 3.000 Seelen Chorzeles rund 2.000 zum mosaischen Gott für ein gutes Gelingen ihrer Geschäfte beteten. Im Übrigen präsentierte sich uns die „Stadt“ in unglaublich verfallenen und schmutzverkommenen Holzhütten, es gibt weder Wasserleitung noch ein anderes Zeugnis einer halbwegs modernen Zivilisation, und selbst der Schulbau, der unter Pilsudskis Staatsführung spät genug errichtet worden war, sah weder Lehrer noch Schüler mehr, als der Marschall seine Augen geschlossen hatte“, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 348f.

Männer beleidigen, beschimpfen, angreifen, vergewaltigen und sogar ermorden. Ucickys Film: eine verkehrte Welt.

6.2 Die Schizophrenie der Selbst- und Fremdkonstruktion

Das nationalsozialistische Kino ist Ort nationaler -besser nationalistischer- Disziplinierung. Es illustriert und ermöglicht die kulturelle Konstitution einer in- wie exklusiven, einer in- wie exkludierenden Gemeinschaft der Deutschen. Es konstruierte das Eigene, wie Fremde. Nur drei Jahre nach den gewalttätigen Ausschreitungen des Novemberpogroms von 1938 -dem Übergang von Ausgrenzung und Entrechtung zur systematischen und industriellen Massenvernichtung von über sechs Millionen Jüdinnen und Juden durch die deutsche Volksgemeinschaft- und wiederum nur zwei Jahre nach dem deutschen Einmarsch in Polen - dem Beginn des Zweiten Weltkrieges- im September 1939 fallen in Ucickys *Heimkehr* nicht Jüdinnen und Juden, nicht Pol:innen, sondern „Volksdeutsche“ der Brutalität einer mordlüsternen Masse und der schieren Untätigkeit der Behörden und Polizei zum Opfer. In einer zutiefst feindseligen und hasserfüllten Umgebung werden sie geradezu malträtirt, drangsaliert oder -in der Sprache des „Dritten Reiches“- „geknechtet“: Der Film beginnt mit der Zwangsräumung der deutschen Schule, bei der keineswegs nur das Mobiliar der Einrichtung -darunter auch eine Tafel, die Einwohner:innenzahl und Bevölkerungsdichte „Großdeutschlands“ verzeichnet- von einer tobenden polnischen Masse -von Erwachsenen wie Kindern, eines mit Kippa- auf dem Markplatz verbrannt wird, sondern auch deutschsprachige Literatur und Bücher den Flammen übergeben werden -eine Umkehrung der Geschichte mehr. Während die Deutschen immerzu den Rechtsweg suchen, sich jederzeit pazifistisch verhalten²⁷⁰, betont Ucicky die Überheblichkeit, die Untätigkeit und Missachtung der Minderheitenrechte der Wolhyniendeutschen durch die polnischen Behörden -den Bürgermeister des kleinen Städtchens, der Polizei wie höherer Staatsbeamter gleichermaßen. So zweifelt schon zu Beginn des Films eine der Deutschen, ob „es noch Rechte gibt für uns in

²⁷⁰ Der deutsche Pazifismus wird sowohl in Gesprächen als auch in visuellen Darstellungen widerspiegelt. Marie -der selbsternannte „gute Engel“- überzeugt ihren Verlobten Fritz schließlich, den „schweren Weg“ der Gewaltfreiheit zu gehen, obwohl Fritz zur vermeintlich „männlicheren“ Form der Gegenwehr neigt und immerzu behauptet, dass man „Gewalt nur mit Gewalt“ überwinden könne. Im Kontext der Betonung der deutschen Schuldlosigkeit erscheint es dann nur konsequent, dass Fritz mit dem Tod des Charakters aus der Geschichte verschwindet und die gewaltfreie Marie im Gefängnis ihre Mitgefangenen dazu anregt, als Höhepunkt des deutschen Widerstandes gemeinsam ein Heimatlied zu singen. Auch als die drei deutschen Kinobesucher:innen - Marie, ihr Mann Fritz und ein Bekannter des Paares- von Pol:innen angegriffen werden, unterstreicht die Kameraführung wie das Schauspiel das gewaltlose, passive Verhalten der Charaktere und verstärkt somit nur den Eindruck von unberechtigter Gewalt der Pol:innen gegen die deutsche Minderheit, Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 85.

Polen“²⁷¹; ein anderer zeigt sich über die Enteignungen empört: „Andere Leute Eigentum wegnehmen: das ist eine Sache, die der Staat sich nicht leisten sollte“²⁷². Denn schließlich gebe es -so Marie gegenüber dem polnischen Bürgermeister des kleinen Städtchens- „auch in Polen... Gesetze: Gesetze zum Schutze der Minderheiten“²⁷³. Diese Sätze und Aussagen fallen alle in einem deutschen Film -einer Produktion des nationalsozialistischen Kinos-, der über die Leinwände des Reiches flimmert: in einem Staat also, der schon seit Jahren per „Gesetz“ jüdisches Eigentum enteignet und „arisiert“; in einem Staat also, der seit vielen Jahren bereits die Rechte „Anderer“ missachtet. Wie diese Schizophrenie von Propaganda, wie diese Widersprüche und völlige Umkehrung der Realität von den Zuschauer:innen in den deutschen Kinos -am gleichen Abend sahen sie noch vor dem abendfüllenden Spielfilm eine Wochenschau, die den deutschen Überfall auf die UdSSR abbildete- aufgenommen wurde -ob sie diese überhaupt als solche wahrgenommen haben- lässt sich heute kaum rekonstruieren. „Der Film als solcher legt [aber] den Schluss nahe, dass hier ein deutliches Wissen um deutsches Unrecht in einer Verschiebung auf die polnische Situation zum Ausdruck kommt, die gleichzeitig ein paradoxes Nicht-Wissen seitens der Zuschauer aktiviert“²⁷⁴.

Das vermeintliche Unrecht an Deutschen beschränkt sich in *Heimkehr* jedoch keineswegs auf die Enteignung und Zerstörung deutschen Eigentums. Angehörige der deutschen Volksgemeinschaft werden durch die Steuerlast der polnischen Behörden geradezu erdrückt, sie werden öffentlich erniedrigt, beleidigt, all ihrer Minderheitenrechte beraubt, sogar körperlich attackiert und angegriffen -Dr. Thomas, ein älterer Herr, verliert nach einem feigen Hinterhalt zweier polnischer Jugendlicher auf der Landstraße sogar sein Augenlicht. Der Ehemann Maries -der guten Seele der deutschen Gemeinschaft- Dr. Fritz Mutius, wird durch eine polnische Meute im Kino regelrecht totgetrampelt -er und seine Frau, wie ein gemeinsamer Freund des Paares hatten sich noch geweigert in die polnische Hymne einzustimmen. Martha Launhardt (Ruth Hellberg) wird durch eine aufgebrachte Menge wortwörtlich gesteinigt. Dieser Lynchmord unterstreicht die pogromartige Form der Gewalt: „Ein polnischer Mann mit entblößtem Körper [-eine dreckige und ekelerregende Zerrgestalt-] reißt ihre Bluse auf und behält, obwohl Martha sich ihm in letzter Minute entwinden kann, als Trophäe ihre Kette in der Hand, die er den hetzenden Umstehenden -und der Kamera- präsentiert: Deutlich ist dabei der Hakenkreuzanhänger zu erkennen“²⁷⁵. Es folgen das Versammlungs- und Radioverbot, die

²⁷¹ *Heimkehr*, 0:07:26-0:07:29.

²⁷² *Heimkehr*, 0:07:39-0:07:43.

²⁷³ *Heimkehr*, 0:08:07-0:08:10.

²⁷⁴ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 80.

²⁷⁵ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 80.

Verhaftung dutzender Deutscher -von Alten, Kranken, Frauen und Kindern- und die Masseninternierung im dunklen Gefängnis. Erst die Errettung der heraneilenden Wehrmacht verhindert in letzter Sekunde die „Endlösung der deutschen Frage“²⁷⁶, die Erschießung aller im Verlies eingepferchten Deutschen. Noch zuvor ermahnt Vater Thomas -der blinde Seher- die deutsche Volksgemeinschaft -das Publikum in den Kinoreihen- nicht wegzuschauen, die Hoffnung niemals zu verlieren. In der Schlusszene des Films beschreibt er die wiedergewonnene Heimat: „Ich, wie sich’s da ausbreitet, weit... weit... weit...“²⁷⁷ Im Gefängnis sagt er:

Vater Thomas: Menschen im Keller eingesperrt und abgeschossen. Mit’m MG durchs Fenster. Und du liegst in deinem Bette und weißt nichts davon. Oder willst nichts wissen. Denn wenn du’s wüsstest, könntest du kein Auge zu tun. Du denkst noch, Herrgott, die Salami ist mir nicht bekommen heut Abend, mein Magen drückt mich. Du stehst auf, gehst in die Küche, nimmst einen Löffel voll Speisesoda. Damit ist für dich der Fall erledigt. Aber dass der Tod ringsum feste an der Arbeit ist und dass sich kein Aas drum kümmert, dass soviel Leid, soviel Kummer und Angst und Verzweiflung grassieren, das ist dir wurst. Wo ist das Herz, das sich empört? Wo ist der Mund, der’s herausschreit, dass alles verkehrt ist in der Welt, verkehrt wie die Menschen, die nebeneinander und nicht miteinander leben? Wo ist der Kopf, der sich’s ausdenkt, wie man’s anders machen kann? Wo ist die Stimme, die die ganze Welt wach schreit aus ihrem Totenschlaf. Wo? Wo?

Marie: In Deutschland!

Vater Thomas: Stimmt, in Deutschland. Stimmt Mädchen, nun ist die Stimme mächtig geworden in der Welt. Schreckt die Menschen auf, nur dass sie mit Kanonen reden muss und Stukas, das ist tragisch. Aber anders geht’s wohl nicht²⁷⁸.

Allzu offensichtlich sind neben den Ereignissen in Polen -die Umkehrung des deutschen Überfalls in einen Befreiungsakt, der von Vater Thomas, seiner Tochter und all den anderen im dunklen Verlies so sehnsüchtig herbei gewünscht wird, so hoffnungsvoll erwartet wird- für das Verständnis der filmischen Repräsentation von Gewalt, auch die Verfolgung von Jüdinnen und Juden -gerade im „Altreich“ und der „Ostmark“- „als Folie für die Darstellung der polnischen Übergriffe“²⁷⁹ unerlässlich: Seit Jahren werden in Berlin, Wien und andernorts Jüdinnen und Juden auf offener Straße erniedrigt und diskriminiert. Bildungsmöglichkeiten sind verboten. Ausgangssperren prägen den Alltag. Die vielen Parallelen zwischen der Filmhandlung -den

²⁷⁶ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 80. Im Kino -noch bevor Fritz von der Meute umgebracht worden war, dem Schwerverletzten in der Folge außerdem jedwede Hilfe verwehrt wurde- forderte ein Pole schließlich „die deutschen Schweine auszurotten“.

²⁷⁷ *Heimkehr*, 1:10:09-1:10:13.

²⁷⁸ *Heimkehr*, 1:15:34-1:17:11.

²⁷⁹ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 81.

Gewalttaten *an* Deutschen- und der historischen Realität der nationalsozialistischen Gesellschaft, den monströsen Exzessen *von* Deutschen- sind kaum zufällig. Wenn es aber eben kein Zufall ist -Ucicky scheinbar bewusst ausgerechnet auf Bilder und Motive deutscher Gewalttaten zurückgreift-, wie lassen sich die unzähligen Aufrufe nach Rechtsstaatlichkeit, Gerechtigkeit, Gleichberechtigung, Frieden und Empathie -von Marie und ihrem Vater, auch im Verlies- verstehen, „in denen die zeitgenössische Realität gleichsam in den manifesten, propagandistischen Gehalt des Films hineinragt?“²⁸⁰.

Lohnenswert scheint dazu ein Blick auf die nationalsozialistische Filmwelt als Ganze, mehr noch die nationalsozialistische Ideologie und das „gespaltene Bewusstsein“²⁸¹ im „Dritten Reich“. Insbesondere die antisemitischen Elemente der Ideologie der Nazis folgen nämlich allzu häufig einer ähnlich widersprüchlichen Logik, „in der sich Selbstbild und Feindbild als Projektionen und Gegenprojektionen überschneiden“²⁸². Veit Harlans *Jud Süß* -ein absoluter Höhepunkt antisemitischer Propaganda- veranschaulicht dies nur allzu deutlich. Linda Schulte-Sasse -Professorin für Germanistik und Filmwissenschaften- spricht deshalb von der Konstruktion des „Juden“ als „konstituierende gesellschaftliche Phantasie des Nazismus“, die sich erst aus der Projektion des „Anderen“ speist²⁸³. Oder anders: „It is as if the films were revealing its projections onto the „Jew“ to be nothing but projections“²⁸⁴. Was sie an der Figur des „Anderen“ -des „Other“- diskutiert, beschreibt Rentschler als Doppelgänger: „the Nazis constituted a double, a self that they could acknowledge only in the form of a reverse image. The frightening reality intimated by *Jew Süß* is that under his masks the Semite is an Aryan“²⁸⁵. Das filmische Spiel von Überblendungen und Masken in *Jud Süß* -gleich zu Beginn von Harlans Film wird etwa das württembergische Staatswappen von einer hebräischen Schrifttafel überblendet, wie gleichermaßen Süß Oppenheimer „maskiert“ von seinem orthodoxen Äußeren zum frisch rasierten Finanzberater des Hofes wird- „veranschaulicht mit anderen Worten die auch von Adorno und Horkheimer beschriebene ideologische Struktur, die das Verhältnis von selbst und anderem, Freund und Feind im Modus der Projektion fasst und erst dadurch dem nationalsozialistischen Subjekt Konturen verleiht“²⁸⁶: das nationalsozialistische Ich konturiert sich so erst in der Projektion des „jüdischen“ Fremden. Folgt man dieser Projektionslogik

²⁸⁰ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 81.

²⁸¹ Vergleiche Schäfer Hans Dieter, *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit*, München 1981.

²⁸² Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 82.

²⁸³ Schulte-Sasse Linda, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Durham 1996, 48.

²⁸⁴ Schulte-Sasse Linda, *Entertaining the Third Reich*, 60.

²⁸⁵ Rentschler Eric, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge et al 1996, 163.

²⁸⁶ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 82.

entsteht geradezu der Eindruck, dass „in order to feel their own existence and confirm their own reality, the Nazis needed the Jews“²⁸⁷.

Früh hatten Adorno und Horkheimer -die Mitbegründer der Kritischen Theorie und Frankfurter Schule- überdies erkannt, dass die Nazis in der Konstruktion des „Juden“ und „Jüdischen“ unbewusst „ihr eigenes Wesen ausdrückten“. Im Bild der „Volksdeutschen“ in *Heimkehr* wiederum präsentierte die Filmwelt dem nationalsozialistischen Publikum „ebenso unbewusst das Wesen der Judenverfolgung“²⁸⁸. In anderen Worten: Dieses „Jüdische“, das „als Fremdes abstößt, ist nur allzu vertraut“²⁸⁹. Die Projektion -folgen wir den Worten Horkheimers und Adornos im Schlusskapitel der *Dialektik der Aufklärung*- ist außerdem „Übertragung gesellschaftlich tabuierter Regungen des Subjekts auf das Objekt“²⁹⁰. Die antisemitische Projektion auf die Juden als Objekt ist „falsch“ oder pathologisch in dem Sinne, als sich in ihr Subjekt und Objekt überlagern: „Die Störung liegt in der mangelnden Unterscheidung des Subjekts zwischen dem eigenen und fremden Anteil am projizierten Material“²⁹¹. Versteht man nun das Kino als Ort dieser Projektion, den nationalsozialistischen Propagandafilm als historische Projektion im bewegten Bild, ließe sich Adornos und Horkheimers Erkenntnis auf die in *Heimkehr* entwickelten Verschiebungen übertragen. Wie der Antisemit auf die Juden, projiziert die NS-Propaganda die schon konstituierten antisemitischen „durch ihre Stärke ihm selbst gefährlichen Aggressionsgelüste als böse Intentionen in die [polnische] Außenwelt und erreicht es dadurch, sie als Reaktion auf solches Äußere loszuwerden, sei es in der Fantasie durch Identifikation mit dem angeblichen Bösewicht, sei es in der Wirklichkeit durch angebliche Notwehr“²⁹². In *Heimkehr* trifft beides zu:

Die Zeichnung der polnischen Übergriffe lässt sich im obigen Sinne als imaginäre Identifikation mit den Tätern verstehen, während das Motiv der Notwehr oder Selbstverteidigung propagandistisch eingesetzt wird²⁹³.

²⁸⁷ Rentschler Eric, *The Ministry of Illusion*, 154. Vergleiche auch Spector Scott, „Was the Third Reich Movie-Made? Interdisciplinarity and the Reframing of Ideology“, in: *American Historical Review* 106.2 (2011), 460-484.

²⁸⁸ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 83.

²⁸⁹ Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2022, 191.

²⁹⁰ Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, 201.

²⁹¹ Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, 196.

²⁹² Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, 201.

²⁹³ Von Moltke Johannes, *Projektionen der Gewalt*, 84.

6.3 Rechtschaffene und hoffnungsvolle Deutsche...

In künstlerischen Erzeugnissen, in Literatur, Film, dem Fernsehen oder dem Radio werden vermeintliche Minderheiten, Individuen und ganze soziale Gruppen immerzu „mit geringem Einfluss als Nebenfiguren oder Antagonisten stereotypisiert: Afrikaner sind Diener, Indianer edel oder blutrünstig, Asiaten zwielichtig, weise oder verschlagen.“²⁹⁴ Stereotype können so soziale Konsequenzen auslösen und verursachen, Personen und ganze Gruppen diskreditieren und diffamieren und „teils problematische Wirkungen für die Einschätzung, Bewertung und emotionale Einstellung zu soziale[n] Gruppen“²⁹⁵ nach sich ziehen. Die Verschiedenheit einer einzelnen Gruppe wird minimiert, die Unterschiede zwischen den Gruppen maximiert. Die Stereotype dienen immer jemandem, sie ermöglichen die Selbst- wie Gegendefinition. Sie zeichnen das eigene Wir und „Andere“, das fremde Gegen-Wir.

Wenngleich Deutsche in *Heimkehr* diese Minderheit darstellen, widerfährt ihnen eine zutiefst positive Zuschreibung. Sie verkörpern ausschließlich gute Eigenschaften. Sie sind loyale Staatsbürger:innen eines „fremden“ Landes, berufen sich stets auf Recht und Gesetz. Selbst in größter Bedrängnis lehnen sie -trotz aller Vorgriffe einzelner Deutscher- jede Form von Gewalt strikt ab. Sie sind treu und diszipliniert. Die Deutschen akzeptieren keine gruppeninternen Hierarchien. Bauern wie Akademiker:innen -der Arzt Dr. Thomas wie die Bauernfamilie Schmid, das bäuerlich-mystische Weltbild wie das wissenschaftlich-rationale Denken- hegen keinerlei gegenseitige Ressentiments oder Konflikte. Sie verkörpern die ideale Gemeinschaft aller Deutschen -die Volksgemeinschaft. Jegliche Anfälle von „zersetzendem Individualismus“²⁹⁶ weichen der absoluten Unter- und Einordnung in die Gemeinschaft. Jedwede Handlungen -eine völlige Opferbereitschaft liegt diesen stets zu Grunde- zielen ausschließlich auf den Nutzen der eigenen Gruppe ab. Ihre Verbundenheit mit der Heimat -ihrer „wahren“ Heimat Deutschland- scheint sie jede noch so große Herausforderung und Erniedrigung -die vielen Enteignungen und Diebstähle, die Übergriffe und Angriffe, sogar mehrere Ermordungen: „hier ist keiner, der nichts verloren hat“²⁹⁷- überwinden zu lassen. In dieser feindseligen Umgebung -innere und äußere Widerstände bezwingend- gelingt es der kleinen Gruppe „Volksdeutscher“ schier unmöglich erscheinende Aufgaben zu erfüllen und Entscheidungen treffen zu müssen, um letzten Endes ihre Ziele erreichen zu können. Die

²⁹⁴ Eder Jens, *Figur im Film*, 380.

²⁹⁵ Eder Jens, *Figur im Film*, 380.

²⁹⁶ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 208.

²⁹⁷ Marie Thomas im Verlies, *Heimkehr*, 1:01:17-1:01:21.

negativen Einflüsse erst, die „antagonistischen Kräfte“²⁹⁸, welche auf eine Person einwirken, formen diese schließlich -im Kino der Nazis wie dem Hollywood-Kino bis heute. Oder: „Konflikte sind der Motor der Handlung“²⁹⁹. Die Probleme, denen sie zu Beginn begegnen, übersteigen dabei deren Handlungsmöglichkeiten um ein Vielfaches. Erst allmählich finden sie Hoffnung, die Antagonismen zu besiegen und letztlich ihre Ziele erfolgreich bestreiten zu können. Diese Ziele und Wünsche der Wolhyniendeutschen -der unbedingte Wille „heim ins Reich“ zu kehren- bilden innerhalb der erzählten Welt -immer im nationalsozialistischen Blick- den positiven Wert, welchem die negativen Werte -die Gewalt der Pol:innen-, und die vielen Gefahren entgegen gesetzt werden.

Im dunklen Verlies zusammengepfercht -Alte, Kranke, Kinder, Frauen und Männer- erfährt diese Hoffnung, auch in äußerster Not noch an die „Befreiung“ durch Führer und Wehrmacht zu glauben, in der Rede von Marie Thomas ihren Höhepunkt -eine Szene, die Goebbels „als das Beste [...], was je im Film gedreht worden ist“³⁰⁰, beschreibt:

Heimkommen werden wir bestimmt. Ganz bestimmt, irgendwie werden wir heimkehren, warum soll denn das nicht sein, es ist doch alles möglich und das ist nicht bloß möglich, das ist gewiss. Zu Hause in Deutschland, da sind sie ja jetzt nicht mehr schwach und den Leuten dort ist es nicht egal, wie's uns geht, im Gegenteil, sie -das hat mir Fritz immer gesagt- sie interessieren sich für uns, und warum sollten wir da nicht heimkehren dürfen, wenn wir nur wollen, denkt doch bloß, Leute, wie das sein wird, wenn du in einen Laden reinkommst, dass da einer jiddisch redet oder polnisch, sondern deutsch! Und nicht nur das ganze Dorf wird deutsch sein, sondern ringsum und rundherum wird alles deutsch sein. Und wir werden so mitten in ihm sein, im Herzen von Deutschland. Denkt doch bloß, Leute, wie das sein wird! Und warum soll das nicht sein? Auf der guten alten warmen Erde Deutschlands werden wir wohnen. Daheim und zu Hause. Und in der Nacht, in unseren Betten, wenn wir da aufwachen aus dem Schlaf, da wird das Herz in süßem Schreck plötzlich wissen: Wir schlafen ja mitten in Deutschland, daheim und zu Hause, und ringsum ist die tröstliche Nacht und ringsum da schlagen Millionen deutsche Herzen und pochen in einem fort leise: daheim bist du, Mensch, daheim bei den Deinen. Es wird uns ganz wunderbar sein ums Herz, dass die Krume des Ackers und das Stück Leben und der Felsstein und das zitternde Gras und der schwankende Halm der Haselnussstaude und die Bäume, dass dies alles deutsch ist. Wie wir selber, zugehörig zu uns, weil's ja gewachsen ist aus den Millionen Herzen der Deutschen, die eingegangen sind in die Erde und zur deutschen Erde geworden sind. Denn wir leben nicht nur ein deutsches Leben, wir sterben auch einen deutschen Tod. Und tot bleiben wir auch deutsch und sind ein ganzes Stück von Deutschland. Eine Krume des Ackers für das Korn der Enkel. Und aus unseren Herzen da wächst der

²⁹⁸ McKee Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin 2001, 340.

²⁹⁹ Sarhangi Mohammed A.S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino*, 190.

³⁰⁰ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 351.

Rebstock empor in die Sonne, in die Sonne, die ihm leuchtet und nicht sengt, um ihm zugleich auch Süßigkeit zu spenden. Und ringsum singen die Vögel und alles ist deutsch³⁰¹.

Fräulein Marie übernimmt Verantwortung. Sie hebt sich von den übrigen Frauen -die lediglich kleine Nebenrollen bekleiden- ab. „Wesselys Darstellungsstil, der am markantesten durch ein emotionales Mienenspiel, reduzierte Gestik und die totale Absenz erotischer Ausstrahlung zum Ausdruck kommt, umreißt jenes nationalsozialistische Frauenbild, das die [absolute] Bereitschaft signalisiert, mit männlichen Machtmechanismen zu korrespondieren, und gleichzeitig ein großes Quantum an verinnerlichter Subalternität aufweist“³⁰². Nach Inge Aicher-Scholl ist sie „eine Mischung aus Härte, undifferenzierter Disziplin und ohne geistigen Charme, sportlich, nicht elegant, ohne Skrupel“³⁰³. Marie Thomas verzagt nicht, sie beklagt sich nicht, sie lamentiert nie. Ihre Einstellung zum Sinn des Leidens ist eine andere als die der übrigen Deutschen. Während die männlichen Protagonisten -ihr Partner Fritz wie Ludwig Launhardt (verkörpert von Attila Hörbiger, dem Ehemann von Paula Wessely)- immerzu ungeduldiger werden, wahlweise resignierend oder gewalttätig zu reagieren ersuchen, „bewahrt sie stets eisern die Disziplin und mahnt die Verzweifelten mit erstaunlicher Gefühlskälte an Mannhaftigkeit und Ausdauer. Nur sie allein scheint zunächst an die Unüberwindbarkeit des „deutschen Volkstums“ zu glauben, nur sie allein scheint von der kathartischen Wirkung des Leidens überzeugt“³⁰⁴, nur ihr allein gelingt es die Gruppe -die Volksgemeinschaft im Kleinen- zusammen zu halten. Marie avanciert spätestens im Verlies, spätestens mit ihrer emotionalen Brandrede zur unumstrittenen Führerin der kleinen Gruppe von Wolhyniendeutschen. Erst nach der „Befreiung“ kehrt Marie -als einzige Frau wird sie zuvor durch ihre Taten und nicht ihren Familienstand charakterisiert- in ihre „natürliche“ Rolle als Frau und Mutter zurück.

Für ihre Paraderolle bis heute geliebt, konnte Paula Wessely auch nach 1945 schleunigst an ihren früheren Erfolg anknüpfen. Elfriede Jelinek weiß die gebürtige Wienerin kritisch einzuordnen:

Paula Wessely ist der Prototyp der Schauspielerinnen im Dritten Reich, einer Kriegsgewinnlerin, die das Naziregime massiv propagandistisch unterstützt hat. [...] Ihre Mitwirkung sowohl an ablenkenden Filmen als auch an diesem Propagandaspielfilm wird bis heute unterschätzt. Das Dritte Reich war das erste Regime, das sich mit Hilfe einer gigantischen Ablenkungs- und Propagandaindustrie an der Macht hielt.

³⁰¹ *Heimkehr*, 1:03:24-1:06:10.

³⁰² Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 210. Vergleiche dazu auch Preschl Claudia, „Paula Wessely. Eine dumpfe Provokation?“, in: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Kinotheorien* 2 (1990), Wien, 33-37.

³⁰³ Zitiert nach Thalmann Rita, *Frausein im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1987, 193.

³⁰⁴ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 210.

Und Wesselys Mitwirkung daran ohne Not und an einer dermaßen exponierten Stelle würde ich mit Kriegsverbrechen gleichsetzen. Nicht gezwungen und ohne Not ist das durch nichts zu rechtfertigen. Man darf nicht vergessen, daß Paula Wessely der höchstbezahlte weibliche Star der Nazizeit war. Das Argument einer „unpolitischen Frau“, wie man sie im günstigsten Fall nennen könnte, kann ich nicht akzeptieren. Denn wenn sie in „Heimkehr“ sagt, „Wir kaufen nichts bei Juden“, hätte sie als erwachsener Mensch wissen müssen, was sie da sagt. Und hätte versuchen müssen, das zu verweigern. Mit Erscheinungen wie Paula Wessely wurde auch im Nachkriegsösterreich sehr glimpflich verfahren, wie auch mit wirklichen Kriegsverbrechern. Unter ihrem „Heimkehr“-Regisseur spielte sie Anfang der fünfziger Jahre mit der gleichen abstoßenden Inbrunst in einer Wildgans-Verfilmung und stieg nahtlos vom Nazispielfilm in einen kitschigen, pazifistischen Film um. Das spricht weniger gegen Wessely als gegen dieses Nachkriegsösterreich, in dem so etwas möglich war. Die verkitschte Blut-und-Boden-Sprache dieser völkischen Heimatideologie hat in den Heimatfilmen der fünfziger Jahre fortgewirkt und reicht bis heute weiter in die verlogenen Fernsehserien wie „Schloßhotel Orth“. Ich habe Paula Wessely nie für eine große Schauspielerin gehalten. Sie hat nur einen Ton gehabt, und besonders mißfallen hat mir ihr prononciertes Natürlichsein, das nicht aus der Brecht-Tradition kam, aus der Durchdringung eines Inhalts, sondern es war eine Art Natürlichkeitsschleim, den sie über ihr Spielen breitete³⁰⁵.

Während ihre Wiederzulassung -der Burgschauspielerin Wessely- rasch durchgesetzt wurde³⁰⁶, wurden einige der polnischen Mitwirkenden von den Behörden identifiziert und vor Gericht gestellt. Tadeusz Zelski, der Darsteller des polnischen Außenministers in *Heimkehr*, starb noch während der Ermittlungen. Die übrigen Angeklagten wurden 1948 wegen Kollaboration mit den deutschen Besatzern zu langjährigen Gefängnisstrafen verurteilt³⁰⁷.

6.4 Von Projektionen und Feindbildkonstruktionen. Von brutalen Pol:innen und gierigen Juden

Die Pol:innen verkörpern in Ucickys Propagandastreifen das absolute Gegenbild, das negative Gegen-Wir. Während die Deutschen immerzu rechtschaffen auftreten, scheinen sich die Polen keinen Hehl aus dem Gesetz zu machen. Wenn sich der polnische Außenminister bei seinem deutschen Amtskollegen für Übergriffe gegen die deutsche Minderheit entschuldigt, wirken seine Worte unglaublich, geradezu zynisch. Sie verkörpern -ganz im Sinne der

³⁰⁵ Jelinek Elfriede, *Paula Wessely*.

³⁰⁶ Im Mai 1946 nahm Wessely erstmals zu ihrer Mitwirkung in Ucickys Propagandastreifen öffentlich Stellung. Sie gab an zunächst nur vage über den Inhalt des Films informiert worden zu sein. Eine Ablehnung der Rolle aber hätte einer Deklaration als „Gegnerin des Nationalsozialismus“ entsprochen -so Wessely. De Pasetti -der Leiter der Theater- und Musikabteilung des amerikanischen Nachrichtenkontrolldienstes, setzte trotz aller Unstimmigkeiten in den Aussagen Wesselys eine rasche Wiederzulassung durch: „Wir können einen Menschen nicht deswegen bestrafen, weil er sich nicht dem KZ aussetzte. Und dies war der Grund des Verdiktes der Kommission, welches von uns bestätigt wurde und das lautet: Paula Wessely darf wieder auftreten“, nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 351.

³⁰⁷ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 351.

nationalsozialistischen Hierarchisierung von Menschen- ein ungebildetes „Untermenschentum“. Die „entsubjektivierten“ Pol:innen -von den Kleinsten bis Ältesten- sind dreckig, laut, chaotisch und undiszipliniert. Kultur und Zusammenhalt ist ihnen fremd. Sie agieren immerzu feige: nur im Schutze des Kollektivs vergreifen sie sich an den Deutschen. In gefährlichen Situationen fliehen sie sofort -die polnische Armee, die zuvor noch so allgegenwärtig und bedrohlich aufgetreten war, wie polnische Jugendliche, die aus dem Hinterhalt Dr. Thomas angeschossen hatten. Ganz gegensätzlich zu den Deutschen sind die Pol:innen geradezu unfähig, „sich zur wohlgeordneten Menge zu formieren“³⁰⁸. Sie bewegen, handeln und agieren ausschließlich im chaotischen Durcheinander und Gewimmel.

Während Polen als Inhaber machtausübender Organe -als Minister, Bürgermeister, Soldaten und Polizisten- inszeniert werden, agieren die wenigen Juden im Film -einer antisemitischen Verschwörung gleichlautend- aus dem Hintergrund heraus. „Getarnt“ und assimiliert arbeiten sie im Kino -und scheinen dort mehr um ihren Gewinn besorgt, denn der Gesundheit des schwerletzten deutschen Doktors Fritz Mutius- oder handeln als orthodox-antisemitisch gezeichnete Zerrgestalten auf dem Markt. „Wie ein Raubtier auf der Lauer“ versuchen sie ihre Opfer zu „überrumpeln“³⁰⁹. Ihre Freundlichkeit weicht cholerischen Beschimpfungen. „Die Juden werden als Initiatoren von Vernichtung und Gewalt, nicht jedoch als deren direkte „Vollstrecker“ dargestellt. Sie begeben sich selbst nie in Gefahr und sind bestrebt, in der Öffentlichkeit physisch möglichst überhaupt nicht in Erscheinung zu treten“³¹⁰. Sie aber stecken -das vermittelt die nationalsozialistische Propaganda stets- hinter allen antideutschen Vorstößen. Sie sind das absolute Gegenbild, das wahrhaftige Gegen-Subjekt.

Die Kamera, das Licht und die Musik unterstreichen diesen deutsch-polnisch-jüdischen Antagonismus nur. Während Pol:innen zumeist schlecht beleuchtet in der Dunkelheit inszeniert werden -ständig von dröhnender und bedrohlicher Musik umgeben werden-, erfahren die Deutschen eine helle Akzentuierung. Sie werden von gemeinschaftsbildenden volkstümlichen Liedern oder triumphaler Musik begleitet. Auch Symbole werden den Pol:innen einerseits, den Deutschen andererseits gegensätzlich zugeordnet. Die polnische Hymne ist mit Gewalt und Untergang -jedenfalls mit der Vergangenheit- einem deutschen Gemeinschaftslied entgegen gestellt. Der moderne Volksempfänger -der die Deutschen mit ihrer Heimat verbindet und Hoffnung verkörpert- überstrahlt geradezu das polnische Radiogerät -das lediglich verzerrt

³⁰⁸ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 209.

³⁰⁹ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 209.

³¹⁰ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 209.

Märsche und Hymnen wiedergibt und einmal mehr die polnische Aggression betont. Das Kruzifix wiederum steht für die katholisch-polnischen Unterdrücker:innen. Es wird zum Symbol des „falschen Glaubens“. Das Hakenkreuz -es wird immerzu dem statischen Kruzifix gegensätzlich dynamisch akzentuiert- „scheint den unaufhaltsamen Vormarsch und die Unüberwindbarkeit der „arischen Rasse“ zu proklamieren“³¹¹:

Denjenigen, die sich seinetwillen dem Martyrium unterwerfen, verheißt es vielfältige Vergeltung. In der Steinigungsszene steht das Hakenkreuz auch für die Sinnhaftigkeit des Opfers, das für die Verteidigung der nationalsozialistischen Weltanschauung beziehungsweise für das eigene Volk erbracht wird. [...] Die alttestamentliche Tötungsart der Steinigung impliziert [überdies] jüdische Urheberchaft³¹².

Die Pol:innen treten stets in chaotischen Massen auf. Sie sind laut, ungeordnet und unkontrollierbar. Eine von ihnen ausgehende Bedrohung ist allgegenwärtig. Sie umgibt das Massensymbol Feuer:

Es symbolisiert „Fanatismus und Aggression. Die rasche, weitgehend unkontrollierbare Ausbreitung des Feuers, die irreversible Qualität seiner Destruktion und die Widerstandslosigkeit gegen jede Berührung machen die besondere Gefährlichkeit des Feuers aus. Nach vollendeter Zerstörung muß es jedoch erlöschen. Im Film geht der Ausbruch des Feuers [einmal mehr] auf jüdischer Urheberchaft zurück³¹³.

Selbst ein kleines Vögelchen fällt der polnischen Wut, der blinden Aggression zum Opfer. Erst ein deutsches Kind rettet es vor den tödlichen Flammen. Wie er dem in einen Käfig geschlossenen Vogel in letzter Minute als Befreier heraneilt, nähern sich die deutschen Kampfflugzeuge -die riesigen „Vögel aus Metall“³¹⁴- den todgeweihten Deutschen im Verlies. Sie verkörpern wie das überdimensionale Hitlerbild am Ende des Films den Antagonismus des Feuers. Sie sind das Licht und die Sonne, der die „Volksdeutschen“ in einem langen Treck -überladen von Hakenkreuzfahnen, musikalisch von der deutschen Hymne unterlegt- entgegen ziehen. Diese Hell-Dunkel-Symbolik untermauert die dualistische Konzeption des nationalsozialistischen Weltbildes: das Licht, die Sonne, die Volksgemeinschaft, Hoffnung und Zukunft hier, die Dunkelheit, eine dichte Wolkendecke, ein ungemeinschaftliches Durcheinander, die Niederlage und Vergangenheit dort. Diese Zukunft kann es für die Nazis nur in Deutschland -in einem riesigen Reich „vom Strande der Ostsee [...] bis zu den

³¹¹ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 212.

³¹² Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 212.

³¹³ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 212.

³¹⁴ Trimmel Gerald, *Heimkehr*, 212.

Karawanken [...], vom Tiroler Land bis an die [...] Nordsee“³¹⁵- geben. Und um diese Zukunft -wie die Zerstörung und Vernichtung aller vermeintlich widerstreitenden Kräfte auf diesem Wege- ging es in diesem Krieg. „Alles sollte deutsch werden. Die „Heimat“ umfaßte bereits das Altreich, Österreich und die Tschechoslowakei, dann kam Polen an die Reihe, und bald sollte auch dort der deutsche Herrenmensch davon verschont sein, jemanden „jiddisch oder polnisch“ reden zu hören“³¹⁶. Schon in *Mein Kampf* hatte Hitler geschrieben: „Wenn wir aber heute in Europa von neuem Grund und Boden reden, können wir in erster Linie nur an Rußland und die ihm untertanen Randstaaten denken“³¹⁷. Und morgen die ganze Welt...

³¹⁵ *Heimkehr*, 1:29:01-1:29:21.

³¹⁶ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 70.

³¹⁷ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 70.

7. Das Kino im Krieg. Die Volksgemeinschaft zwischen Eskapismus und Kriegsbegeisterung

Der Krieg ist allgegenwärtig. Niemand kann ihm entfliehen. In ihm konstituieren sich -so die Literatur und das Kino des „Dritten Reiches“- alle Helden und Heldinnen: an der Front und in der Heimat. Die Protagonist:innen auf den Leinwänden, wie die Volksgemeinschaft vor den Leinwänden: sie alle hatten ihre Pflicht zu vollbringen. An diese Pflicht erinnerte -ja, mahnte- Goebbels und sein Ministerium im Spielfilm wie der Wochenschau immerzu. Der Minister selbst spielte die Hauptrolle in der Wochenschau vom 27. Februar 1943, die er in seinem Tagebuch als „eine wahre Meisterleistung optischer Übertragung einer Massenkundgebung“³¹⁸ preiste. Nur neun Tage zuvor rief Goebbels ein sorgfältig ausgewähltes Publikum -längst vertraut mit allen Anweisungen und Instruktionen- zum „totalen Krieg“ auf. Er erklärte, „die Niederlage von Stalingrad habe das deutsche Volk geläutert, und sprach zu seinen Zuhörern als Repräsentanten der Nation“³¹⁹:

Vor unseren Feinden, die uns an ihrem Rundfunk zuhören“, stellte Goebbels zehn Fragen. Jede wurde mit einstimmigen Ja-Rufen beantwortet, besonders die vierte: „Wollt ihr den totalen Krieg? Wollt ihr ihn, wenn nötig, totaler und radikaler, als wir ihn uns heute überhaupt noch vorstellen können?“ Während der Heil-Rufe nach der fünften Frage, „Ist euer Vertrauen zum Führer heute größer, gläubiger und unerschütterlicher denn je?“, erhoben sich die Fahnen als „höchster Ausdruck dieser Huldigung“. Mit der Parole „Nun, Volk, steh auf, und Sturm, brich los!“ klang die Rede aus³²⁰.

Die deutsche Journalistin und Publizistin Ursula von Kardorff³²¹ -nach ersten Feuilletonartikeln für das NS-Blatt *Der Angriff* wie für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* in Berlin absolvierte sie

³¹⁸ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 58.

³¹⁹ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 58.

³²⁰ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 58.

³²¹ Von Kardorff berichtete als Korrespondentin der *Süddeutschen Zeitung* 1946 über die Nürnberger Prozesse. 1950 trat sie als Redakteurin in die Zeitung ein, für die sie bis zu ihrem Tode im Jahre 1988 in München tätig war. Der deutsche Zeithistoriker Axel Schildt wertete für sein letztes Werk Kardorffs Nachlass aus. Er unterzog ihre Selbstdarstellung als innere Emigrantin -sie bezog nachweislich Kontakte zu Mitgliedern der Gruppe um Graf von Stauffenberg- einer kritischen Würdigung:

„Symptomatisch war das notorisch gute Gewissen, das Ursula von Kardorff, die während der gesamten Zeit des Krieges für das Feuilleton der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* in Berlin geschrieben hatte, an den Tag legte. In einem Brief lobte der erste Chef der Gestapo, Rudolf Diels, ihre Berichte über die Nürnberger Prozesse für die *Süddeutsche Zeitung*, vor allem die Invektiven gegen Kurt Tucholsky und andere für die Machtergreifung angeblich verantwortliche Linksintellektuelle [...]. Kurz zuvor war Kardorff wegen eines Hinweises in der Ost-Berliner *Weltbühne* auf ihre antisemitischen Feuilletonartikel in der Kriegszeit von der Mitarbeit in der *Neuen Zeitung* ausgeschlossen worden. Der zuständige Kontrolloffizier teilte ihr mit:

Ich habe die Artikel genauestens gelesen und bedauere, Ihnen mitteilen zu müssen, daß wir im Hinblick darauf Ihre Dienste nicht weiter beanspruchen können. [...] Ich glaube, man hätte Ihnen einige Zugeständnisse machen

die sogenannte Schriftleiteraufnahmeprüfung- notierte in ihren *Berliner Aufzeichnungen 1942 bis 1945*³²², dass sogar ein Journalist, „ein ruhiger, bedächtiger Mann und Anti-Nazi“, der zur Berichterstattung im Sportpalast war, sich selbst dabei ertappte, „wie er mit aufsprang und um ein Haar mitgeschrien hätte, bis er sich beschämt wieder auf seinen Sitz zurückfallen ließ. Er sagte, wenn Goebbels weiter gefragt hätte: „Wollt ihr allen in den Tod gehen?“, hätten sie genauso „Ja!“ gebrüllt“³²³. In den *Meldungen aus dem Reich* wird bestätigt, „daß dieser Filmbericht die propagandistische Wirkung der Sportpalastkundgebung noch wesentlich gesteigert und nachträglich auch dort erhöht hat, wo bisher noch Skepsis herrschte. Auch zurückhaltendere Bevölkerungskreise konnten sich der nunmehr im Bilde sichtbaren, hinreißenden Wirkung der Rede und ihres spürbaren Wiederhalls bei den Teilnehmern der Kundgebung nicht entziehen“³²⁴.

Der Reichsfilmintendant Fritz Hippler -der Regisseur des antisemitischen Machwerks *Der ewige Jude* verfasste neben Filmkritiken für die rechtsextreme Presse auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Niederlage des NS-Regimes zahlreiche Bücher, in denen er Deutschlands Alleinschuld am Zweiten Weltkrieg zu widerlegen versuchte und den Antisemitismus der Nationalsozialisten rechtfertigte- schrieb über den totalen Krieg, er habe zu einer Revision des Begriffes „Waffen und Soldaten“ geführt:

Im totalen Krieg kämpfen [...] die Völker in ihrer Gesamtheit gegeneinander, und alle Äußerungen des Volkslebens sind Waffen für den Krieg -gleichgültig, ob sie die Kampfkraft des feindlichen Volkes schwächen oder die des eigenen anfachen, beziehungsweise ihm Ablenkung, Sammlung und Erholung bieten³²⁵.

Der Film hatte dem Rechnung zu tragen, er hatte zu erziehen, auf den Krieg einzuschwören, aber auch zu unterhalten. Wie Goebbels sagte: „Wir gebrauchen zum Kriegführen ein Volk, das

können, wären Ihre Artikel im Anfangsstadium des Krieges geschrieben worden, aber zu meiner Überraschung erschienen sie 1944, sogar noch am 15. November.

Die Kündigung bei der *Neuen Zeitung* stand aber einer Karriere bei der *Süddeutschen Zeitung* nicht im Weg, wo Kardorff 1948 eine Festanstellung als Feuilleton-Redakteurin erhielt. Antisemitische Sentenzen finden sich noch in der privaten Korrespondenz der 1960er Jahre.“, zitiert nach Schildt Axel, *Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik*, 3. Auflage, Göttingen 2021, 82f.

³²² In ihren erstmals 1962 veröffentlichten Tagebüchern schildert Von Kardorff ihr Leben im nationalsozialistischen Deutschland -geprägt von einem ständigen Wechsel zwischen äußerlicher Anpassung und stillem Widerstand, zwischen oberflächlichen gesellschaftlichen Veranstaltungen und dem Alltag im Luftschutzkeller. Die Texte sind jedoch keine originalen Tagebucheinträge aus Kriegszeit. Das Werk wurde erst 1947 verfasst und stützt sich auf tatsächlich geführte Tagebücher, persönliche Erinnerungen, Gespräche mit Freund:innen, private Briefe sowie kurze Kalendereinträge.

³²³ Von Kardorff Ursula, *Berliner Aufzeichnungen 1942 bis 1945*, München 1992, 67f.

³²⁴ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 59.

³²⁵ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 59.

sich seine gute Laune bewahrt. Mit Kopfhängerei gewinnt man keine Schlachten“³²⁶. Ebenso betonte er bei der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 die „staatsmoralische“ Tendenz des Films:

Die Tendenz, ein Volk für die Durchsetzung seiner Lebensansprüche mit zu befähigen und zu erziehen. Das kann er auch im Wege der Unterhaltung manchmal machen. Auch Unterhaltung kann zuweilen die Aufgabe haben, ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, ihm die in dem dramatischen Geschehen des Tages notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben. Das aber bloß nebenbei! Das heißt: Der Film hat heute eine staatspolitische Funktion zu erfüllen. Er ist ein Erziehungsmittel des Volkes. Dieses Erziehungsmittel gehört -ob offen oder getarnt, ist dabei ganz gleichgültig- in die Hände der Staatsführung³²⁷.

Eine Aufstellung der beliebtesten und erfolgreichsten Produktionen der Jahre 1940 bis 1942 zeigt schnell, „wie Unterhaltungsfilme mit deutlicher politischer Tendenz, Komödien mit einer Handlung fern von der Wirklichkeit des Tages und direkt politische Propagandafilme Seite an Seite im Rennen um die Gunst des Publikums liegen“³²⁸. *Die große Liebe* (1942) des Regisseurs Rolf Hansen -ein Melodrama von Liebe und Krieg- und *Wunschkonzert* von Eduard von Borsody stehen an der Spitze mit Einspielergebnissen von 8 beziehungsweise 7,6 Millionen Reichsmark. Darauf folgen Georg Jacobys musikalische Komödie -der erste deutsche Farbspielfilm- *Frauen sind doch bessere Diplomaten*³²⁹ und Willi Forsts *Wiener Blut*³³⁰. Unter den darauffolgenden Filmen liegen zahlreiche direkt propagandistische Werke: die beiden Harlan-Produktionen *Jud Süß* (1940, Einspielergebnis 6,2 Millionen) und *Der große König* (1942); Wolfgang Liebeneiners Rechtfertigung für den Massenmord an kranken Menschen *Ich klage an* (1941) und *Die Entlassung* (1942) -der Historienfilm, der die höchste Auszeichnung für Spielfilme im nationalsozialistischen Deutschland „Film der Nation“ erhielt, schildert den Konflikt zwischen dem Reichskanzler Otto von Bismarck und dem jungen deutschen Kaiser Wilhelm II., der schließlich in der Entlassung Bismarcks mündet. Außerdem Hans Steinhoffs antibritischer Propagandafilm *Ohm Krüger* (1941) und Ucickys *Heimkehr*.

³²⁶ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 59.

³²⁷ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 59.

³²⁸ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 59.

³²⁹ *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, Deutsches Reich 1941. Regie: Jacoby Georg. Drehbuch: Külb Karl Georg, Kampendonk Gustav. Kamera: Irmen-Tschet Konstantin, Von Lagorio Alexander. 89 Minuten.

³³⁰ *Wiener Blut*, Deutsches Reich 1942. Regie: Forst Willi. Drehbuch: Marischka Ernst. Eggebrecht Axel. Kamera: Stallich Jan. 103 Minuten.

Die Verherrlichung der Kriegsgemeinschaft sollte schon 1937 *Urlaub auf Ehrenwort* und die Ritter-Filme *Pour le Mérite*³³¹, *Kadetten*, *Stukas*³³², *Über alles in der Welt*³³³ und *Besatzung Dora*³³⁴ erreichen. Die Filme wenden sich an alle Kreise der deutschen Bevölkerung. Der totale Krieg war in der Heimat wie der Front angekommen. Für den so oft beschworenen „Endsieg“ -so wollte es jedenfalls die nationalsozialistische Propaganda- hatte jeder und jede seine und ihre Rolle zu erfüllen: der Offizier und Soldat, der Bäcker und Fleischer, die Sängerin und Ehefrau.

7.1 „Der Gleichklang der Herzen“. Eine Einheit zwischen Front und Heimat

Die nationalsozialistische Propaganda wie Millionen Deutscher erlebten die Niederlage des Ersten Weltkrieges als Schmach. Aber dann: Wiederaufrüstung und Begeisterung! Für Führer, Volk und Vaterland waren so viele bereit in den Tod zu ziehen. Goebbels' Filmministerium versuchte -gerade nach den ersten Niederlagen und Rückschlägen- alle auf diesen „totalen Krieg“ einzuschwören. Karl Ritters Action- und Kriegsfilme mussten unterhalten und ermutigen -der berühmte Regisseur wurde gegen Ende des Zweiten Weltkrieges selbst zur Luftwaffe eingezogen und geriet in sowjetische Kriegsgefangenschaft, aus der er nach Bayern fliehen konnte. Während der Entnazifizierungsbemühungen der Alliierten in Deutschland wurde er als Mitläufer eingestuft und erhielt deshalb in der französischen Besatzungszone keine Drehlizenz. Seine Produktionen sollten Einsatzwille, soldatische Tugenden und absolute Opferbereitschaft propagieren. Seine Loblieder auf Gefahr und Wagnis, auf Krieg und Sterben schrieb den Deutschen -jedem Einzelnen an der Front wie in der Heimat- seine und ihre Rolle zu. Die Volksgemeinschaft sollte sich allorts ausdrücken. Überall sollte jeder und jede bereit sein alles für seinen Nebenmann und seine Nebenfrau zu leisten, zu geben und zu opfern -wie es deutsche Jungens und Mädels, das implizieren Ritters Produktionen deutlich, seit Jahrhunderten bereit waren zu tun: die *Kadetten* im Siebenjährigen Krieg -schon der Vorspanntext betont, dass „deutsche Jungen von heute aus dem gleichen Fleisch und Blut wie damals“³³⁵ sind-, die jungen Soldaten in den letzten Tagen des Ersten Weltkrieges in *Urlaub*

³³¹ *Pour le Mérite*, Deutsches Reich 1938. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Hildenbrandt Fred, Ritter Karl. Kamera: Anders Günther, Jaworsky Heinz. 121 Minuten.

³³² *Stukas*, Deutsches Reich 1941. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Lützkendorf Felix, Ritter Karl. Kamera: Von Kaweczynski Hugo, Ritter Heinz, Roßkopf Walter, Meyer Walter. 99 Minuten.

³³³ *Über alles in der Welt*, Deutsches Reich 1941. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Lützkendorf Felix, Ritter Karl. Kamera: Anders Günther. 86 Minuten.

³³⁴ *Besatzung Dora*, Deutsches Reich 1943. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Hildenbrandt Fred, Ritter Karl. Kamera: Ritter Heinz, Nischwitz Theodor. 95 Minuten.

³³⁵ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 64.

auf Ehrenwort, der Leutnant der Reserve Fabian des Jagdgeschwaders 12 in *Pour le Mérite*, die Besatzung des deutschen Aufklärungsflugzeugs in *Besatzung Dora*³³⁶, der Frankreich-Korrespondent einer Berlin Zeitung Wiegand -während eines deutschen Luftangriffs auf Paris rettet er sich nicht in eine Schutzanlage, er sitzt allein auf einer Cafétérasse und freut sich über die deutschen Bomben-, die Mitglieder einer österreichischen Bauernkapelle, die Geschwader der Luftwaffe und Einheiten der Marine in *Über alles in der Welt*, die eingeschworene Gemeinschaft aus Hauptmann Bork, Gruppenarzt Dr. Gregorius und seinen Leuten in *Stukas*, wie die Flieger und ihre Geliebten -Inge Wagner (Ilse Werner) und der Offizier Herbert Koch (Carl Raddatz) in *Wunschkonzert* und der skandinavische Star Hanna Holberg (Zarah Leander) und ihr Paul Wendlandt (Viktor Staal) in *Die große Liebe*.

Sie alle -wie die Zuschauer:innen, die Volksgenoss:innen in den Kinosälen des Reiches- mussten Opfer bringen, ihr persönliches Glück der gemeinsamen Sache -dem „Endsieg“- unterordnen. Sie alle mussten erst zur Einheit zwischen Front und Heimat werden. Der *Filmkurier* dazu über Von Borsodys *Wunschkonzert*:

Der Film ist zum Mittler [...] [dieses] Gemeinschaftsgefühls geworden und hat sich zum Träger nationaler Kultur erhoben [...]. Er hat uns die kämpfende und siegende Front näher gerückt [...], hat uns auf den Straßen im Osten und Westen mitmarschieren lassen [...] Hier schwingt der Gleichklang der Herzen, der Front und der Heimat, des ganzen Volkes³³⁷.

Der von Goebbels bestellte Film -ein „Musterbeispiel eines wirklichen, sogar auf Einzelheiten festgelegten Auftragswerk[...], das der Filmproduktion vom Staate auferlegt worden ist“³³⁸- sollte -*Die große Liebe* ganz gleich- in das Leben der Menschen hineingreifen. „Das Thema verpflichtete“³³⁹: in und fern der Heimat.

³³⁶ Der 1942/43 hergestellte Karl Ritter-Film *Besatzung Dora* erhielt nicht die Zustimmung von Goebbels. Trotz gleich mehrerer Versuche, „unangemessene“ Szenen zu entfernen, wurde die Produktion schließlich im November 1943 mit Rücksicht auf die Verschlechterung der Kriegslage formell verboten. „Hier wurde der Feldzug im Osten aus der Perspektive des kleinen Mannes gesehen, der bei einem Heimaturlaub ein einfaches Mädchen mit seinem Traum ansteckt, nach dem Krieg im Osten zu siedeln. Das Gerede von einem Bauernhof in Rußland war unzumutbar in einem Propagandafilm, bei dessen Uraufführung auch der gutgläubige Zuschauer nicht mehr davon überzeugt war, daß Hitler die Sowjetunion erobern würde“, nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 63. Ebenso wollte man die in der Wüste notgelandete Crew -wie im Film- nicht mehr von Italienern retten lassen, war Nordafrika ja bereits im Mai 1943 an die Alliierten gefallen und hatten die Italiener bald darauf Mussolini gestürzt und sich auf die Seite der Alliierten geschlagen.

³³⁷ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 276.

³³⁸ Hippler Fritz, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 276.

³³⁹ *Filmkurier*, 1941, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 276.

Der anhaltende Rekordbesuch [...] stellte einen überzeugenden Beweis dafür dar, dass die filmische Gestaltung eines zeitnahen Stoffes und der Versuch, gegenwärtiges Geschehen, das jeder aus eigenem Erlebnis kennt, mit einer Spielhandlung zu verbinden, von vornherein einer überdurchschnittlichen Anteilnahme in allen Kreisen der Bevölkerung sicher sei [...] ³⁴⁰.

„Wunschkonzert ist ein Wunder der Integration von Gegensätzen und Polaritäten. Die Waffengattungen werden mit den Künsten versöhnt, die Intelligenzler mit den Beschränkten“ ³⁴¹. Im Krieg gegen die „Feinde Deutschlands“ verschmelzen sie alle zu einer großen Gemeinschaft. Alles verbindet sich: Jung und Alt -der vertraute Ton zwischen der jungen Inge und ihrer Tante in Gesprächen über deren Jugend-Geheimnisse berichtet davon-, Soldaten und Zivilist:innen beziehungsweise Männer und Frauen, Sachsen und Bayern, Pfälzer und Berliner, Schwaben und Rheinländer -, „durch die ausdrückliche Einbeziehung ihrer Dialekte [...] ähnlich der „Wo kommst du her, Kamerad?“-Sequenz der angetretenen Arbeitsfront-Mitglieder in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*“ ^{342 343} - die Luftwaffe und Marine, das vermeintlich Private und Öffentliche, die Liebe und der Kriegsalltag, volkstümliche Unterhaltung und Hochkultur ³⁴⁴: „Militärmärsche sind ebenso integriert wie Beethovens *Pathétique*, bayerischer Humor des Komikers Weiß Ferdl ebenso wie Mozarts Ouvertüre zu *Figaros Hochzeit*“ ³⁴⁵. Von Borsody verflechtet überdies dokumentarische Aufnahmen -so positiv behielt die Volksgemeinschaft die Bilder der Olympischen Spiele in Berlin 1936 und die Sequenzen der *Wochenschau* aus den erfolgreichen Schlachten gegen Polen, Frankreich und England im Bewusstsein- mit seinem Spielfilm. Er vereint Realismus und Surrealismus -die Sportkämpfe und Gefechte wechseln mit traumhaften Nebel-Sequenzen an der Front. Sein Cross-over -die Verschmelzung unterschiedlicher filmischer Stile und Genre: die Komödie ³⁴⁶, der Kriegsfilm, die Romanze und das Drama- und die Koppelung verschiedenartiger Medien - des Kinos und des Radios- sind Erfolgsrezept und Zielsetzung zugleich:

³⁴⁰ Meldungen aus dem Sicherheitsdienst, kurz SD über die Aufnahme des Films *Wunschkonzert* in der Bevölkerung, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 276f.

³⁴¹ Witte Karsten, „Film im Nationalsozialismus“, in: Jacobsen Wolfgang, Kaes Anton, Prinzler Hans Helmut (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2004, 117-166, hier 145.

³⁴² *Triumph des Willens*, Deutsches Reich 1935. Regie: Riefenstahl Leni. Drehbuch: Riefenstahl Leni, Ruttmann Walter. Kamera: Allgeier Sepp et al. 114 Minuten.

³⁴³ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 318.

³⁴⁴ Wenngleich „Schönheit, Liebe und Heldentum im klassischen Sinne den höheren Schichten der Gesellschaft vorbehalten“ bleiben, „vertreten durch schneidige Offiziere und zierliche, aber starke und oft auch kluge Mädchen. Die kleinen Leute, im zivilen Leben Bäcker oder Fleischer, Straßenbahner oder Handwerker, sind, wie auch ihre treuherzigen weiblichen Partner, einfache Seelen, die im Kriege als Unteroffiziere oder Gemeine zu ihrem Vorgesetzten ergeben aufsehen und genau wissen, wo ihr Platz ist. Der nationalsozialistische Film hält „sich an eine soziale Rangordnung, in der nie auf Kosten eines Herrenmenschen gelacht werden darf: die heiteren Szenen werden von derb gezeichneten, volkstümlichen Typen bestritten“, nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 61f.

³⁴⁵ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 319.

³⁴⁶ Zur Komödie im Nationalsozialismus siehe ausführlicher unter anderem Weinstein Valerie, *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany*, Bloomington 2019.

„Rundfunksender, Lautsprecher, Radioempfänger, sie sind neben die übrigen Kriegswaffen getreten“, hieß es schon im Frühjahr 1939. Dem Rundfunk maß man strategische Bedeutung bei, er werde „vor den Tanks und den Bombenflugzeugen einher(ziehen)“ und helfen, die Macht in Europa zu erringen. Doch die Maßnahmen richteten sich [noch] stärker auf die deutsche Bevölkerung. Das Radio hatte die zentrale Funktion, die Kriegsbereitschaft zu fördern, den Durchhaltewillen zu stärken und zugleich die Opferbereitschaft zu fördern³⁴⁷.

Das *Wunschkonzert für die Wehrmacht* -moderiert von Heinz Goedecke, der Vater des Programms nahm auch das eine oder andere Engagement für Gastrollen im Kinofilm an, wo er im „Dritten Reich“, wie in Borsodys Produktion, nahezu ausschließlich in der Rolle eines Rundfunkansagers auftrat-, nach Klaus Kreimeier „[e]ine Andachtsstunde der Deutschen in den Kriegsjahren -ein Orientierungspunkt für die in ihrem Gleichgewicht bedrohten Emotionen“³⁴⁸- erfüllte diese Funktion wie keine zweite Sendung. Das bekannte Live-Programm aus dem großen Haus des Rundfunks an der Berliner Masurenallee ging seit dem 1. Oktober 1939 jeden Mittwoch und Sonntag über alle Reichssender. Es vereinte Heimat und kämpfende Truppe. Zwischen Grüßen, Spendenbekundungen und so lieb gewonnenen Klängen und Melodien waren populäre Unterhaltungskünstler:innen aller Sparten zu hören. Ebenso im Film: Marika Rökk mit „In einer Nacht im Mai“ -ein Lied aus dem gleichnamigen Film *Eine Nacht im Mai* (1938)³⁴⁹-, Hans Brausewetter, Heinz Rühmann und Josef Sieber: „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ -aus dem Film *Paradies der Junggesellen* (1939)³⁵⁰- sowie Paul Hörbiger mit „Apoloner, Apolonerbist Du“.

Das Radio wie das Kino -Von Borsodys wie Goedeckes *Wunschkonzert*- führen die unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen -völkisch, nie sozial- zusammen: „Die Homogenität des Volkes wird durch die Homogenisierung des Radio-Tons [wie der Bilder Borsodys] hergestellt“³⁵¹. Bereit jedes Opfer zu bringen -so sehnsüchtig einen deutschen Tod zu sterben- verteidigen sie -dem Topos der nationalsozialistischen Ideologie und Kriegsrechtfertigung folgend- ihre Heimat und deutsche Kultur. Sie verteidigen die lieblichen Töne der deutschen Volkslieder, die Hochkultur Beethovens und Mozarts gegen den „gallischen Erbfeind“, die

³⁴⁷ Hickethier Knut, Ufa-Magazin Nr. 17, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 277.

³⁴⁸ Zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 320.

³⁴⁹ *Eine Nacht im Mai*, Deutsches Reich 1938. Regie: Jacoby Georg. Drehbuch: Clever Willy. Kamera: Baberske Robert. 88 Minuten.

³⁵⁰ *Paradies der Junggesellen*, Deutsches Reich 1939. Regie: Hoffmann Kurt. Drehbuch: Gillmann Karl Peter, Neumann Günter. Kamera: Drews Carl. 91 Minuten.

³⁵¹ Witte Karsten, *Film im Nationalsozialismus*, 145.

„englische Plutokratie“ und den „jüdischen Bolschewismus“: einer der Einrückenden spielt noch kurz vor seinem Abschied das Adagio aus Beethovens *Pathétique*, eine ganze Kompanie marschierender Soldaten verlässt ihren Heimatort „das Lied von der Rosemarie“ singend. Die Botschaft ist klar: dafür ziehen wir in den Krieg³⁵².

Dieses Motiv erfährt schließlich eine Steigerung ins Heroische, wenn ein junger Musikstudent die Orgel einer zerbombten Kirche³⁵³ spielt, während die deutschen Soldaten nach der Erstürmung der französischen Schützengräben zurückkehren. Verloren im Nebel und verzweifelt den Minenfeldern auszuweichen, führt die Musik sie. Sie erreichen die Sicherheit, der Organist stirbt -irgendjemand musste in einem Kriegsfilm ja sterben. „Dieser Märtyrer-Tote wird sogleich dramaturgisch“³⁵⁴ durch die im *Wunschkonzert* gesendete Nachricht der Geburt eines so lange erwarteten Kindes eines anderen Soldaten kompensiert. Der Kinderchor intoniert „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein“. Über die Nahaufnahme einer alten Frau läuft Werner Bochmanns Lied „Gute Nacht, Mutter“:

Gute Nach, Mutter, gute Nacht
Hast an mich jede Stunde gedacht,
Hast dich gesorgt, gequält um deinen Jungen,
Hast ihm des Abends ein Schlaflied gesungen.
Gute Nacht, Mutter, gute Nacht
Hab dir Kummer und Sorgen gemacht,
Du hast verziehen mir, hast gewacht,
Gute Nacht, Mutter, gute Nacht³⁵⁵.

Zwischen Geburt und Tod, zwischen Heimat und Krieg mobilisiert *Wunschkonzert* „eine Front der Gefühle“³⁵⁶. Borsody versetzt sein Publikum in einen Zustand emotioneller Erregung, er bindet sie -so der deutsche Germanist und Filmwissenschaftler Harro Segeberg- in ein

³⁵² Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 322.

³⁵³ Der Sicherheitsdienst (SD) hält im Bericht über die Aufnahme des Films in der Bevölkerung dazu fest: „Stark beachtet und besprochen werde nach den vorliegenden Meldungen der Umstand, daß der Infanterie-Stoßtrupp als Richtungsweiser und Treffpunkt und später als Beobachtungsstelle eine *Kirche* benutze, die zunächst vollkommen unbeschädigt sei und erst nach Einbeziehung in den Kampfverlauf (Orgelspiel) beschossen und zerstört werde. So ergreifend gerade diese Szenen seien, so werde doch der hier zutragetretende Widerspruch gegenüber der offiziellen deutschen Feststellung, daß die Kirchen bewußt außerhalb des Kampfgeschehens bleiben, verschiedentlich in der Bevölkerung besprochen. Gerade diese *Kirchenszenen* mit dem Orgelspiel seien es andererseits, die die noch kirchlich beeinflussten Kreise der Bevölkerung in besonderem Maße ansprechen (z.B. Weimar, Kattowitz, Frankfurt/Main, Bielefeld, Paderborn)“, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 149.

³⁵⁴ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 322.

³⁵⁵ Zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 323.

³⁵⁶ Witte Karsten, *Film im Nationalsozialismus*, 145.

Gemenge aus Unterwerfungs- und Allmachtsphantasien ein³⁵⁷. Borsodys *Wunschkonzert* - Propaganda durch Unterhaltung- verschmilzt die loyale Ehefrau, wie den Bäcker, den einfachen Soldaten und Fliegeroffizier mit dem großen Ganzen. Das kleine Ich verschwindet im großen Wir der deutschen Volksgemeinschaft.

7.2 Männer und Frauen: Alle und alles für Deutschland...

Am 20. Januar 1942 traten auf Einladung von Reinhard Heydrich -dem Chef des Reichssicherheitshauptamtes, der Polizei- und Geheimdienstzentrale des NS-Staates- in der stillen Villenstraße *Am Großen Wannsee* -eine der feinsten Adressen Berlins- hochrangige Funktionäre zur „gemeinsamen Aussprache“ über Probleme der „Gesamtlösung der Judenfrage in Europa“ zusammen. Auf der Tagesordnung der Wannseekonferenz -einer „Besprechung mit anschließendem Frühstück“- stand das singulär-monströseste Verbrechen der Menschheitsgeschichte, der Zivilisationsbruch der Shoah. Der Völkermord an den europäischen Jüdinnen und Juden tobte bereits seit Jahren und Monaten. Im Frühjahr 1942 begannen die Massendeportationen von Jüdinnen und Juden mit Zugtransporten aus Polen, aus Frankreich, aus der Slowakei und aus dem deutschen Reichsgebiet. Die Mordmaschinerie in Auschwitz und Birkenau -dem Symbol des Holocausts- lief auf Hochtouren. Seit dem 8. Dezember 1941 wurden Menschen in mobilen Gaswagen im polnischen Chelmino ermordet. Einige Vernichtungslager der „Aktion Reinhardt“ waren bereits eingerichtet. Im brutalen Vernichtungskrieg -im Feldzug gegen die Sowjetunion- ermorden Wehrmacht, SS und Einsatzgruppen Hunderttausende. Die Vorstöße der Deutschen wiederum erlebten erste Rückschläge.

Zuhause flimmert gleichzeitig der erfolgreichste Streifen der nationalsozialistischen Filmgeschichte über die Leinwände der Kinos des Reiches -ganze 28 Millionen werden den Film sehen: am 12. Juni 1942 -nur zwei Tage nachdem im tschechischen Lidice nahe Prag als Vergeltung für das Attentat auf Heydrich Einheiten der deutschen Sicherheitspolizei alle Männer ermorden, Frauen und Kinder ins Konzentrationslager Ravensbrück verschleppen und die Gebäude des Dorfes niederbrennen- wird *Die große Liebe* im Germania-Palast an der Frankfurter Allee und im Ufa-Palast am Zoo in Berlin uraufgeführt. Hansens Produktion -

³⁵⁷ Segeberg Harro, „Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940“, in: Distelmeyer Jan (Hg.), *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, München 2003, 159-166.

Goebbels schrieb über den Film schon im Mai 1942 in sein Tagebuch, er „werde zweifellos ein sehr starker Publikumsreißer“³⁵⁸- „gilt als Musterbeispiel des aufwendigen mit ideologischen Botschaften versehenen Revue-Melodrams“³⁵⁹. In seiner Verquickung von unterhaltenden und propagandistischen Elementen sollte er im dritten Kriegsjahr -ein baldiges Ende war nicht mehr zu erwarten- einerseits erheitern und andererseits erziehen. Gleich dem Film *Wunschkonzert* erzählt Hansens Produktion eine spannungsvoll inszenierte Liebesgeschichte voller Hindernisse und Rückschläge, ständigen Trennungen -dem „contactus interruptus“³⁶⁰- und einer immer wieder aufgeschobenen Heirat -samt eindrucksvoller Bildwelten aus der nordafrikanischen Wüste, aus Rom, Paris und den Alpen, samt historischer Aufnahmen des Kriegsgeschehens aus der *Wochenschau*. Noch stärker zog *Die große Liebe* aber alle Register der Kriegsertüchtigung: nicht so sehr die Liebe, mehr der Krieg ist Thema des Films³⁶¹. Der Krieg bestimmt die gesamte Handlung des Films. Die gefeierte Sängerin Hanna Holberg -wie Zarah Leander selbst stammt sie aus Skandinavien³⁶²- und mit ihr das gesamte Publikum in den Kinos, die ganze Volksgemeinschaft haben die Lektion der Relativierung -besser: der Nichtigwerdung- ihres individuellen Glücksstrebens zugunsten übergeordneter Werte -konkret: dem angestrebten militärischen Sieg Deutschlands im Zweiten Weltkrieg- zu lernen. Die politische Brisanz des Films liegt nicht in einer vagen Verherrlichung von Entbehrung in Krisenzeiten, sondern in der bewussten Gegenüberstellung persönlichen Glücks und überindividueller Pflicht -einer Pflicht, die weit über die bloße Erfüllung militärischer

³⁵⁸ Zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 357. Die Filmprüfstelle verlieh ihm die Prädikate „Staatspolitisch wertvoll“, „Künstlerisch wertvoll“, „Jugendwert“ und „Volkstümlich wertvoll“. Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte die Kontrollkommission der alliierten Siegermächte die Aufführung des Films zunächst unter Verbot. In der Bundesrepublik war seit 1963 eine um eine wenige Sequenzen -welche auf Kriegshandlungen hinweisen- gekürzte Fassung veröffentlicht. In der Presseinformation der westdeutschen Wiederaufführung nach dem Krieg hieß es: „Nachdem uns Erich J. A. Pietreks NWDF/UNITAS Filmverleih mit bemerkenswert glücklicher Hand in seiner Reihe „Perlen der Filmkunst“ eine große Anzahl von Wiederaufführungen bedeutender Filme aus einer dynamischen Epoche -die Deutschland führend im Filmschaffen der Welt sah- gebracht hat, schließt sich jetzt wiederum eines der unvergessenen glanzvollen Werke von internationalem Format an: *Die große Liebe* -einer der erfolgreichsten Zarah Leander-Filme-, die schicksalhafte Begegnung zweier Menschen mit dem Wunder der Liebe im faszinierenden Milieu eines Revue-Theaters“, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 390f.

³⁵⁹ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 357.

³⁶⁰ Witte Karsten, zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 365.

³⁶¹ Courtade Francis, Cadars Pierre, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, (aus dem Französischen übersetzt von Hopf Florian), München 1975, 230ff.

³⁶² Die Beschwerde eines Leipziger Bürgermeisters beim Rassenpolitischen Amt, dass der Film eine völlig falsche rassenpolitische Botschaft vertrete -„ein deutscher Fliegeroffizier verliebt sich, ohne die Abstammung zu kennen, in eine Dänin [...]“- hatte dem Erfolg des Films keinen Abbruch getan. Auch die Kritik des Oberkommandos der Wehrmacht -kurz OKW- belächelte Goebbels nur. Am 23. Mai 1942 schrieb er in sein Tagebuch: „In diesem Film wird ein Fliegeroffizier gezeigt, der eine Nacht mit einer berühmten Sängerin verbringt. Das OKW fühlt sich dadurch moralisch gestoßen und erklärt, ein Fliegerleutnant handle nicht so. Demgegenüber steht die richtige Meinung Görings, dass, wenn ein Fliegerleutnant eine solche Gelegenheit nicht ausnützte, er kein Fliegerleutnant sei“, nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 391.

Dienstvorgaben hinausgeht³⁶³. Der deutsche Flieger verzichtet auf Hanna nicht aufgrund von Befehlen, die ihn immer wieder zur Front rufen, sondern um der „nationalen Sache“ -dem „Endsieg“- zu dienen. Hanna wiederum lernt Verzicht und Warten: die wirklichen Merkmale einer großen Liebe -so die nationalsozialistische Propaganda der Kriegsjahre.

Die große Liebe sollte Männer wie Frauen ansprechen. Während sich die weiblichen Zuschauerinnen -seit dem Kriegsausbruch bildeten sie die Mehrheit der Kinobesucher:innen- mit Zarah Leanders Figur der Hanna Holberg identifizieren konnten, galt die Aufmerksamkeit der Männer einem soldatischen Vorbild: dem Flieger Paul Wendlandt. Wie der Film zwischen diesen beiden Protagonist:innen spielt -für einen zweiten Werber um die Gunst Hannas, einem Komponisten „mit dem undeutschen Namen Rucknitzky [...], der auch im Kriege nur an seine Gefühle denkt“³⁶⁴ scheint indes kein Platz mehr³⁶⁵³⁶⁶-, schwankt er zwischen zwei filmischen Codes „aus dem tradierten Fundus der Kino-Genres“, wie es Martin Loiperdinger und Klaus Schönekäs ausdrücken: zwischen Revue- und Kriegsfilm³⁶⁷:

Die Figur der Sängerin Hanna Holberg ist dem Revuefilm entnommen und verweist durch die Besetzung mit Zarah Leander direkt auf ihre melodramatischen Rollen als „Frau mit Vergangenheit“. Choreographische Apotheosen wie beim Schlusssong „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen“ gehören zum Standardrepertoire des Ufa-Revuefilms. Zarah Leander codiert die Stufen ihres weiblichen Lernprozesses vom Anspruch auf sinnliche Erfüllung bis zur Erfüllung im Verzicht vor allem durch ihre Songs, die durch ihre dramaturgische Schlüsselfunktion den Revuefilm-Charakter betonen. Ganz im Gegensatz dazu entstammt die Figur des Luftwaffenoffiziers Wendlandt dem pathetischen Fliegerfilm, für den Titel wie *Pour le Mérite* (1938) und *Stukas* (1941) von Karl Ritter symptomatisch sind. Victor Staal codiert die Selbstverständlichkeit soldatischer Pflichterfüllung durch seine steifen Bewegungen und den unbewegten Gesichtsausdruck; sein Attribut, das an markanten dramaturgischen Stellen des Films den Flieger-Code selbständig repräsentiert, ist das Flugzeug³⁶⁸.

³⁶³ Courtade Francis, Cadars Pierre, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, 232.

³⁶⁴ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 62.

³⁶⁵ Der melancholische Paul Hörbiger als Alexander Ruchnitzky darf nicht die Frau bekommen. Seine Liebe wird von Hanna nur verschmäht. Der Künstlertyp -der seinen Platz in der Volksgemeinschaft besitzt- darf nicht den Anspruch auf die begehrte Frau erheben. Er wird dem draufgängerischen und mutigen Flieger untergeordnet. Dennoch bleibt er -wie ihre Zofe Käthe (Grethe Weiser, sie wird im Vorspann sogar gleich nach Leander genannt)- ihr treuer Freund und Gefährte.

³⁶⁶ Von der zeitgenössischen Presse wird die schauspielerische Leistung Hörbigers indes bejubelt: „Als Komponist und Freund der berühmten Sängerin, erobert [er] alle Herzen, nur das Geliebten nicht“, *Filmwoche*, Nr. 47, 1941, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 389.

³⁶⁷ Loiperdinger Markus, Schönekäs Klaus, „Die große Liebe“. Propaganda im Unterhaltungsfilm“, in: Rother Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, 143-153, hier 147.

³⁶⁸ Loiperdinger Markus, Schönekäs Klaus, *Die große Liebe*, 147f.

Die große Liebe „zwischen Luftwaffenoffizier und Revue-Sängerin versucht zwei filmische Codes miteinander zu vereinbaren, deren Stellung zum Krieg diametral entgegengesetzt ist“³⁶⁹. Der Revuefilm -er vermittelt eine eskapistische Haltung- verbindet sich mit dem Fliegerfilm -der wiederum die schonungslose Verherrlichung des laufenden Krieges propagiert-, die Heimat- mit der Kriegsfront, der Soldat mit der Sängerin, die Frau mit dem Mann. Überall haben alle ihr Pflicht zu tun. Paul Wendlandt -wie jeder Soldat- muss Befehle befolgen, sich stets korrekt verhalten und sich nicht von persönlichen Gefühlen leiten lassen. Er erwartet sich von Hanna -die der immerzu wortgewandte und schneidige Flieger so sehr begehrt- ihrer Rolle gerecht zu werden: „Ich dachte, du wüsstest, was es heißt, die Frau eines Offiziers zu werden“³⁷⁰. Sie jedoch lebt ganz für die Liebe. Sie führt „Ein Leben für die Liebe“, wie sie selbst singt. Um diese Gegensätze -das Variété, die Liebe hier, die harte Realität des Krieges dort- zu überwinden, diese zu vereinen, muss die gefeierte Sängerin erst einen Lernprozess durchlaufen: Durch die Liebe zu Paul Wendlandt -ihrem Fliegeroffizier- lernt die junge Skandinavierin die Pflicht einer deutschen Soldatenfrau zu erfüllen³⁷¹. Mit Liedzeilen, wie „Ein Herz wie mein Herz ist nicht gern allein, oh nein“, „Nächte ohne Liebe, die sollt‘ es nicht geben“³⁷² oder „Ich will nicht träumen, will nichts versäumen, Ich steh‘ mit beiden Beinen auf der Welt. Und ich verschwende mich ohne Ende, mein Wahlspruch heißt: Erlaubt ist, was gefällt!“³⁷³, kämpft die starke Frau gegen tradierte Moralvorstellungen, sie wehrt sich noch gegen ihre Entsagung, gegen ihre Integration in die Volksgemeinschaft. „Daß Leander das weibliche Publikum dazu brachte, von Stärke und Freiheit zu träumen, um erfahrene Enttäuschungen zu mildern und Sehnsüchte zu neutralisieren [-wie Hanna Holberg erwarteten tausende Frauen so sehnsüchtig den nächsten Heimaturlaub ihres Mannes, bangten so viele um die Unversehrtheit der Soldaten-], kam den Interessen des NS-Regimes durchaus entgegen. Allerdings konnte die vorbehaltlose Unterstützung der von Leander zu Beginn der jeweiligen Filmhandlungen verkörperten Figuren nicht im Sinne der NS-Filmpolitik sein, da sie sich von ihren weiblichen Filmcharakteren Vorbildwirkung versprach“³⁷⁴. Reichsfilmintendant Fritz Hippler -ein enger Vertrauter Goebbels‘- vertrat die Meinung, jeder Spielfilm erzeuge:

³⁶⁹ Loiperdinger Markus, Schönekäs Klaus, *Die große Liebe*, 148.

³⁷⁰ *Die große Liebe*, 1:16:46-1:16:49.

³⁷¹ Zarah Leanders Charaktere erscheinen zu Beginn ihrer Filme nahezu immer als Frauen, die sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzen, ihre Träume realisieren, ihre Karrieren verfolgen, berühmt und gefeiert sind, Luckey Heiko, „Nicht „Volksgenossin“, aber Diva. Zarah Leander, Filmstar des Dritten Reiches“ in: Steinbacher Sybille (Hg.), *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen 2007, 154-171, hier 159.

³⁷² Zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 361.

³⁷³ Aus „Mein Leben für die Liebe“, 1942. Text: Balz Bruno. Musik: Jary Michael.

³⁷⁴ Luckey Heiko, *Zarah Leander*, 160.

Neben der persönlichen Verbindung des Zuschauers zum Hauptdarsteller während des Filmablaufes zugleich auch das Bestreben, *diesem gleich zu sein*. Wie er sich räuspert und wie er spuckt, wie er gekleidet ist, wie er sich benimmt, ob und was er trinkt, was und wie er raucht, ob er ein Bieder- oder ein Lebemann ist, das alles hat nicht nur seine Wirkung im Film, sondern auch im Leben des Zuschauers [...]. Ebenso ist unbestreitbar, daß die im Film dargestellte Frau das Schönheitsideal der breiten Masse beeinflusst. Aus diesem Grund kann der Besetzung von Filmrollen nicht genug Beachtung entgegengebracht werden. Nicht nur, daß *die* und die Frau in *dem* und dem Film gefallen soll. Nein, die Frau richtig ausgewählt in ihrem äußeren Habitus als auch nach ihren inneren Qualitäten und Attributen, kann durch mehrfach erfolgenden Einsatz im Film ganz unbewußt und doch nachdrücklich das allgemeine Geschmacksniveau und Schönheitsideal einer sehr großen Anzahl von Männern sehr vorteilhaft beeinflussen, also nicht nur allgemein *bevölkerungstechnisch*, sondern auch im besonderen Sinn einer *qualitativen Hochziehung* wertvoll wirken³⁷⁵.

Freiheit, Selbstständigkeit, Karriere und Luxus sind Güter begrenzter Dauer. Sie -Hanna Holberg- hat sich in einer „Wende zu einer „normalen“, „gesellschaftlich nützlichen“ Existenz“³⁷⁶ dem Männlichen -,Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere“³⁷⁷- unterzuordnen. In die Passivität und Objektivierung gedrängt, wird ihr allgemeine Unterwürfigkeit und Handlungsunfähigkeit zugeschrieben. Ihr politischer und gesellschaftlicher Handlungsraum verringert sich stetig:

Cinema ist cultural practice where myths about women and femininity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented³⁷⁸.

Im männlichen Blick -im *male gaze*³⁷⁹- hat Hanna allen Idealwerten einer nationalsozialistischen Frau -der Häuslichkeit, der Ehe und des Gehorsams- gerecht zu werden. Allmählich verliert sie ihre Starallüren, kleidet sich schlichter -selbst ihre Bühnenbilder werden einfacher- und gliedert sich schließlich in die Volksgemeinschaft ein. „Im Luftschutzkeller reiht

³⁷⁵ Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, 95.

³⁷⁶ Luckey Heiko, *Zarah Leander*, 160.

³⁷⁷ De Beauvoir Simone, *Das andere Geschlecht*, 12.

³⁷⁸ Smelik Anneke, *And the Mirror Cracked*, 1.

³⁷⁹ Die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey hat sich in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975 den verborgenen Geschlechterimplikationen im klassischen Hollywood-Kino genähert. Ihre Feststellung: die Darstellung der Frau unterliegt einem männlichen Blick. Die Perspektive der Kamera entspricht immer dem Blick des männlichen Rezipienten, des männlichen Zuschauers und seiner voyeuristischen Schaulust. Die weibliche Darstellerin verkommt im *male gaze* zum bloßen passiven Lustobjekt. Der Mann übernimmt die Blickordnung des aktiven Subjekts: „Männlichkeit wird [...] [somit] als normatives Prinzip verstanden, als dass Männer [...] im Besitz des allwissenden Blicks sind, sie als handlungsmächtige Träger der Erzählung angesehen werden, und als der Maßstab kinospezifischer Identifikation gelten. Frauen haben als erotische Schauobjekte nur eine passive Funktion“, zitiert nach Gotto Elisabeth, *Men's Studies und Filmwissenschaft*, 40.

Mulveys Theorie war für genderorientierte Betrachtung und Analyse von Filmen grundlegend. Ihr Aufsatz prägte zahlreiche Arbeiten. Siehe Siehe Mulvey Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Nichols Bill (Hg.), *Movies and Methodes, Band 2*, Berkeley/Los Angeles 1985, 303-315.

sie sich sogar in die Gemeinschaft der Hausbewohner ein. Die verwöhnte Primadonna entdeckt, daß die Leute gar nicht so „schrecklich“ sind“³⁸⁰. Sie macht es den Zuschauer:innen vor den Leinwänden vor: sie entledigt sich ihrer Vorurteile, als sie die Wärme und Hilfsbereitschaft ihrer Nachbar:innen erfährt. Vor verwundeten Wehrmachtssoldaten beschwört sie den Durchhaltewillen: „Davon geht die Welt nicht unter“. Während in einer kurzen wochenschauähnlich anmutenden Sequenz ein ganzes Bombengeschwader gegen Russland zieht, während man die Proklamation Hitlers vom 22. Juni 1941 -dem Tag des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion- hört, findet Hanna ihre Rolle. Hatte sie sich zuvor noch sehr gegen die Rückkehr ihres Mann -ohne jeden Befehl- an die Front gesträubt, hatte sie noch so sehr das abermalige Verschieben ihrer Hochzeit bedauert, formuliert sie nun voller Reue in einem Brief an ihren Geliebten an der Front die zentrale Botschaft der nationalsozialistischen Propaganda des Films:

Liebster! Krieg mit den Sowjets! Nun weiss ich warum Du fort wolltest. Ich schäme mich so. Während Du in jedem Augenblick Dein Leben einsetzt, bekomme ich es nicht einmal fertig, ein paar Wochen, ein paar Monate auf Dich zu warten³⁸¹.

Überhaupt verlockt und warnt der Lebensweg Leanders Filmfiguren das Publikum gleichermaßen:

Er „zeigt die Schönheit, aber auch die Kurzlebigkeit des Traums. Zarah Leander erfüllte Publikumssehnsüchte, neutralisierte sie aber auch. So wurde sie zum „Scheinbild von Übertretung“, das als notwendiges Ventil für Gefühle und Gedanken diente, die im Nationalsozialismus keinen öffentlichen Platz hatten, und letztlich politisch konforme Botschaften vermittelte. Am Ende ihrer Filme wird stets suggeriert, ein „normales“ Leben biete die besten Chancen auf Glück und Zufriedenheit, auch wenn es den Verzicht auf Selbstverwirklichung mit sich bringe. Gerade an das weibliche Publikum erging somit dieselbe Aufforderung: zur Unterordnung [...]“³⁸².

Letztlich träumt die Filmdiva Hanna Holberg im Grunde *die* Traumvorstellung einer nationalsozialistischen Frau. Das Mal-hier-mal-da wird ihr genug, sie möchte sesshaft werden, heiraten und Kinder zur Welt bringen. Ihre Eigenständigkeit gibt sie nicht nur zugunsten ihres Mannes, sondern auch zugunsten der gesamten Volksgemeinschaft auf³⁸³. Hanna sollte sich

³⁸⁰ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 62.

³⁸¹ *Die große Liebe*, 1:22:57-1:23:08.

³⁸² Luckey Heiko, *Zarah Leander*, 161.

³⁸³ Ein konservatives Frauenbild ist natürlich keine genuin nationalsozialistische Leitidee. Auch im Hollywoodfilm der Vierziger und Fünfziger des vergangenen Jahrhunderts sind in mancherlei Hinsicht ähnliche Wertevorstellungen zu sehen.

wie jede andere Frau vor der Leinwand im Durchhaltewillen üben -in retrospektiven Berichten bejubelten sie alle ihr Idol: „Ihre Filme bezauberten so sehr und gaben Kraft, die Widrigkeiten des Alltag besser zu ertragen“³⁸⁴. Verzicht und Opfernotwendigkeit werden ohnehin zur höchsten und reinsten Form der Liebe.

Ein verhaltenes Happy End in der abgeschiedenen Idylle eines Luftwaffellazaretts in den Bergen der Alpen vereint endlich alle Gegensätze: „Auf der einen Seite die Entzweiung des Paares - soldatische Pflichterfüllung als Schranke der Liebe, symbolisiert durch das von der Geliebten wegfliegende Flugzeug; auf der anderen Seite die musikalische Beschwörung eines rettenden Wunders durch die geläuterte Revue-Sängerin“³⁸⁵. Hanna Holberg und Paul Wendlandt, Frau und Mann, Revue- und Kriegsfilm verschmelzen: „Die Melodie des Lieds „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn“ wird dem Bild einer Flugzeugstaffel unterlegt -in Großaufnahme, fotografiert wie ein Hochzeitsfoto, schaut das Paar hoffnungsvoll-gläubig zu den Fliegern empor. Gleichsam als Resümee formulieren die Schlusseinstellungen des Films die politische Botschaft der „großen Liebe“, die sich in dem Durchhalte-Appell zusammenfassen läßt: „Wenn wir im Glauben an den Sieg der deutschen Waffen unsere Pflicht tun, dann wird einmal ein Wunder geschehen, und unsere privaten Träume und Wünsche werden wahr““³⁸⁶. Alle und alles für Deutschland eben...

³⁸⁴ Filmmuseum Potsdam, Sammlung Seiler, Briefe, N 009/0178.

³⁸⁵ Loiperdinger Markus, Schönekäs Klaus, *Die große Liebe*, 151.

³⁸⁶ Loiperdinger Markus, Schönekäs Klaus, *Die große Liebe*, 151.

8. *Kolberg*: „Ein Denkmal für Deutschland!“ Oder: Ein letzter verzweifelter Aufruf zum Durchhalten

„Hiermit beauftrage ich Sie, einen Großfilm *Kolberg* herzustellen. Aufgabe dieses Films soll es sein, am Beispiel der Stadt, die dem Film den Titel gibt, zu zeigen, dass ein in Heimat und Front geeintes Volk jeden Gegner überwindet. Ich ermächtige Sie, alle Dienststellen von Wehrmacht, Staat und Partei um ihre Hilfe und Unterstützung zu bitten und sich darauf zu berufen, dass der hiermit von mir angeordnete Film im Dienste unserer geistigen Kriegsführung steht“³⁸⁷, schrieb Joseph Goebbels seinem bevorzugten Regisseur Veit Harlan am 1. Juni 1943. Der Sohn des bekannten Berliner Autors und Dramaturgen Walter Harlan, -der in den Augen des Propagandaministers- „am perfektsten Handwerk, Kunst und Ideologie miteinander verband“³⁸⁸, bekannte sich schon kurz nach der Machtübernahme Hitlers im Januar 1933 zum Nationalsozialismus. „Des Teufels Regisseur“ hatte sich in einem Interview mit Charlotte Koehn-Behrens -das am 5. Mai des gleichen Jahres im *Völkischen Beobachter* erschienen war- „ein richtiges Drama zusammengereimt, das bei den völkischen Machthabern, an deren Macht er künstlerisch partizipieren wollte, gut ankommen musste“³⁸⁹:

Der Leidensweg eines deutschen Dichters. „Es ist mir lieb“, sagte Harlan rasch auf meine Frage, wie er zu uns fand, „dass ich endlich einmal davon sprechen kann [...]. Im Grunde aber ist es doch nur das eine, große, furchtbare und aufwühlende Ereignis meines Lebens gewesen. Sehen Sie, ich bin in der strengen Tradition nationaler und nationalster Gesinnung groß geworden. [...] rechts und links in den Familien diente man den drei großen Begriffen: Gott, König, Vaterland. Die Liebe zur Heimat also liegt mir lange im Blut und ist alles andere als Verdienst [...]“³⁹⁰.

Nach Sabine Hake -Kulturhistorikerin und Professorin für Germanistik der University of Texas in Austin- ist Harlan neben Leni Riefenstahl gar der einzige Regisseur, dem es gelang „a unique filmic vision in full accordance with Nazi ideology“³⁹¹ zu entwickeln. „The elements that distinguished Harlan’s most infamous films, *Jud Süß* and *Kolberg*, also predominated in his melodramas, but rarely in that extreme mixture of ideology, melodrama, and stylistic excess“³⁹². Stilistisch überzeugte der Kriegsfreiwillige des Ersten Weltkrieges durch eine

³⁸⁷ Zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 446f.

³⁸⁸ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 34.

³⁸⁹ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 472.

³⁹⁰ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 472.

³⁹¹ Hake Sabine, *German national cinema*, 71.

³⁹² Hake Sabine, *German national cinema*, 71.

moderne Bildsprache, einen dichten Inszenierungsstil, „from the use of ethereal music to the heavy colour symbolism“³⁹³. Nach seinem bahnbrechenden Erfolg mit *Jud Süß* –,ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können“³⁹⁴, so Goebbels- realisierte der Lieblingsregisseur des Ministers nur noch Großprojekte: den Fridericus-Film *Der große König* –ein „Film der Nation“-, die preisgekrönten Agfacolor-Kammerspiele *Die goldene Stadt* (1942)³⁹⁵, *Opfergang*³⁹⁶ und *Immensee*³⁹⁷ (beide 1943/44). Alles Arbeiten, „mit denen er einmal mehr sein melodramatisches Talent unter Beweis stellen konnte, ehe *Kolberg* Volkssturm-Propaganda, Schlachtengetümmel und Melodramatik mischend zur großen, filmischen Schlussapothese auf das „tausendjährige Reich“ geriet“³⁹⁸. Die teuerste Produktion der nationalsozialistischen Filmgeschichte –*Kolberg* verschlang über 7,5 Millionen Reichsmark³⁹⁹: amerikanische Historiker wie Medved (1984) und Klawans (1999) nannten Harlans „Film der Nation“ wie Joseph L. Mankiewiczs *Cleopatra* (1963)⁴⁰⁰ und Michael Ciminos *Heaven's Gate* (1980)⁴⁰¹ ein „Musterbeispiel für eine außer Kontrolle geratene, spektakulär gescheiterte Großproduktion, die den Untergang eines Imperiums symbolisiert: des alten Hollywood, des New Hollywood oder eben des „Dritten Reichs““⁴⁰²- sollte einer Wunderwaffe gleich das Kriegsgeschehen noch wenden. Bis ins Letzte versuchte Goebbels und seine Propaganda den Massen die Hoffnung einzubläuen, den „Endsieg“ noch erreichen zu können. Nur nicht aufzugeben. Am 7. Januar 1945 schreibt er: „Lorbeer sind für ein Volk von Ehre nicht dafür da, darauf auszuruhen. Es windet sie sich in edlem Dulder- und Kämpfertum und in einem tapferen Heroismus Blatt für Blatt um das Haupt, bis der volle Kranz die kühne Stirn zierte“⁴⁰³. Und weiter:

³⁹³ Hake Sabine, *German national cinema*, 71.

³⁹⁴ Zitiert nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 36.

³⁹⁵ *Die goldene Stadt*, Deutsches Reich 1942. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred, Eplinius Werner. Kamera: Mond Bruno. 110 Minuten.

³⁹⁶ *Opfergang*, Deutsches Reich 1944. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred. Kamera: Mond Bruno. 98 Minuten.

³⁹⁷ *Immensee*, Deutsches Reich 1943. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred, Felix Woina. Kamera: Mond Bruno. 94 Minuten.

³⁹⁸ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 37.

³⁹⁹ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 449.

⁴⁰⁰ Der Film galt mit Produktionskosten von 44 Millionen US-Dollar -inflationbereinigt 300 Millionen US-Dollar (2009)- bis zum Erscheinen des Films *Avatar* im Jahre 2009 als der teuerste Spielfilm aller Zeiten; *Cleopatra*, Vereinigte Staaten von Amerika 1963. Regie: Mankiewicz Joseph L. Drehbuch: Buchman Sidney et al. Kamera: Shamroy Leon. 241 Minuten.

⁴⁰¹ Das ambitionierte Geschichtsepos –ein Spätwestern, der den Johnson County War, in dem amerikanische Großfarmer versuchten, osteuropäische Einwanderer zu vertreiben, inszeniert-, dessen Produktionskosten während des Drehs explodierten und es zu einem der bis dahin teuersten Filme überhaupt machten, wurde von der Kritik verrissen und vor allem kommerziell zu einem der größten Flops der Kinogeschichte. *Heaven's Gate*, Vereinigte Staaten von Amerika 1980. Regie: Cimino Michael. Drehbuch: Cimino Michael. Kamera: Zsigmond Vilmos. 219 Minuten.

⁴⁰² Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 445f.

⁴⁰³ Goebbels Joseph, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 110.

Ich verspreche mir von diesem Harlan-Film außerordentlich viel. Er paßt genau in die militärisch-politische Landschaft, die wir wahrscheinlich zu der Zeit zu verzeichnen haben werden, wenn dieser Film erscheint⁴⁰⁴.

Exakt zwölf Jahre nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler -dem Tag der Uraufführung *Kolbergs*, dem 30. Januar 1945- war diese Landschaft ein zerstörtes Land. An den „Endsieg“ schien nur noch Goebbels allein zu glauben. Zur Premiere des Films telegraphierte er:

Der Film ist ein künstlerisches Loblied auf die Tapferkeit und Bewährung, die bereit ist, auch die größten Opfer für Volk und Heimat zu bringen. Er wird also eine würdigste Uraufführung im Zeichen der engen kämpferischen Verbundenheit von Front und Heimat bei den Männern erfahren, die die in diesem Film dargestellten Tugenden der ganzen Nation vorleben. Möge der Film Ihnen und Ihren tapferen Soldaten als ein Dokument der unerschütterlichen Standhaftigkeit eines Volks erscheinen, das in diesen Tagen eines weltumspannenden Ringens, eins geworden mit der kämpferischen Front, gewillt ist, es den großen Vorbildern seiner ruhmvollen Geschichte gleichzutun. Heil unserem Führer!⁴⁰⁵

8.1 Krieg! Eine deutsche Geschichte

Veit Harlan erhebt seinen Film zum Denkmal. Auf einer Pressekonferenz am Vorabend des Heiligen Abends -noch über ein Jahr vor der Uraufführung *Kolbergs*-, am 23. Dezember 1943, sagt er:

Ich will dem Publikum von heute das Heldentum seiner Vorfahren vor Augen führen, will ihm sagen: Aus diesem Kern seid ihr geboren, und mit dieser Kraft, die ihr von euren Ahnen ererbt habt, werdet ihr auch den Sieg erringen. Der Film soll zwar auch ein Denkmal für Gneisenau und Nettelbeck sein und ein Denkmal für die Bürger von Kolberg, doch vor allem soll er ein Denkmal dafür werden, wie die Deutschen heute sind⁴⁰⁶.

Längst ist der Stil Harlans und so vieler anderer nationalsozialistischer Regisseur:innen in der Historie geschult worden. Längst verorten sie ihre Stoffe -ganz nach dem Willen Goebbels'- in der deutschen Geschichte. Die großen Denker und Herrscher, die in die Vergangenheit prospektierte Volks- und „Schicksalsgemeinschaft“ verkörpern alles, worauf es dem Regime ankommt: alle Vorstellungen, alle Werte und Tugenden. „Associated with authoritarianism, the

⁴⁰⁴ Goebbels Joseph, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 111.

⁴⁰⁵ Goebbels Joseph, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 111f.

⁴⁰⁶ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 453f.

myth of Prussia most satisfied National Socialist fantasies about a militarisation of public life. In the figure of the Aryan, Prussian virtues like discipline, order, duty, and obedience found their most radical expression⁴⁰⁷. Preußen „became closely identified with a number of ideological positions central to the new regime: the need for a political system based on absolute power; the importance of internal unity as a defence against foreign influences; and the acceptance of patriarchy as a model for the family and the state“⁴⁰⁸. Die absolute Macht liegt nun aber nicht mehr in den Händen Friedrichs des Großen oder preußischer Machthaber, der Feind ist nicht mehr das Schweden oder Russland des Siebenjährigen Krieges oder das Frankreich Napoleons. Der Krieg jedoch ist für Harlan und Goebbels, wie für die Volksgenossinnen und Volksgenossen eine lange deutsche Geschichte, eine Kontinuität des Kampfes. Er ist -so der *Völkische Beobachter*- „ein Gleichnis, ein Beispiel für uns selber. Wir betrachten nicht mehr nur, was 1806 [in Kolberg] geschah, sondern erleben es 1945, als sei es ein Stück von uns...“⁴⁰⁹. Für den Propagandaminister ist der Krieg gar eine Prüfung, eine Beweisprobe für jeden einzelnen:

Es liegt an uns, ob uns dieser Krieg verflucht oder segnet. Er fordert das Letzte von uns, aber er gibt uns auch alles, wessen wir für unsere nationale Zukunft bedürfen. Wer von uns möchte, wenn er die Wahl hätte, von dieser Zeit in eine andere, ruhigere, dafür aber auch inhaltslosere entlassen werden? Einmal werden auch unsere Sorgen und Nöte zu Ende sein und werden auch uns die Glocken das Ende des Krieges und den Sieg einläuten. Diese Stunde ist dann für uns alle der Preis. Jeder einzelne wird gewogen in seinen Handlungen und Unterlassungen, und dann treten wir als Volk vor den Richterstuhl der Geschichte. In Demut vor einem gewaltigen Schicksal, das uns aufgebürdet war und dessen wir Herr wurden, neigen wir unser Haupt, um den Lorbeer zu empfangen⁴¹⁰.

Harlans *Kolberg* sollte es der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft vormachen diese Aufgabe, „dieses Gericht der Geschichte“ zu bestehen. Nach der Niederlage in Stalingrad, nach den Landungen der Westalliierten in Italien und Frankreich sollte die Produktion eine Wende einleiten. Sicher „mag [man] sagen“, -so das Parteiblatt der NSDAP- „dass die kleinen Leiden einer kleinen Stadt nie parallel zu den großen Gefahren gezogen werden dürfen, die das ganze Reich heute bestürmen. Gewiss: die Kanonenkugeln der Achtpfünder sind ein Kinderspiel gegen die Tonnenbomben moderner Luftgeschwader, und die Knechtschaft und dem Korsen könnte der Ehrlosigkeit als ein Paradies angesichts des Schicksals erscheinen, das uns unter

⁴⁰⁷ Hake Sabine, *German national cinema*, 82.

⁴⁰⁸ Hake Sabine, *German national cinema*, 83.

⁴⁰⁹ *Völkischer Beobachter*, 1. Februar 1945, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 454.

⁴¹⁰ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 110.

dem Bolschewismus erwartete...“⁴¹¹. Was Nettelbeck, Schill und Gneisenau 1806 waren, sind Goebbels, Rommel und Hitler 1945. Im Gespräch mit Veit Harlan identifizierte sich der filmbegeisterte Minister sogar mit Joachim Nettelbeck, der die Bevölkerung des belagerten Städtchens Kolberg unermüdlich und ohne Unterlass zum Widerstand, zum Kampf bis zum Äußersten gegen die übermächtigen Truppen Napoleons aufforderte und ein Bürgerheer schuf: „In diesem Bürgerheer sah Goebbels eine Art SA. Er wollte betont wissen, daß zumindest im Fall Kolberg Nettelbeck der eigentliche Held war und nicht etwa der große Gneisenau“⁴¹². „Ohne die Verdienste Gneisenaus zu schmälern, wollte Goebbels den Konflikt zwischen der Wehrmacht und den Parteiformationen zugunsten der letzteren lösen“⁴¹³. Obgleich der historische Nettelbeck -ein ehemaliger Seemann, der durch seine Rolle bei der Verteidigung Kolbergs im Jahre 1807 und seine Autobiografie in Deutschland als Musterbeispiel eines Patrioten berühmt wurde- ein kleiner, schwächlicher, äußerlich unauffälliger Mann war, wurde Harlans Nettelbeck (Heinrich George) ein aufbrausender, kraftvoller, ein lauter und aufopferungsvoller Kämpfer für „seine“ Leute. Er wurde die Stimme der Bürger:innen Kolbergs, die Stimme des Volkes, der Anführer des Bürgerheeres. Eben ein Mann, wie sich Goebbels selbst gern gesehen hat.

Wie Nettelbeck tragen auch alle übrigen Hauptfiguren in *Kolberg* historische Namen. Der Vorspann versichert außerdem, dass die Handlungen auf „geschichtlichen Tatsachen“ beruhe. Dennoch sind die wichtigsten Elemente der Filmhandlung gefälscht:

In dem Film wird der Sturm auf Kolberg eingestellt, weil der hartnäckige Widerstand der belagerten Stadt zu einem Streit zwischen den französischen Generalen führt. Der eine will die Stadt um jeden Preis nehmen, weil ihm dann der Titel „Herzog von Kolberg“ gewiß ist, der andere will mit dem sinnlosen Blutvergießen aufhören. Ein solcher Streit zwischen feindlichen Generalen entspricht dem Wunder, auf das die NS-Propaganda immer wieder spekulierte. In Wirklichkeit zogen die Franzosen in Kolberg ein, und das Feuer der französischen Artillerie wurde eingestellt, weil die Belagerer durch einen preußischen Kurier von dem Waffenstillstand unterrichtet wurden⁴¹⁴.

Gneisenau, ein preußischer Feldmarschall und Heeresreformer, der in der Schlacht bei Waterloo entscheidend zum Sieg über Napoleon beitrug, -im Film durch den jungen Bühnenschauspieler Horst Caspar verkörpert-, war in Wirklichkeit bereits 47 Jahre alt, als er Kommandant in

⁴¹¹ *Völkischer Beobachter*, 1. Februar 1945, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 454.

⁴¹² Goebbels Joseph, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 111.

⁴¹³ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 111.

⁴¹⁴ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 114f.

Kolberg wurde. Auch dem Obersten Lucadou (Paul Wegener), dem Vorgänger Gneisenaus, geschieht Unrecht. Harlan behauptet ja der preußische Generalmajor -dieser Vertreter der „alten“ Berufsoffiziere- sei ganz und gar unwillig gewesen zu kämpfen, er -für die NS-Propaganda passenderweise trägt er einen französischen Namen⁴¹⁵- hat sogar seinen filmischen Gegenspieler Nettelbeck verhaften lassen und zum Tode verurteilt. Tatsächlich aber drohte Lucadou damit nur. In Wirklichkeit hat er noch als Kommandant die Truppen in die Schlacht geführt. Außerdem verschweigt *Kolberg*, dass England die belagerte Stadt unterstützte. Der Feind des Jahres 1945 konnte schließlich kein Freund mehr sein. Hilfe leistet im Film nur Schweden⁴¹⁶.

Letztlich exerziert Harlans verschwenderische und größenwahnsinnige Produktion eine Geschichte, die sich leicht zusammenfassen lässt: eine Stadt wird belagert, die Bürger:innen verteidigen sich und ihren Ort. Das einfache Erzählkino kennt lediglich „holzschnittartige Charaktere“⁴¹⁷, nur Parolen, keine Dialoge. Ambivalenzen gibt es nicht. Der Krieg ist längst kein Störfaktor, er ist die einzige Existenzberichtigung der Figuren: „Sie werden eingeteilt in jene, die zu kämpfen bereit sind (Nettelbeck, Schill [(Gustav Diessl)], Friedrich [(Heinz Lausch)]), und jene, die kapitulieren wollen (Lucadou, Klaus [(Kurt Meisel)], Reeder [(Jakob Tiedtke)])“⁴¹⁸. Die Verhältnisse sind geklärt. Verändern tun sie sich nicht. Der Film -ein Feuerwerk der Attraktion, eine Übertreibung auf allen Ebenen, ein Terror der Mittel- kennt keine Graustufen, nur Schwarz und Weiß, nur Gut und Böse.

Durchhaltewillen und Opferkult werden gepriesen. Diesen -sie scheinen die letzten Tugenden, 1806 wie 1945, die zählen, zu sein- gilt es alles unterzuordnen. Die Autorität aber darf dabei nie untergraben werden. So zeigt sich der junge dynamische Stadtkommandant Gneisenau -er verkörpert das absolute Gegenbild des alten, schwerfälligen und kapitulationswilligen Lucadou: „Kapitulation ist besser als Selbstmord“⁴¹⁹ sagt dieser- zwar von Nettelbecks unbedingten Kampfeswillen angetan, doch tadelt ihn dafür, dass er sturköpfig und störrisch seinen eigenen Willen durchsetzen will: „Disziplinosigkeit wird unter meiner Führung mit den

⁴¹⁵ Der preußische Generalmajor Ludwig Moritz von Lucadou -er war 1741 im schweizerischen Genf zur Welt gekommen- entstammte einer Adelsfamilie aus dem Languedoc. Er war der Sohn des sardischen Obristen und Brigadiers Benoit von Lucadou (1683–1772) und dessen Ehefrau Madeleine Luise Charlotte, geborene de Chauvet. Seine Muttersprache war Französisch. Berühmt wurde er vor allem aufgrund seiner Rolle bei der Belagerung Kolbergs.

⁴¹⁶ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 115.

⁴¹⁷ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 449.

⁴¹⁸ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 449.

⁴¹⁹ *Kolberg*, 0:42:08-0:42:10.

schärfsten Strafen belegt“⁴²⁰. Nur Gehorsam -„Sie wollen führen, können aber nicht gehorchen?“⁴²¹ fragt Gneisenau Nettelbeck- und Disziplin zählen. Nur sie retten vor dem Chaos. Genauso hat Goebbels am 4. Februar 1945 beim bloßen Gedanken einer Niederlage des Nationalsozialismus „das europäische Chaos vor Augen“⁴²². Zu retten scheint -das wollte jedenfalls Goebbels weis machen- nur der „totale Krieg“.

8.2 Nur Durchhalten! Die Volksgemeinschaft auf der Leinwand

Das deutsche Volk -nein, die Bürger:innen der Stadt Kolberg- marschieren immerzu. Sie folgen Befehle, hören auf Anordnungen. Sie sind bereit alles aufzugeben, alles zu verlieren, sich zu opfern. Haben sich ganze Städte -Magdeburg oder Danzig- längst kampflos übergeben, sich längst per Vertrag und Unterschrift einnehmen lassen, scharen sich die Einwohner:innen des kleinen Hansestädtchens an der Ostsee hinter den Soldaten, allzeit bereit für den Kampf. Sie - die Kleinstadt- verkörpern das emotionale Zentrum des Reiches. Sie sind die treuesten Anhänger:innen ihrer Heimat. Und so sehr auch einige Repräsentanten der Bürger:innenschaft besonnen nach Vernunft rufen -„gegen moderne französische Artillerie, da hilft kein Heldentum!“⁴²³-, außerdem das Bürgerheer als „Sonntagssoldaten“ belächeln, scheint es in Kolberg nur noch eine Parole zu geben: Durchhalten! Der Tod zählt nicht mehr: man hält sich längst nicht mehr mit dem Sterben auf. Niemand verkörpert diese Aufforderung in persona so sehr, wie der sturköpfige und laute Nettelbeck. Er setzt sich durch. Er kümmert sich. Er verkörpert den Willen des Volkes -„die freien Bürger der alten Hansestadt Kolberg wollen sich lieber unter den Trümmern ihrer Mauern begraben lassen, als ihren Eid auf den König und die Heimat zu brechen“⁴²⁴ sagt Nettelbeck. Er aber braucht -wie seine Untergebenen- „keine Gründe, um ein anständiger Kerl zu bleiben“⁴²⁵. Den Vernünftigen -„auf den Heldentod habe ich keinen Appetit“⁴²⁶ sagt ein Bürger:innenvertreter- prophezeit Nettelbeck -nicht dem Vokabular des Jahres 1806, sondern ganz dem Wortgebrauch des Jahres 1945 entsprechend- sogar ausgerottet zu werden. Sie seien mehr um ihr Eigentum, um ihr teures Schiff, ihr schönes Bürgerhaus am Markplatz besorgt, denn um das Fortbestehen ihrer Heimat. Der agile Heinrich George -wenn er als Nettelbeck zu Gneisenau sagt, man müsse ihm schon die Hände abhacken,

⁴²⁰ Kolberg, 1:05:22-1:05:25.

⁴²¹ Kolberg, 1:05:30-1:05:32.

⁴²² Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 115.

⁴²³ Kolberg, 0:30:29-0:30:33.

⁴²⁴ Kolberg, 0:33:27-0:33:34.

⁴²⁵ Kolberg, 0:30:45-0:30:49.

⁴²⁶ Kolberg, 0:32:13-0:32:16.

bevor er kapituliere, zitiert er seinen Franz Biberkopf aus Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz* (1931)⁴²⁷⁴²⁸- ist bereit alles aufzugeben. Er ist bereit bis zum Äußersten zu gehen. Er ist bereit zum Kampf, bereit für den „totalen Krieg“, den Goebbels vor der bejahenden Volksgemeinschaft im Berliner Sportpalast im Februar 1943 beschworen hatte.

Unterstützt wird Nettelbeck von Schill -einem preußischen Offizier- und Gneisenau. Wie er befolgen sie als Soldaten ihre militärische Pflicht. Sie alle verkörpern „male subjectivity as the foundation of German identity. In accordance with National Socialist myths about its revolutionary impulses through patriotic feelings and nationalist ideas“⁴²⁹. Dass aber auch die vorbildlichen Figuren nicht ganz triebfrei sind -wie es Harlan in seinen Filmen gerne andeutet-, kommt in *Kolberg* nur selten zum Ausdruck:

So geht Schill „zum Strand hinunter, deprimiert von der schlechten militärischen Ausrüstung der Kolberger. Maria folgt ihm, und als sie sieht, dass sein verwundeter Arm aus der Schlinge gerutscht ist und er ihn nicht allein zurückstecken kann, tut sie es für ihn. Nach einer Überblendung sieht man die beiden in einer eigenartigen Stellung in den Dünen. Das wirft die Frage auf, was zwischen den Bildern passiert ist. Der Filmwissenschaftler Richard Maltby hat am Beispiel von *Casablanca* (1942)^[430] beschrieben, wie im klassischen Hollywoodkino der Geschlechtsakt angedeutet wurde: Ein Paar umarmt sich, die Kamera schwenkt von ihnen weg, oder es gibt eine Überblendung, und dann sieht man das Liebespaar wieder an demselben Ort in einer veränderten Position“⁴³¹.

Von seiner eigentlichen Bestimmung -und nicht weniger ist der Krieg für ihn und die Propaganda des Filmministers Goebbels- bringt ihn das aber keineswegs ab. Gemeinsam mit Nettelbeck und Gneisenau führen sie das Volk in die Schlacht. Sie bringen Kanonen an Land und scharen das kampfwillige Volk -die Bürger:innen der Stadt Kolberg- hinter sich. Militärisch scheint das Unterfangen jedoch aussichtslos. Die Überzahl der feindlichen Soldaten und Geschütze ist überwältigend. Und dennoch glimmt ein letzter Stern -die letzte Hoffnung-, das

⁴²⁷ *Berlin Alexanderplatz*, Deutschland 1931. Regie: Jutzi Phil. Drehbuch: Döblin Alfred, Wilhelm Hans, Martin Karlheinz. Kamera: Farkas Nikolaus, Giese Erich. 88 Minuten.

⁴²⁸ Neben George tragen auch andere Darsteller:innen Filmgeschichte mit sich: Gustav Diessl und Claus Clausen -er verkörpert den preußischen König Friedrich Wilhelm III.- kennen sich aus G. W. Pabsts *Westfront 1918* aus dem Jahr 1930, einem der bedeutendsten pazifistischen Filme der endenden Weimarer Republik. Margarete Schön -sie spielt die Haushälterin Nettelbecks- stand als Kriemhild in Fritz Langs *Nibelungen* (1924) schon einmal -wie im Bombenhagel gegen Kolberg- inmitten einstürzender Mauern. Und die Sequenz, in der flüchtende und angsterfüllte Kolberger Bürger:innen im französischen Kanonenhagel auf der Suche nach Schutz und Unterstand eine Kirche aufsuchen, diese aber nach einem Einschlag wieder panisch verlassen, ist direkt aus Langs *Metropolis* (1927) übernommen; nach Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 452f.

⁴²⁹ Hake Sabine, *German national cinema*, 83.

⁴³⁰ *Casablanca*, Vereinigte Staaten von Amerika 1942. Regie: Curtiz Michael. Drehbuch: Epstein Julius J., Epstein Philip G., Koch Howard. Kamera: Edeson Arthur. 102 Minuten.

⁴³¹ Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 451f.

kleine Kolberg „in der allgemeinen Nacht über Deutschland“. Tausendfach schaufeln Männer, Frauen und Jugendliche Gräben. Längst gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Soldaten und Zivilist:innen. Längst hat sich die Volksgemeinschaft konstituiert: willens und bereit jedes Opfer hinzunehmen. Bauer Werner (Otto Wernicke) -der Vater Marias- opfert -wie so viele andere Anwohner:innen- der von Nettelbeck und Gneisenau befohlenen Politik der „verbrannten Erde“ seinen Bauernhof. Er selbst legt das Feuer und kommt schließlich in den Flammen -auf seinem Stück Erde- um. Auch Friedrich -sein Sohn- stirbt: als Soldat des Freikorps des Majors Schill fällt er im Kampf. Der zweite Sohn, Klaus, ist sein Gegenbild -überhaupt eine der seltenen Gegencharaktere unter den Kolberger:innen. Er, der Geige spielende „Weltenbürger“, ist ein Störfaktor. Die Feinde des hergestellten Wir finden sich schon lange nicht mehr außerhalb der Volksgemeinschaft. Längst wurden Jüdinnen und Juden, Romn:ja und Sinti:zze, Kommunist:innen und Sozialdemokrat:innen vertrieben, deportiert und ermordet. Das frankophile Gegen-Ich ist der innere Feind der Volksgemeinschaft. Klaus kümmert sich nicht um den Krieg. „Er reiht sich nicht in die Volksgemeinschaft ein, irritiert mit seinem Gegenspiel den verwundeten Helden Schill und verliert die Nerven beim Donner der Kanonen. Er wird von einer Granate getötet, als er seine Geige aus einem bereits geräumten Haus holen will“⁴³². Der Feind hat sein Recht auf Leben -so will es Harlan ausdrücken- verbürgt.

Seine Schwester Maria (Kristina Söderbaum⁴³³) wiederum -die einzige Überlebende ihrer Familie- reiht sich nahtlos in die Volksgemeinschaft ein. Sie -eine starke Frau- handelt in der Realität des „totalen Krieges“ aufopferungsvoll und furchtlos. Sie eilt zur Königin -wenn sich die preußische Königin und das Bauernmädchen umarmen „ist der Kitsch [schließlich] perfekt“⁴³⁴-, sie überbringt wichtige Botschaften, sie umsorgt ihren geliebten Schill einer Rot-Kreuz-Schwester gleich, sie löscht gemeinsam mit Kriegsversehrten Brände. Sie gilt den Volksgenossinnen vor den Leinwänden des Reiches als leuchtendes Vorbild. Am Ende hat sie -wie Nettelbeck, Gneisenau, Schill, die toten und überlebenden Bürger:innen Kolbergs: die gesamte Volksgemeinschaft eben- gesiegt. Nettelbeck huldigt ihr -die wehmütig vom Strand auf das Meer blickt- nach dem Ende der Belagerung mit den Worten:

⁴³² Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 115.

⁴³³ Die im schwedischen Stockholm geborene -erst 2001 in Niedersachsen verstorbene- Schauspielerin feierte ihren größten Erfolg im deutschen Kinofilm der Nazis, als sie unter der Regie ihres Ehemannes Veit Harlan auch in nationalsozialistischen Propagandafilmen spielte.

⁴³⁴ Schmieding Walther, *Filmstudio 48 (1966)*, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 455.

Ja, du hast alles hergegeben, Maria, was du hattest. Aber es war nicht umsonst... Das Größte wird immer nur in Schmerzen geboren. Und wenn einer die Schmerzen für uns alle auf sich nimmt, dann ist er groß. Du bist groß, Maria, bist ja auch auf deinem Platz geblieben, hast deine Pflicht getan, dich nicht gefürchtet vorm Sterben. Du hast auch mitgesiegt, Maria, du auch!⁴³⁵

Gleichzeitig schreiten die jubelnden Massen unter heroischer Marschmusik durch die Stadt: das Volk war aufgestanden, der Sturm losgebrochen, die Franzosen besiegt. 1945 aber -so sehr Goebbels es auch herbei gesehnt hatte- war dieser Sturm ausgeblieben. Durch die Straßen Berlins und Wiens, Kölns und Hamburgs zogen keine triumphierenden Massen des Volkssturms mehr, sondern alliierte Befreier:innen. Niemand war mehr aufgestanden, ein Sturm nicht mehr aufgekommen. Deutschland war besiegt: Game over!

8.3 Ein B-Movie, das niemand mehr sehen wollte. Die Volksgemeinschaft vor der Leinwand

Am 17. Juli 1944 war *Kolberg* abgedreht. Zur gleichen Zeit wurde Rom als erste Hauptstadt von der nationalsozialistischen Besatzung befreit. Im Herbst des gleichen Jahres zogen Alliierte in Paris und Amsterdam ein, überschreiten im September 1944 die deutsche Westgrenze. Während *Kolberg* gedreht wurde, deportierte man zu Hunderttausenden ungarische Jüdinnen und Juden nach Auschwitz-Birkenau, das Stauffenberg-Attentat auf Hitler war missglückt, der Deutsche Volkssturm wurde aufgestellt. Der beschworene „Endsieg“ schien unmöglich. Und dennoch glaubte Goebbels durch Harlans Produktion die geistige Kapitulation der deutschen Bevölkerung noch abwenden zu können. Geradezu grotesk wirkt der Aufwand für diesen Film. „Trotz der großen Versorgungsschwierigkeiten wurde an nichts gespart, wenn es um *Kolberg* ging“⁴³⁶. Für sein Kriegsspiel hatte Veit Harlan tausende Soldaten zu seiner Verfügung. 3000 Pferde wurden beordert, 1000 Matrosen der Torpedoschule Kolberg eingesetzt. Eine ganze Stadt wurde mit kriegswichtigen Materialien aufgebaut und schließlich von Pyrotechnikern wieder zerstört⁴³⁷. Nachträglich stellte Harlan selbst fest, dass „das Gesetz des Irrsinns“⁴³⁸ herrschte. „Sowohl Hitler wie Goebbels mußten von der Idee besessen sein, daß ein solcher Film ihnen mehr nützen konnte als etwa eine gewonnene Schlacht in Rußland. Vielleicht warteten sie auch nur auf ein Wunder, weil sie nicht mehr auf irgendeine errechenbare oder

⁴³⁵ *Kolberg*, 1:41:02-1:41:52.

⁴³⁶ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 116.

⁴³⁷ Unmittelbar nach dem Ende des Krieges kam es zu einer lebhaften Legendenbildung um *Kolberg*. Zahlen wurden ins Unermessliche überhöht: man war gar 187000 Komparsen ausgegangen, man sprach von ganzen Regimenter der Wehrmacht, die eingesetzt worden sind. Auch die Produktionskosten wurden mit 8,5 Millionen Reichsmark noch höher angenommen; siehe Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, 448f.

⁴³⁸ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 117.

fundierte Art an einen Sieg glaubten. In der Traumfabrik Film waren die Wunder ja eher zu Hause als an der Front“⁴³⁹.

Seine Besessenheit lebte Goebbels auch im Schneiderraum. Er übernahm die totale Kontrolle, ließ ganze Szenen eliminieren. Die *post production* dauerte Monate. Nach dem Krieg versicherte Harlan -sicher sind seinen Aussagen misstrauisch zu begegnen-, dass eine zu harte Darstellung vermieden werden sollte:

Goebbels verurteilte die Gräuelszenen, die vielen Leichen und die Flucht der Einwohner vor dem Feuer der brennenden Stadt Kolberg. Das alles sei sadistisch dargestellt. Er befahl, diese Szenen herauszuschneiden. Dass eine Frau ein Kind gebäre, während das Haus über ihr brennt und im Zusammenstürzen die Mutter und das Neugeborene unter sich begräbt, bezeichnete er als geschmacklose Übertreibung. Ebenso hatte ich herauszuschneiden, dass die Menschen die Türen aus den Häusern brachen, um Särge für die zahllosen Toten anzufertigen, da in Kolberg keine Bretter mehr aufzutreiben waren [...] sogar eine der drei großen Schlachten musste fallen. Das andauernde Töten und Getötetwerden falle den Zuschauern auf die Nerven. Das würde für einen pazifistischen Film passen, aber nicht für „das Heldenlied von Kolberg“ [...] Schnipp-schnapp - schnipp-schnapp - so wurden nach und nach für zwei Millionen Mark Szenen aus dem Film geschnitten und fortgeworfen. Es war für zwei Millionen Mark das Grauen eines totalen Krieges... Es wurde Tag und Nacht gearbeitet. Immer wieder sah Goebbels sich den Film an...⁴⁴⁰

Eine Mitteilung des damaligen Reichsfilmdramaturgen Hinkel an Goebbels -datiert 6. Dezember 1944- enthält eine Liste von Änderungen -einiges deckt sich mit den Aussagen des Regisseurs nach 1945-, die der Filmminister angeordnet hatte. Harlan versprach diese rasch einzuarbeiten:

1. Kürzungen aller monströsen Schlachten- und Stadtszenen zu Gunsten der Handlung unter den bekannten Persönlichkeiten.
2. Beseitigung der Gebärszenen von dem Verbringen der schwangeren Frau in das Haus des Bürgervorstehers bis zu der Szene nach der Geburt de Kindes und dem Wegbringen der Mutter und Kind aus diesem Haus.
3. Kürzung der hysterischen Ausbruchsszenen des Bruders Klaus.
4. Kürzung der Audienz-Szenen bei der Königin Luise [...].
5. Kürzung der Unterredungsszene zwischen Gneisenau und Nettelbeck über die Befehlsgewalt in Kolberg. Beseitigung der Sätze, daß er (Gneisenau) die alleinige Verantwortung trüge⁴⁴¹.

⁴³⁹ Harlan Veit, zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 117.

⁴⁴⁰ Harlan Veit, zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 454f.

⁴⁴¹ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 117.

Hinkel spricht im gleichen Schreiben auch von einer seines Erachtens „noch wirksamer formulierten Rede-Passage Gneisenaus auf dem Marktplatz“, die „aus verständlichen Gründen sehr gut verwandt werden“ könne und in der es schließlich heißt: „Ihr habt alles verloren, Ihr habt aber auch alles gewonnen... Deutsche aller Stämme spiegelt Euch an Kolberg... Ich sehe die Morgenröte der deutschen Freiheit aufdämmern...“⁴⁴². An dieses Morgenrot erinnert das erste Gespräch zwischen Nettelbeck und Gneisenau nach dessen Ernennung zum Befehlshabenden, dessen Wortlaut stark an eine Rede Goebbels‘ während des Krieges wie an einen Dialog zwischen dem U-Boot-Kommandanten und seinen Leuten in Gustav Ucickys patriotisch-kitschigen Drama *Morgenrot* (1933)⁴⁴³ erinnert:

Gneisenau: 35000 Mann, Nettelbeck, und mindestens 500 Geschütze, und alle auf diese Stadt gerichtet. Können Sie sich vorstellen, was das bedeutet? Dagegen ist alles, was wir bisher erlebt haben, ein Kinderspiel.

Nettelbeck: Herr Kommandant, sagen Sie mir offen, wo wollen Sie hin?

Gneisenau: Es ist aus, Nettelbeck, es hat keinen Sinn mehr. Wir können die Stadt nicht halten.

Nettelbeck: Und?

Gneisenau: Übergabe, Nettelbeck!

Nettelbeck: Ach wie in Magdeburg, Erfurt, Stettin, Spandau. Alles ist umsonst gewesen? Das Ende - Schande?

Gneisenau: Das ist doch keine Schande, wenn Soldaten ihre letzte Kugel verschossen haben. Auch Blücher hat kapitulieren müssen.

Nettelbeck: Aber wir haben doch unsere letzte Kugel noch gar nicht verschossen, Herr Kommandant. Und dann -Blücher, der hat nicht die Stadt aufgeben müssen, in der er geboren wurde. Sie sind nicht in Kolberg geboren, Gneisenau. Sie sind nach Kolberg kommandiert. Aber wir, wir sind hier groß geworden. Wir kennen hier jeden Stein und jede Ecke, jedes Haus. Ach, wir lassen doch jetzt nicht los! Und wenn wir uns mit unseren Nägeln in unseren Boden einkrallen, an unsere Stadt, wir lassen nicht los. Nee, da muss man uns die Hände einzeln abhacken oder uns erschlagen, einen nach dem andern. Gneisenau, Sie können mir altem Mann doch die Schande nicht antun und unsere Stadt dem Napoleon preisgeben. Ich hab's ja auch unserem König versprochen. Lieber unter den Trümmern begraben, als kapitulieren. Gneisenau, Gneisenau, ich habe noch niemals vor einem Menschen gekniet. Jetzt tu ich's. Kolberg darf nicht aufgegeben werden, Gneisenau!

Gneisenau: So wollte ich's von Ihnen hören, Nettelbeck. Jetzt können wir zusammen sterben⁴⁴⁴.

⁴⁴² Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 117.

⁴⁴³ Der Film wurde am 31. Januar 1933 -unmittelbar nach der Machtübernahme Hitlers und der Nazis- in Essen uraufgeführt. *Morgenrot*, Deutsches Reich 1933. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Hoffmann Carl. 84 Minuten.

⁴⁴⁴ *Kolberg*, 1:33:01-1:35:25.

Doch so sehr Harlan und Goebbels den vermeintlichen Heldentod -das immergleiche Motiv: Sterben für Deutschland- auch propagierten, die vielen Volksgenoss:innen wollten davon nichts mehr hören. Spektakulär sollte der Film seine Uraufführung im französischen La Rochelle -die Hafenstadt war bereits von Alliierten umkreist- feiern. Die komplizierte Übersendung der Agfacolor-Kopie bestätigte der Kommandierende -Vizeadmiral Ernst-Wilhelm Schirlitz- der Befestigung rasch:

Uraufführung Farbfilm *Kolberg* hat heute im Theater La Rochelle vor Soldaten aller Einheiten des Verteidigungsbereichs stattgefunden. Tief beeindruckt von der heldenhaften Haltung der Festung Kolberg und ihrer künstlerisch unübertroffenen Darstellung verbinden wir mit dem Dank der Übersendung des Films zum 30. Januar erneut das Gelöbnis, es der heldenhaft kämpfenden Heimat gleichzutun und ihr an Ausdauer und Einsatzbereitschaft nicht nachzustehen. Es lebe Deutschland! Es lebe der Führer!⁴⁴⁵

Die „zivile“ Uraufführung findet im ausgebombten Berlin statt. Viele Vorführungen erlebt *Kolberg* nicht mehr. Die meisten Kinos liegen bereits in Schutt und Asche. Per Fahrradkurier werden Kopien des Films für Privatvorführungen von Parteibonzen und linientreuen Militärs verschickt⁴⁴⁶. Am Tag der Uraufführung *Kolbergs* verfasst Albert Speer eine Denkschrift. Er schreibt: „Der Krieg ist verloren“⁴⁴⁷. Der Film wird zum Desaster. Kurz vor seinem Tod erklärte Harlan in einem Interview, er:

habe nicht die Absicht, diesen Film irgendwie lächerlich zu machen oder seine menschliche Haltung herabzusetzen, aber an sich war allen Leuten, die den Film machten und auch die ihn später sahen, klar, wofür der Film gemacht worden war. Denn daß Goebbels Propaganda machte für etwas ganz Bestimmtes, das war ja kein Geheimnis. Also der Film machte eine Propaganda für etwas, von dem die Leute wußten, diese Propaganda soll gemacht werden, es war also nicht gefährlich⁴⁴⁸.

„Eine merkwürdige Entschuldigung für einen Film, der das Thema „Nun, Volk, steh auf, und Sturm, brich los!“ aus den Freiheitskriegen mit der Forderung nach dem totalen Krieg verband und die letzten Zivilisten dazu verleiten sollte, für Hitler zu sterben“⁴⁴⁹. Und so viele ideologisierte Nationalsozialisten in den letzten Monaten und Wochen des Krieges noch schrecklichste Gräueltaten begangen -die sogenannten Endphaseverbrechen bezeugen es-, so viele noch entschlossen waren vor der endgültigen militärischen Niederlage des Regimes

⁴⁴⁵ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 456.

⁴⁴⁶ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 456.

⁴⁴⁷ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 456.

⁴⁴⁸ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 113.

⁴⁴⁹ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 113.

„Feinde des Reiches“ zu töten, waren andere resigniert. Sie kümmerten sich längst um ihr eigenes Dasein, ihr Leben nach dem Ende des beschworenen „tausendjährigen Reiches“. An ein Wunder glaubten sie nicht mehr. *Kolberg* -letztlich einfachstes und plumpes Erzählkino, eine allzu offensichtliche Propaganda, ein B-Movie- wollten sie nicht mehr sehen.

9. Was bleibt? Die Volksgemeinschaft nach 1945

„Deutschland ist ein schönes Land -mit Dörfern wie Juwelen und zerbombten Stadtruinen-, und wird von Schizophrenie bewohnt. Es gibt blühende Landschaften und schöne Aussichten [...]. Kleine Mädchen spazieren nach ihrer Erstkommunion in weißen Kleidern mit Blumenkränzchen in der Hand herum. [...] Mütter nähen, putzen, und backen, Bauern pflügen und eggen; alles wie bei richtigen Menschen. Aber das sind sie nicht. Sie sind der Feind. Dies ist Deutschland und es ist Frühling“⁴⁵⁰. Das schrieb die US-amerikanische Fotoreporterin Lee Miller, als sie mit amerikanischen Truppenverbänden nach der Befreiung Frankreichs, Luxemburgs und Belgiens erstmals deutsches Staatsgebiet betrat. Die Porträt- und Modefotografin, wichtige Vertreterin der surrealistischen Fotografie und Fotojournalistin lieferte Bilddokumente vom London Blitz, von der Invasion der Alliierten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges, dokumentierte die Befreiung der Konzentrationslager Buchenwald und Dachau und schrieb als Kriegsberichterstatterin Reportagen für die britische *Vogue*⁴⁵¹. Miller fuhr fort:

Die ersten Tage in Köln bestanden aus einer Reihe widerlicher und erschreckender Begegnungen. [...] Man sah immer nur wenige Deutsche auf einmal, und die waren in ihrer Unterwürfigkeit, Scheinheiligkeit und Liebenswürdigkeit schlicht ekelhaft. [...] Erstaunlich fand ich ihre Dreistigkeit, eine Mitfahrgelegenheit in einem Militärfahrzeug zu erbetteln oder Zigaretten, Kaugummis und Seife zu schnorren [...]. Wer glauben sie wohl waren mein Fleisch und Blut, wenn nicht die amerikanischen Piloten und Infanteriesoldaten? Was für eine Idiotie, was für eine Dummheit kann sie gegenüber meinem Empfindungen so blind sein lassen? Wie wollen sie sich von allem, was war, distanzieren? Welche Verdrängungsleistung in ihren schlecht belüfteten Hirnwindungen bringt sie zu der Vorstellung, sie seien ein befreites Volk und kein besiehtes?⁴⁵²

Der Zweite Weltkrieg kostete 60 bis 70 Millionen Menschen das Leben. In ihrem eliminatorischen Antisemitismus vernichteten die Deutschen über sechs Millionen Jüdinnen und Juden. Hunderttausende Zivilist:innen, sowjetische Kriegsgefangene und Sinti:zze und Romn:ja wurden ermordet. In den verschiedenen Euthanasieanstalten des Reiches starben über 200.000 Menschen. Mit der Kapitulation der sechsten Armee in Stalingrad und der Landung alliierter Truppenverbände in Frankreich und Italien war die deutsche Kriegsniederlage besiegelt. Und dennoch kämpften Millionen Deutsche buchstäblich bis zum letzten Mann, bis

⁴⁵⁰ Zitiert nach Thörner Klaus, „Volk ohne Reue“, in: *Jungle World* 19 (2025), 4-5, hier 4.

⁴⁵¹ Zu Lee Millers Reportagen siehe ausführlicher Miller Lee, *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944-45. Reportagen und Fotos*, Berlin 2020.

⁴⁵² Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 4.

zum letzten Schuss. Nachdem sich Hitler und Goebbels bereits das Leben nahmen, stellten sich noch immer eine Million in den Häuserkämpfen um Berlin der Roten Armee entgegen. Auf den Todesmärschen wurden Hunderttausende über Tage bis zum Tod getrieben und gehetzt. Die wenigen überlebenden „Feinde der Volksgemeinschaft“ noch immer getötet. Nur wenige Städte wurden kampflos übergeben. Bis heute zeugen Einschusslöcher in Häusern in Deutschland und Österreich davon, wie widerwillig sich die Deutschen hatten befreien lassen.

Am 8. Mai 1945 -vor 80 Jahren- wurde nicht Deutschland befreit, sondern die Welt von Deutschland. Nicht die Volksgenoss:innen wurden befreit -sie waren in großer Mehrzahl bis zuletzt bereit dem „Endsieg“ alles unterzuordnen-, sondern hunderttausende Verfolgte der Volksgemeinschaft. Eine „Stunde Null“ jedoch -so häufig diese gleichbedeutend mit der militärischen Niederlage des Nationalsozialismus und dem Kriegsende in Europa angenommen wird- hat es nie gegeben. Ein radikaler Bruch, ein völliger Neuanfang sind nie erfolgt. Jeder Versuch der Entnazifizierung stieß bei Vielen der Besiegten auf Unverständnis: Sie wurden als ungerecht, demütigend und willkürlich aufgenommen. Viele Deutsche und Österreicher:innen gar im staatlichen Kollektiv begriffen sich als Opfer des Regimes. Rechtfertigungen hatten sie häufig schnell parat. Voller Überzeugung erklärten Gesprächspartner dem amerikanischen Nachrichtendienstoffizier Saul Padover⁴⁵³ -der in Wien geborene Jude, Mitarbeiter der Abteilung für psychologische Kriegsführung der U.S. Army, hatte den Auftrag, die Stimmung in der deutschen Bevölkerung zu untersuchen:

„Zum Krieg ist es gekommen, weil die Polen ganz viele Deutsche ermordet haben und weil Deutschland mehr Boden brauchte. Hitler wollte Deutschland größer machen, weil Deutschland ein Volk ohne Raum ist. Deutschland hat keine Kolonien und nicht genug Geld, um Lebensmittel einzuführen. Daher brauchen wir Lebensraum⁴⁵⁴.

Und eine Frau seufzte: „Ach, wir hatten so gehofft, dass die V2 uns den Sieg bringt. Und jetzt das!“⁴⁵⁵. Mitgefühl mit den Verfolgten und Opfern der Nazis erlebte Padover selten. Kritik an den Vernichtungszügen des Regimes war kaum zu vernehmen. Immer wieder aber bezeichneten sich Deutsche gar als Gegner des Nationalsozialismus, suhlten sich in Selbstmitleid und wogen Opferzahlen auf. Mit Hitler, Goebbels und Goering waren schnell Verantwortliche gefunden.

⁴⁵³ Zu Padovers Reportagen siehe ausführlicher Padover Saul, *Lügendetektor. Vernehmungen im besiegten Deutschland 1944/45*, Frankfurt am Main 1999; außerdem allgemeiner Traussnig Florian, *Die Psychokrieger aus Camp Sharpe. Österreicher als Kampfpropagandisten der US-Armee im Zweiten Weltkrieg*, Wien 2020.

⁴⁵⁴ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 4.

⁴⁵⁵ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 4.

Padover resümierte: „Wir haben keinen einzigen Nazi gefunden. Jeder ist ein Nazi-Gegner“⁴⁵⁶. Tatsächliche Oppositionelle, die gegen das Regime gekämpft hatten, fand der junge US-Soldat keine:

Ist je ein Deutscher aufgestanden und hat „Freiheit oder Tod“ gerufen oder „Besser aufrecht sterben als geknechtet leben“? [...] Nazi-Gegner haben sich in ihren privaten Nischen, in das innere Exil zurückgezogen und ausländische Sender gehört. Für diese gebrochene Generation gibt es keine Rettung⁴⁵⁷.

Ein Industrieller im nordrhein-westfälischen Neuss zeigte sich vor Padover gar stolz, dass so viele Deutsche -gerade die Arbeiter- bis zuletzt so hart und diszipliniert für den „Endsieg“ eingestanden waren:

Meines Wissens hat es in den Fabriken keinen einzigen Fall von Sabotage gegeben. Unsere deutschen Arbeiter haben treu und gewissenhaft ihre Pflicht getan. Sie sind willfährig, fügsam, fleißig und machen keine Schwierigkeiten⁴⁵⁸.

Lee Miller schrieb: „Kein Deutscher, es sei denn sie sind Widerstandskämpfer im Untergrund oder Insassen von Konzentrationslagern, findet, dass Hitler irgendwas falsch gemacht habe, außer den Krieg zu verlieren“⁴⁵⁹. Hannah Arendt wiederum konstatierte nach ihrem ersten Besuch im Land der Täter:innen 1949 und 1950: „Der Alptraum eines physisch, moralisch und politische ruinierten Deutschlands“ sein ein entscheidender Bestandteil im allgemeinen Leben Europas geworden:

Doch nirgends wird dieser Alptraum von Zerstörung und Schrecken weniger verspürt und nirgendwo wird weniger darüber gesprochen als in Deutschland. Überall fällt einem auf, dass es keine Reaktion auf das Geschehene gibt, aber es ist schwer zu sagen, ob es sich dabei um eine absichtliche Weigerung zu trauern oder um den Ausdruck einer echten Gefühlsunfähigkeit handelt. Inmitten der Ruinen schreiben die Deutschen einander Ansichtskarten von den Kirchen und Marktplätzen, den öffentlichen Gebäuden und Brücken, die es gar nicht mehr gibt. Und die Gleichgültigkeit, mit der sie sich durch die Trümmer bewegen, findet ihre genaue Entsprechung darin, dass niemand um die Toten trauert. [...] Dieser allgemeine Gefühlsangel, auf jeden Fall aber die offensichtliche Herzlosigkeit, die manchmal mit billiger Rührseligkeit kaschiert wird, ist jedoch nur das auffälligste äußerliche Symptom einer tief

⁴⁵⁶ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁵⁷ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁵⁸ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁵⁹ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen⁴⁶⁰.

Wenn Arendt mitteilte, dass sie Jüdin ist, schlugen ihr die immergleichen Leidensgeschichten der Deutschen entgegen. Die jüdische deutsch-amerikanische politische Theoretikerin konstatierte: „Eine solche Flucht vor der Wirklichkeit ist natürlich auch eine Flucht vor der Verantwortung“⁴⁶¹. „In ihrem ungebrochenen Arbeitswahn erkannte sie das wesentliche Verdrängungsmittel der Deutschen“⁴⁶²⁴⁶³. Arendt schrieb:

Sie folgen „einem blinden Zwang, dauernd beschäftigt zu sein, einem gierigen Verlangen, den ganzen Tag pausenlos an etwas zu hantieren. Beobachtet man die Deutschen, wie sie geschäftig durch die Ruinen ihrer tausendjährigen Geschichte stolpern [...] oder wie sie es einem verübeln, wenn man sie an die Schreckenstaten erinnert, welche die ganze übrige Welt nicht loslassen, dann begreift man, dass die Geschäftigkeit zu ihrer Hauptwaffe bei der Abwehr der Wirklichkeit geworden ist. Und man möchte aufschreiben: Aber das ist doch alles nicht wirklich -wirklich sind die Ruinen; wirklich ist das vergangene Grauen, wirklich sind die Toten, die ihr vergessen habt. Doch die Angesprochenen sind lebende Gespenster, die man mit den Worten, mit Argumenten, mit dem Blick menschlicher Augen und der Trauer menschlicher Herzen nicht rühren kann“⁴⁶⁴.

Die Deutschen waren -so der jüdische Philosoph Vladimir Jankélévitch- ein „Volk ohne Reue“⁴⁶⁵. Millionen Menschen -Millionen vormalige Volksgenoss:innen- schienen über Jahre nichts gesehen, nichts gehört und nichts gesehen zu haben. Die Gräueltaten des Nationalsozialismus schienen von Hitler, Goebbels und Goering allein begangen worden zu sein. Die US-amerikanische Schriftstellerin und Kriegsberichterstatterin Martha Gellhorn⁴⁶⁶ befand, „dass ein ganzes Volk, dass sich vor der Verantwortung drückt, [...] kein erbaulicher Anblick“⁴⁶⁷ sei. Sie unterbreitete gar den Vorschlag, das immer gleiche „Wir sind keine Nazis. Wir sind nie welche gewesen“ zu vertonen. So „könnten die Deutschen diesen Refrain singen“⁴⁶⁸: „Niemand ist ein Nazi. Niemand ist je einer gewesen“.

⁴⁶⁰ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁶¹ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁶² Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁶³ Zur „deutschen Arbeit“, dem Arbeitswahn und -fetischismus siehe ausführlicher Lelle Nikolas, „*Arbeit macht frei*“. *Annäherungen an eine NS-Devise*, Berlin 2024.

⁴⁶⁴ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁶⁵ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁶⁶ Zu ihren Reportagen siehe ausführlicher Gellhorn Martha, *Das Gesicht des Krieges. Reportagen 1937-1987*, Zürich 2012.

⁴⁶⁷ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

⁴⁶⁸ Zitiert nach Thörner Klaus, *Volk ohne Reue*, 5.

9.1 „Es war nicht alles schlecht!“ Die Volksgemeinschaft und das Kino nach 1945

Noch lange erinnerten sich ehemalige Volksgenoss:innen auch nach der militärischen Zerschlagung des Nationalsozialismus allzu gern an „das, was gut war“ – „das sind Familien, das ist Zusammenhalt“⁴⁶⁹. Noch lange verblieb die Ideologie – gerade der Antisemitismus – in den Köpfen der Menschen. Überhaupt schien die Zustimmung zum Regime – ja, sogar zu Hitler – unter einem Großteil der deutschen Bevölkerung ungebrochen: Noch 1955 – zehn Jahre nach dem Ende des Krieges – stimmten 48% der Befragten in Westdeutschland folgender Frage zu – lediglich 36% verneinten:

Alles, was zwischen 1933 und 1939 aufgebraucht worden war und noch viel mehr, wurde durch den Krieg vernichtet. Würden Sie sagen, daß Hitler ohne den Krieg einer der größten deutschen Staatsmänner gewesen wäre?⁴⁷⁰

Gerne erinnerten und erinnern sich Zeitzeug:innen – entgegen der breiten Verwendung sollten keineswegs nur Überlebende und Verfolgte des Regimes so bezeichnet werden – an die Volksgemeinschaft. Die „Bindungs- und Integrationskraft“ der Volksgemeinschaft – das belegen neuere Forschungen von Daniela Münkler nur – werde durch „zahlreiche Aussagen in Zeitzeugenberichten und -interviews“ bestätigt: Sie wurde „von vielen Zeitgenossen, zumindest in Teilbereichen, als verwirklicht und alltäglich erfahrbar erlebt“⁴⁷¹. Claudia Althaus – sie hat sich mit Erinnerungen von Frauen an die Zeit des Nationalsozialismus beschäftigt – untermauert dieses Fazit: „Es ist das Ideal der Volksgemeinschaft, das in der Erinnerung kaum an Faszination verloren hat“⁴⁷². Eine empirisch gesättigte Bestätigung scheint dieser Befund in Margarete Dörrs dreibändiger Sammlung von Kriegserinnerungen zu erhalten. „[D]ie Erfahrung der Volksgemeinschaft“, so fasst Dörr zusammen, „hat in der Erinnerung der Frauen“

⁴⁶⁹ So der Titelbericht von Stefan Schmitz zur Debatte um Eva Herman im Stern, zitiert nach Thießen Malte, „Schöne Zeiten? Erinnerungen an die „Volksgemeinschaft“ nach 1945“, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009, 165–187, hier 165.

⁴⁷⁰ Nach Thamer Hans-Ulrich, Erpel Simone (Hg.), *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen. Eine Ausstellung der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, 15. Oktober 2010 bis 6. Februar 2011*, Dresden 2010, 145.

⁴⁷¹ Münkler Daniela, „Volksgenossen“ und „Volksgemeinschaft“: Anspruch und Wirklichkeit“, in: Wolfrum Edgar (Hg.), *Die Deutschen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 2004, 159–168, hier 168.

⁴⁷² Althaus Claudia, „Geschichte, Erinnerung und Person. Zum Wechselverhältnis von Erinnerungsresiduen und Offizialkultur“, in: Oesterle Günter (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2006, 589–609, hier 596.

nach wie vor einen „sehr hohen positiven Stellenwert“⁴⁷³. Gretel D. -Jahrgang 1903, eine der Befragten Dörres- bringt den Zusammenhalt im „Dritten Reich“ knapp auf den Punkt: „So war die Zeit -wie wollen wir sagen- oft kameradschaftlich. Da waren die Leute verbundener“. Auch die Erinnerungen von Hannelore S. -Jahrgang 1927-, bestätigen diesen Eindruck nur: „Im Allgemeinen würde ich es auch so sehen, dass Menschen mehr zusammengehalten haben, sich auch geholfen haben. Diesen Egoismus, diesen Konkurrenzkampf, den hat es damals wohl noch nicht so gegeben“. Und Hilde H. schildert die vielen Vorzüge und Annehmlichkeiten der Volksgemeinschaft -selbst unter den Bedingungen des Bombenkrieges:

Und dann ist der eine zum anderen gekommen [...] da war viel eher eine Gemeinschaft. Heute kennen sie im nächsten Haus die Leute nimmer. Aber dort hat man sich gekannt. Und ist auch zusammengestanden⁴⁷⁴.

Diesen Zusammenhalt -diese verklärte Volksgemeinschaft- drückt sich keineswegs erst in einer retrospektiven Aufladung in Erinnerungen der neunziger Jahre aus. Schon in einer der ersten Befragungen von Zeitzeug:innen des Luftkrieges -im Hamburg der siebziger Jahre- hört man gleiches. Martin Middlebrook zitiert in seiner Studie ausführlich aus dem Interview mit Anne-Lies Schmitt. Ihre Worte stellen einen besonders überzeugenden Beweis für die Integrationskraft der Volksgemeinschaft dar⁴⁷⁵:

Wenn man heute zurückdenkt, eigentlich sagenhaft, nach den Zerstörungen! Die Bevölkerung wurde zu „Kumpeln“. Wir teilten alles. Einer half dem anderen! Jeder konnte sich mutterseelenallein auf die Straße wagen und wurde nicht beraubt und belästigt! Ich habe bei offener Haustür geschlafen, ebenerdig, und mir ist nichts passiert. Heute ist ein Gang zur U-Bahn schon gewagt⁴⁷⁶.

Die „schöne, heile Welt“ -der so offensichtlich noch Jahre und Jahrzehnte nachgetrauert wurde- war in Goebbels‘ Traumfabrik auf die Leinwände des Reiches projiziert worden. Der Zusammenhalt zwischen Heimat und Front, Liebesgeschichten zwischen Soldaten und ihren Angebeteten, Komödien und Durchhalteparolen: der nationalsozialistische Film lieferte alles. Die Beschwörung der Volksgemeinschaft -nach innen, wie außen, durch In-, wie Exklusion- galt den Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen als essentiell. Und wie die Ideologie der

⁴⁷³ Dörr Margarete, „*Wer die Zeit nicht miterlebt hat...*“ *Frauenerfahrungen im Zweiten Weltkrieg und in den Jahren danach*, Bd. 3: *Das Verhältnis zum Nationalsozialismus und zum Krieg*, Frankfurt am Main/New York 1998, 372.

⁴⁷⁴ Alle Zitate der Zeitzeuginnen nach Dörr Margarete, *Frauenerfahrungen im Zweiten Weltkrieg*, 373f.

⁴⁷⁵ Thießen Malte, *Schöne Zeiten?*, 179.

⁴⁷⁶ Zitiert nach Middlebrook Martin, *Hamburg Juli 43. Alliierte Luftstreitkräfte gegen eine deutsche Stadt*, Frankfurt am Main 1983, 400.

Nazis mit dem 8. Mai nicht auf dem Müllhaufen der Geschichte landete, flimmerten und flimmern ihre Streifen bis heute über die Fernschirme der Welt -nun sogar, ganz praktisch, bis in die eigenen vier Wände. Zusammen mit Veit Harlan -nach mehreren Prozessen und Freisprüchen galt er als „entlastet“⁴⁷⁷- behielten eine ganze Menge Filmschaffender des „Dritten Reiches“ das Recht auf freie Berufsausübung und damit ihre Funktion in der deutschen und österreichischen Filmlandschaft. Unter ihnen: Arthur Maria Rabenalt, Wolfgang Liebeneiner, Franz Seitz, Gustav Ucicky und Hans Deppe. „Ganz zu schweigen von den Stars und Sternchen, die allesamt vom Publikum herzlich willkommen geheißen wurden“⁴⁷⁸: Willy Birgel, Paul Dahlke, Heinz Rühmann, Carl Raddatz, René Deltgen, Zarah Leander oder Paula Wessely. Treffend hielt Erich Lüth -der deutsche Publizist, Gründer und Vorsitzender des Presseclubs Hamburg und Ende 1947 Mitbegründer der *Gesellschaft Cluny der Freunde deutsch-französischer Geistesbeziehungen*- am 22. November 1951 gegenüber dem Nord-West-Deutschen Rundfunk resigniert fest:

Die Juden kamen nach Auschwitz und Theresienstadt, Veit Harlan dagegen ist nichts geschehen. Von ihm erwartete man nichts als -Schweigen. Er hätte nicht unbedingt wieder Regisseur werden müssen, sondern viele Berufe ergreifen können. Er hätte Filmcutter, Requisitenverwalter, Kunsttischler oder Kinopförtner, Türschließer oder „letzter Mann“ im Sinne des Jannings-Film werden können, wenn er nur die Einsicht gehabt hätte, sich zu bescheiden⁴⁷⁹.

Goebbels vermeintliche Wunderwaffe -in der Realität ein Rohrkrepiere- lief zum Entzücken einiger in der „Diaspora“ zerstreuter Nazis im Argentinien Perons auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges unter dem Titel *Brennende Herzen*. In Schweden als *Brinnande Hjärtan*. Im schweizerischen Zürich wurde Harlans Produktion noch Anfang der 1950er Jahre als *Die Entsagung. Die letzten Tage von Kolberg* aufgeführt. Dankenswerterweise hatte der Verleger aber darauf geachtet den Namen „des Teufels Regisseurs“ aus dem Vorspann zu tilgen⁴⁸⁰. Die *Neue Zürcher Zeitung* entdeckte die „prunkhafte Verlogenheit“ des Films und hoffte vergeblich auf eine Rebellion des vernünftigen Schweizersinns „gegen solche nachträgliche Infiltration nazistischen Gedankenausschusses“⁴⁸¹. Der Züricher *Filmbetrachter* dagegen lobte die Produktion sogar noch als „Preislied auf die Treue, aber auch auf das Preußentum“⁴⁸². Die „unverfänglichen“ Nazifilme liefen überdies in großer Stückzahl munter weiter. In etwas

⁴⁷⁷ Siehe dazu unter anderem Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 472ff.

⁴⁷⁸ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 474.

⁴⁷⁹ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 474.

⁴⁸⁰ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 474.

⁴⁸¹ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 120.

⁴⁸² Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 120.

amüsiertem Stimmung berichtete Alfred Feldes von der Ufa-Afifa während einer Pressekonferenz am 20. November 1952 in der Tempelhofer Viktoriastraße, „dass zum Beispiel die Filme wie *Jud Süß* in den arabischen Ländern [...] sehr gefragt sei (sic!), und dass auch *Kolberg* und andere politische Nazifilme in einigen Teilen des Auslandes gefragte Objekte seien“⁴⁸³. In Griechenland setzten die Propagandisten gegen Großbritannien auf *Ohm Krüger*⁴⁸⁴. Auch Überläuferfilme freuten sich weiter großer Beliebtheit. Leni Riefenstahls *Tiefland*⁴⁸⁵ -die Arbeiten hatten bereits 1940 begonnen- wurde 1954 uraufgeführt. Dass die Lieblingsregisseurin Hitlers und Goebbels‘ über einhundert Romn:ja und Sinti:zze aus dem Zwangslager Maxglan in der Kendlersiedlung bei Salzburg und dem Zwangslager Berlin-Marzahn Rastplatz -sie verlangte schließlich „südländisch“ wirkende Häftlinge für die spanische Statisterie- zwangsrekrutierte -viele von ihnen wurden später in Birkenau ermordet- schien das Publikum nicht zu stören. Warum auch? Riefenstahl selbst suhlte sich im Selbstmitleid. Sie behauptete gar, der Film *Tiefland* habe sie „acht Verhaftungen gekostet... vier Entnazifizierungen, Irrenhaus, eine Gerichtsverhandlung, Nervenzusammenbrüche, schwere Krankheit und die Millionen“⁴⁸⁶, die sie mit ihren vorherigen Filmen verdient hätte. Noch zum Zeitpunkt ihres 100. Geburtstages -im Jahr 2002- war der Fall *Tiefland* und die Zwangsrekrutierung von Verfolgten des NS-Regimes Gegenstand juristischer Auseinandersetzungen mit Riefenstahl. In Kay Wenigers *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945* ist dazu folgendes zu lesen:

Eine Reihe von Angehörigen dieser Sippen entkamen somit zunächst dem Lagerelend und wurden zum Drehort nahe Mittenwald verbracht, wo sie bessere Verpflegung als in den Lagern erwarten konnten. Doch allen Versprechungen der vom Regime hoch geachteten Regie-Individualistin zum Trotz bedeutete die Tätigkeit vor der Kamera mitnichten einen Passierschein in die Freiheit – im Gegenteil. Die ‚Zigeuner‘ wurden nach Ende der Dreharbeiten nicht mehr benötigt, entgegen Riefenstahls Zusage, sich für sie zu verwenden, mußten die vom System als rassisch minderwertig eingestuften Kleindarsteller in die Lager zurückkehren – den nahezu sicheren Tod vor Augen. Die überlebende ‚Tiefland‘-Mitwirkende Zäzilia Reinhardt, zur Drehzeit 15-jährig, war im Prozeß gegen Leni Riefenstahl im Jahre 2002, unmittelbar vor

⁴⁸³ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 474.

⁴⁸⁴ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 120.

⁴⁸⁵ *Tiefland*, Deutschland 1954. Regie: Riefenstahl Leni. Drehbuch: Riefenstahl Leni. Kamera: Zielke Willy, Benitz Albert. 98 Minuten.

⁴⁸⁶ Zitiert nach Ohne Autor, „RIEFENSTAHL. Die Tiefland-Odysee“, in: Der Spiegel 11 (1954), online unter <https://www.spiegel.de/politik/die-tiefland-odyssee-a-00fca068-0002-0001-0000-000028955451?context=issue>, zuletzt abgerufen am 14.05.2025.

dem einhundertsten Geburtstag der Filmemacherin, eine eloquente Zeitzeugin und strafte deren Aussagen, sie hätte alle ‚Tiefenland‘-Zigeuner nach 1945 gesund und munter wiedergesehen, Lügen⁴⁸⁷.

Überdies feierten neben seichten Komödien und Unterhaltungsfilmern -gerade in der österreichischen Zweiten Republik ersahnte man die „gute, alte Zeit“ der Habsburgermonarchie wieder herbei- erlebten auch Kriegsfilmern wieder Konjunktur. Ab November 1956 war für Normal- und Breitwandvorführung die Neue-Emelka-Produktion *Der Stern von Afrika*⁴⁸⁸ lieferbar. „Der Film, der Hans-Joachim Marseille [-ein Naziflieger-] gewidmet ist, [...] schildert das Werden und den Kampf eines jungen deutschen Fliegers, der bei seinen Kameraden als untadeliger Mensch und beim Gegner als fairer, tapferer Soldat geachtet war“⁴⁸⁹. Andere Epen feierten die vermeintlichen Helden deutscher U-Boot-Besatzungen -so in *U47-Kapitänleutnant Prien*⁴⁹⁰- oder deutsche Offiziere -etwa *Die grünen Teufel von Monte Cassino*⁴⁹¹ des späteren Karl-May-Regisseurs Harald Reinl. Von nur wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, verfolgten die meisten solcher Lichtspiele einen zweifelhaften Zweck. Besorgt äußerte sich der Rezensent des *Film-Dienst* über *Das war unser Rommel*⁴⁹², eine Filmkompilation der Constantin-Film aus dem Jahr 1953:

Dieser (Dokumentar-)Film ist in seinem Zusammenklang von abenteuerlichen Front- und Etappenszenen plus „Hei-was-waren-wir-Kerle“-Kommentar derart, dass man am Ende folgerichtig nicht die anstandshalber aufgesetzte Mahnung zum Völkerfrieden zu hören vermeint, sondern das Bedauern über den verlorenen Krieg⁴⁹³.

Auch Hitler-Verfilmungen schienen eine ungebrochene Faszination in der deutschen und österreichischen Bevölkerung für „ihren Führer“ wachzurufen. Der 1977 in bundesdeutschen Filmtheatern gestartete Dokumentarfilm *Hitler-Eine Karriere*⁴⁹⁴ von Joachim C. Fest und Christian Herrendoerfer wurde ein Millionenerfolg. Fest selbst hatte sich nicht weniger vorgenommen, als ein neues, „wertfreies (d.h. frei vom wertenden Urteil und frei von

⁴⁸⁷ Zitiert nach Weniger Kay, *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*, Berlin 2008, 17.

⁴⁸⁸ *Der Stern von Afrika*, Deutschland

⁴⁸⁹ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 475.

⁴⁹⁰ *U47-Kapitänleutnant Prien*, Deutschland 1958. Regie: Reinl Harald. Drehbuch: Bartsch J. Joachim. Kamera: Kalinke Ernst W. 90 Minuten.

⁴⁹¹ *Die grünen Teufel von Monte Cassino*, Deutschland 1958. Regie: Reinl Harald. Drehbuch: Bartsch J. Joachim, Graf Soltikow Michael. 96 Minuten.

⁴⁹² *Das war unser Rommel*, Deutschland 1953. Regie: Wiganko Horst. Drehbuch: Wiganko Horst, Sante Walter. 83 Minuten.

⁴⁹³ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 479.

⁴⁹⁴ *Hitler-Eine Karriere*, Deutschland 1977. Regie: Fest Joachim C., Herrendoerfer Christian. Drehbuch: Fest Joachim C. 150 Minuten.

moralischen Verurteilungen) Hitler-Bild zu entwerfen, wie es nach dem Ausgang des Zweiten Weltkrieges noch niemand zu zeigen gewagt habe. Er sei nicht mehr bereit, über Moral und Unmoral des Dritten Reiches zu reden“⁴⁹⁵. Nur wenige störte dieses Vorhaben. Berechtigt wendete Karl-Heinz Janßen in der *Zeit* ein:

[...] dieser Film stößt in ein geistiges Vakuum. Wie wird eine von Existenzängsten, Heilserwartungen und Solidaritätssehnsüchten erfüllte Jugend darauf reagieren? Wie ein Bürgertum, das des Parteienhaders allmählich überdrüssig wird und an der Leistungsfähigkeit der Demokratie zu zweifeln beginnt? [...] Wer so ungeschützt den Geist Hitlers aus den Filmbüchsen entweichen lässt, wer nur die Psyche Hitlers erklärt, nicht aber sein Programm und seine Bewegung, nicht aber die gesellschaftlichen [...] Voraussetzungen seines Erfolges, nicht aber die Prädisposition und die Mitverantwortung fast des ganzen Volkes, der macht sich (wenn auch guten Willens) der exkulpierenden Mythen- und Legendenbildung schuldig. Er muss sich den Vorwurf eines polnischen Historikers gefallen lassen, dass die „Hitler-Welle“ nichts weiter sei als „Ausdruck einer fragwürdigen Nostalgie oder reine Kommerzialisierung der noch längst nicht erforschten Geschichte“⁴⁹⁶.

Hitler wird in Fests Streifen -so ein Kommentar der *Welt-* entdeckt, wie ihn 50 Millionen Deutsche liebten. „Wie konnte ein Rattenfänger wie dieser Mann ein Volk von dieser Qualität betören?“, fragt der Schriftsteller Horst Krüger, ein Verteidiger Fests, im ZDF-Kulturmagazin *Aspekte*, „und diese Frage markiert zielgenau den Forschungsstand positivistischer Historiographie“⁴⁹⁷.

Der Film *Hitler-Eine Karriere* wandte sich 1977 an eine Bevölkerung, die bereits mehrheitlich nach Kriegsende 1945 geboren war. Der deutsche Bundespräsident dieser Jahre Walter Scheel befürchtete, dass die Bundesrepublik in Gefahr sei, „ein geschichtsloses Land“ zu werden. Wie positiv das Bild junger Deutscher über Hitler und den Nationalsozialismus auch dreißig Jahre nach dem militärischen Zusammenbruch des Faschismus in Deutschland war, zeigten die von Dieter Bossmann -einem jungen Pädagogen- herausgegebenen Aufsätze, die er und einige Kolleg:innen Jugendliche über das Thema schreiben ließen: „Was ich über Adolf Hitler gehört habe“. Die dreizehn- bis achtzehnjährigen Autor:innen rezipierten wohl häufig das Gesagte ihre Eltern⁴⁹⁸: „Solange Hitler an der Macht war, war Ruhe in Deutschland. Es gab keinen Hunger, die Währung war in Ordnung, die Arbeitslosigkeit ging zurück. Bei ihm herrschte Ordnung. Da

⁴⁹⁵ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 479.

⁴⁹⁶ Zitiert nach Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 479.

⁴⁹⁷ Giesen Rolf, Hobsch Manfred, *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, 479.

⁴⁹⁸ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 10f.

kamen solche Entführungen und terroristische Anschläge nicht vor“⁴⁹⁹. „Einige Schüler sind der Wahrheit unbewußt auf die Spur gekommen“⁵⁰⁰: „Ich bin froh, daß ich früher kein Jude war.“ Oder: „Vielleicht war es gut, daß wir den Krieg verloren haben, sonst wären wir jetzt vielleicht Nazis“⁵⁰¹.

Noch lange blieben die Eltern, Großeltern und Erzieher:innen den Jüngeren Antworten schuldig. Noch lange herrschte Begeisterung und Faszination für den Nationalsozialismus und seine Schergen. Die gewaltige Bilderfabrik des Faschismus lebte und lebt fort. Bis heute prägen „die Inszenierungen und Klischees, die das Regime von sich selbst geschaffen hat, unsere Vorstellungen der NS-Zeit. Das Material der faschistischen Propaganda ist nach wie vor Grundlage zahlreicher Dokumentarfilme und Sendungen des täglichen Fernsehprogramms“⁵⁰². „Das faschistische Bild erweist sich [bis heute] als dominant gegenüber dem Bild vom Faschismus“⁵⁰³, resümiert der Filmhistoriker Georg Seeßlen. Zwischen Entschuldigungen -den österreichischen Opfermythos fasst ungewollt kein Film besser zusammen als Wolfgang Liebeneiners *1. April 2000*⁵⁰⁴ aus dem Jahr 1952, ein Auftragswerk der österreichischen Bundesregierung- und Rechtfertigungen, zwischen Kitsch und Fetisch, zwischen Guido Knopps Hitler'scher TV-Fabrik und Oliver Hirschbiegels *Der Untergang*⁵⁰⁵ bleibt im postnationalsozialistischen Deutschland und Österreich nur wenig Raum für neue Erzählformen, für neue Wege mit Sehgewohnheiten zu brechen und kritischen Film. Die Problematik des Erinnerns bleibt eine Herausforderung für das Kino.

9.2 Die postnationalsozialistischen Gesellschaften. Zwischen Auseinandersetzung, „Wiedergutwertung“ und ungebrochener Faszination

In den Behörden und Ämtern, in der Politik und Justiz, auf und vor den Leinwänden der postnationalsozialistischen Gesellschaften Deutschlands und Österreichs setzten Nazis ihre Karrieren fort. Zwar wurden -jedenfalls anfänglich- durch den Druck und das Zutun der alliierten Befreier Lehrpläne reformiert und das Kulturangebot durch internationale Einflüsse

⁴⁹⁹ Zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 11.

⁵⁰⁰ Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 11.

⁵⁰¹ Beide zitiert nach Leiser Erwin, *Deutschland erwache!*, 11.

⁵⁰² Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 11.

⁵⁰³ Seeßlen Georg, *Natural Born Bazi Faschismus in der populären Kultur*, Bd. 2, Berlin 1996, 117.

⁵⁰⁴ *1. April 2000*, Österreich 1952. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Marboe Ernst, Brunngraber Rudolf. Kamera: Ketterer Sepp, Löb Karl, Wagner Fritz Arno. 105 Minuten.

⁵⁰⁵ *Der Untergang*, Deutschland, Italien, Österreich 2004. Regie: Hirschbiegl Oliver. Drehbuch: Eichinger Bernd. Kamera: Klausmann Rainer. 178 Minuten.

erheblich erweitert. Die besiegten Volksgenoss:innen wurden unmittelbar mit ihren Verbrechen konfrontiert und mussten beispielsweise befreite Konzentrationslager besuchen. Eine vollumfängliche Entnazifizierung aber ist gescheitert. Schnell wurden ganze ehemalige NS-Verwaltungsapparate samt Personal übernommen. Tausendfach wurden „Persilscheine“ ausgestellt. Der Nationalsozialismus lebte in den Köpfen der Menschen fort. Noch 1956 schwadronierte der erste Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland Konrad Adenauer - 1947 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes, kurz VVN- von der „Macht der Juden“. In einem Fernsehinterview mit dem Journalisten Günter Gaus beginnt er ausgerechnet bei der Frage nach der Wichtigkeit einer deutsch-jüdischen „Aussöhnung“ über die „Judenfrage“ zu räsonieren:

Wir hatten den Juden so viel Unrecht getan, wir hatten solche Verbrechen an ihnen begangen, dass sie irgendwie gesühnt werden mussten oder wiedergutmacht werden mussten, wenn wir überhaupt wieder Ansehen unter den Völkern der Erde gewinnen wollen⁵⁰⁶.

Um dann als entscheidenden Punkt hinzuzufügen. „Die Macht der Juden -auch heute noch, insbesondere in Amerika, -sollte man nicht unterschätzen, Und deshalb habe ich sehr bewusst und sehr überlegt, meine ganze Kraft, so gut es ging, eine Versöhnung herbeizuführen zwischen dem deutschen und dem jüdischen Volk“⁵⁰⁷. Und in Österreich? Hierzulande lässt man keinen Zweifel daran, dass das gesellschaftliche Wir auch nach dem Ende der Shoah Jüdinnen und Juden exkludiert. Karl Renner -sozialdemokratischer Präsident der Republik- betont gegenüber Richard Crossman, dem britischen Delegationsleiter des *Anglo-American Committee of Enquiry regarding the Problems of European Jewry and Palestine*, schon 1946 die Unwilligkeit gegenüber der Förderung jüdischen Lebens:

Sicherlich würden wir es nicht zulassen, dass eine neue jüdische Gemeinde aus Osteuropa hierher käme und sich hier etabliert, während unsere eigenen Leute Arbeit brauchen⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Zitiert nach Marx Christoph, „Die Macht der Juden soll man nicht unterschätzen“, in: Christoph Marx. Geschichte, Wissenschaft, Medien, James Bond, Sport und Fußball aus Berlin 2024, online unter <https://www.marx-bloggt.de/die-macht-der-juden-soll-man-nicht-unterschaetzen/>, zuletzt abgerufen am 15.05.2025.

⁵⁰⁷ Zitiert nach Marx Christoph, *Die Macht der Juden*.

⁵⁰⁸ Zitiert nach Hanak-Lettner Werner, Spera Danielle (Hg.), *Unsere Stadt! Jüdisches Wien bis heute*, Wien 2013, 20.

Leopold Kunschak -erster Wiener Vizebürgermeister nach 1945, zwischen 1945 und 1953 außerdem Präsident des Nationalrates- bekennt sich während einer öffentlichen Rede in Wien am 14. September 1945 -nur Monate nach Kriegsende- zum Antisemitismus:

(...dass) die polnischen Juden nicht nach Österreich kommen sollen, wir Österreicher brauchen aber auch die anderen nicht! [...] Ich bin immer ein Antisemit gewesen und bin es auch heute noch!⁵⁰⁹

In den Erinnerungen der Verfolgten und Widerständigen sind die Grenzen der Volksgemeinschaft auch nach 1945 höchst präsent. Noch lange -viele bis zu ihrem Tod- empfanden sie sich in Deutschland und Österreich als „Gemeinschaftsfremde“. Das Wir der Deutschen und Österreicher:innen schloss sie auch weiter aus⁵¹⁰. In einem Bericht der Israelitischen Kultusgemeinde Wien vom 12. Februar 1946, der Präsidenten David Brill und Bernhard Braver ist dies leicht festzustellen, wenn sie schreiben: „Uns alle, die hier leben, erfasst Abscheu vor der Gegenwart und Zukunft, die hier geradezu aussichtslos ist“⁵¹¹. Anny Farkas drückt es gegenüber ihrem Ehemann Karl Farkas -dem berühmten Schauspieler und Kabarettisten- so aus:

Du fragst mich, ob du in Wien noch Publikum hättest. Ich glaube, dass sich alles sehr verändert hat. Die Denker wurden getötet oder vertrieben und die anderen -ich habe kein Vertrauen in das goldene Wiener Herz. Sie waren so böse und ich habe Angst, dass sich ihre Meinung nicht geändert hat. Ich bin aber sicher, dass du dein Publikum, deine Bewunderer hättest⁵¹².

War es Deutschen vormals in der Konstitution des eigenen Wir um nicht weniger als die völlige Vernichtung aller Jüdinnen und Juden gegangen, gründete man nach der militärischen Niederlage des Nationalsozialismus ein neues Wir: Das Wir der Geläuterten, das Wir der tatsächlichen Opfer. In der ersten Bundestagssitzung am 7. September 1949 entwarf Paul Löbe -ein sozialdemokratischer Politiker- eine neue Zukunftsperspektive der jungen Republik. „Wir“, so resümierte er in seiner Rede:

Bestreiten auch keinen Augenblick das Riesenmaß von Schuld, das ein verbrecherisches System auf die Schultern unseres Volkes geladen hat. Aber die Kritiker draußen wollen doch eines nicht übersehen: das

⁵⁰⁹ Zitiert nach Hanak-Lettner Werner, Spera Danielle (Hg.), *Unsere Stadt!*, 20.

⁵¹⁰ Siehe dazu Thießen Malte, „Erinnerungen an die „Volksgemeinschaft“. Integration und Exklusion im kommunalen und kommunikativen Gedächtnis“, in: Schmichen-Ackermann Detlef (Hg.), „*Volksgemeinschaft*“. *Mythos, wirkungsmächtige soziale Verheißung oder soziale Realität im „Dritten Reich“?*, Paderborn 2012, 319–334.

⁵¹¹ Zitiert nach Hanak-Lettner Werner, Spera Danielle (Hg.), *Unsere Stadt!*, 20.

⁵¹² Zitiert nach Hanak-Lettner Werner, Spera Danielle (Hg.), *Unsere Stadt!*, 21.

deutsche Volk litt unter zwiefacher [sic!] Geißelung. Es stöhnte unter den Fußtritten der eigenen Tyrannen und unter den Kriegs- und Vergeltungsmaßnahmen, welche die fremden Mächte zur Überwindung der Naziherrschaft ausgeführt haben⁵¹³.

Oder kürzer: Die armen geknechteten Deutschen -die Österreicher:innen verhielten sich nur gleich- seien die wahren Opfer. Sie waren in Wahrheit -so der Polemiker Eike Geisel- zum „größte[n] jüdische[n] Volk“⁵¹⁴ geworden. Diese Eifersucht auf die Opfer sei „am besten als Judenneid bezeichnet“⁵¹⁵. „Und deshalb beteuerten alle tränenschwangeren Auges, wie groß der Verlust durch die Austreibung und Ermordung der Juden sei. Doch diesen Verlust habe nicht nur nie jemand verspürt“⁵¹⁶:

Es ist gar keiner. Denn in Wahrheit hat die Massenvernichtung bewiesen, erstens, dass man sie veranstalten kann, und zweitens, dass ein derartiges Verbrechen langfristig gut ausgeht und sich nicht nur in Exportquoten, sondern auch in Kultur auszahlt. Die Klage über den Verlust ist ohnehin nicht ernst gemeint. Es handelt sich dabei um eine weinerliche Selbstbezogenheit, nicht um Trauer über andere, sondern um Mitleid mit der eigenen Banalität, kurz: um die Behauptung, die Deutschen hätten sich mit ihren Verbrechen selbst etwas angetan⁵¹⁷.

Dieses Business -Geisel sprach von „No Business like Shoahbusiness“⁵¹⁸- zahlte sich für Deutschland -verzögert auch für Österreich- wirtschaftlich, wie außenpolitisch aus. Warf und wirft man Jüdinnen und Juden -heute besonders dem „Juden unter den Staaten“⁵¹⁹, dem Staat Israel, wie es der französische Historiker Léon Poliakov formulierte- im Antisemitismus verhaftet vor noch ständig Profit aus dem größten Verbrechen der Menschheitsgeschichte zu ziehen, verkauft man in den postnationalsozialistischen Gesellschaften tatsächlich einen Bruch, den es niemals gegeben hat. Oder anders: Die „Vergangenheitsbewältigung“⁵²⁰ dient vor allem der „Wiedergutwerdung der Deutschen“. Das Holocaust-Mahnmal in Berlin bezeichnete Geisel -einem dem im positiven Sinne nichts heilig war, der vor nichts und niemanden zurückschreckte- als „Monument der Vernichtungsgewinnler“ und „nationale Kuschelecke“⁵²¹:

⁵¹³ Zitiert nach Thießen Malte, *Schöne Zeiten?*, 167.

⁵¹⁴ Geisel Eike, *Die Banalität der Guten. Deutsche Seelenwanderungen*, Berlin 1992, 18.

⁵¹⁵ Geisel Eike, *Triumph des guten Willens. Gute Nazis und selbsternannte Opfer. Die Nationalisierung der Erinnerung*, Berlin 1998, 57.

⁵¹⁶ Geisel Eike, *Triumph des guten Willens*, 59.

⁵¹⁷ Geisel Eike, *Triumph des guten Willens*, 59.

⁵¹⁸ Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen*, 32.

⁵¹⁹ Zitiert nach Eppinger Thomas M., „Das Gerücht über Israel“, in: Wiener Zeitung online 2020, online unter <https://www.wienerzeitung.at/h/das-gerucht-uber-israel>, zuletzt abgerufen am 15.05.2025.

⁵²⁰ Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen*, 39.

⁵²¹ Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen*, 142.

Das geplante Denkmal, konzipiert als nationale Weihestätte mit Vorgaben zur „Annäherung an das Denkmal durch die Bevölkerung“ und zur „Annäherung im Rahmen staatlicher Anlässe“, ist freilich nur der rituelle Schlussstein einer jahrelang gepflegten Bemächtigungspraxis. In deren Verlauf haben sich die Landsleute bei Ausstellungen, Seminaren, Kursen und Betroffenheitsprojekten aller Unart über die imaginierten Eigenschaften der vertriebenen oder umgebrachten Juden hergemacht, um angeblich herauszufinden, was jüdisch sei. Am Ende sagen sie voller Inbrunst „Wir Deutsche“⁵²².

Jahrzehntelang galt für die Beschäftigung mit den Nazis die Devise „Schwamm drüber“. Es gab höchstens noch ein paar „Ewiggestrige“. Die „unspezifische Erinnerungswut“⁵²³ -so Clemens Nachtmann- der Achtzigerjahre scheint heute wieder von Schlussstrichschreien abgelöst zu werden. Hatte das deutsche -und österreichische- Wir noch Denkmäler errichtet, Kurse und Seminare institutionalisiert -den ehrlichen Charakter dieser Auseinandersetzung hätte Geisel vehement bestritten-, ist dieser Aufschrei nach einem endgültigen Ende jeglicher Beschäftigung mit den Gräueltaten der Nazis keineswegs allein Sache von Rechtsextremen. Im vermeintlichen Kampf gegen Israel fordern heute auch Islamist:innen wie Linke: „Free Palestine from German (oder Austrian) Guilt“. Mit der AfD und FPÖ ist der Schlussstrichgedanke längst in die Parlamente eingezogen. Erinnern will man sich vor allem an das Gute. So gaben 2018 54 Prozent der Befragten einer Studie in Deutschland an, zu glauben, ihre Vorfahren seien Opfer des Nationalsozialismus gewesen⁵²⁴. Erstmals seit Beginn der Memo-Studienreihe 2018 forderte im Jahr 2025 mit 38 Prozent eine Mehrheit der Teilnehmer:innen einen Schlussstrich unter die NS-Zeit. 37 Prozent lehnten dies zwar ab, jedoch waren sie zum ersten Mal in der Minderheit⁵²⁵. Die „deutsche Volks-, Sprach- und Kulturgemeinschaft“⁵²⁶ -wie sie die FPÖ in ihrem Parteiprogramm 2011 bereits beschwört- wünscht sich ein Ende. „Das Wir zu bewahren war [und ist für viele] die Hauptsache“, so Max Horkheimer. „Das Wir ist die Brücke, das Schlechte, das den Nazismus möglich machte“⁵²⁷. Dieses Wir drückte sich im historischen Nationalsozialismus noch in einer in der Geschichte einzigartigen Vernichtungsbereitschaft aus, wurde in der Erinnerung häufig zur höchsten Form des Vergessens -so engagiert sich auch sicherlich einige in einer keineswegs nur oberflächlichen

⁵²² Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen*, 143f.

⁵²³ Gleser Stefan, „Erinnern als höchste Form des Vergessens“, in: haGalil.com. Jüdisches Leben online 2016, online unter <https://www.hagalil.com/2016/01/eike-geisel/>, zuletzt abgerufen am 15.05.2025.

⁵²⁴ Rees Jonas, Zick Andreas, Papendick Michael, Wäschle Franziska, *Multidimensionaler Erinnerungsmonitor (MEMO) I/2018*, Bielefeld 2018, 11.

⁵²⁵ Walter Leon, Rees Jonas, Pimpl Jonathan, Zick Papendick Michael, *Gedenkanstoß. Multidimensionaler Erinnerungsmonitor (MEMO) 2025*, Bielefeld 2025, 53ff.

⁵²⁶ Freiheitliche Partei Österreichs, *Österreich zuerst. Parteiprogramm der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ). Beschlossen vom Bundesparteitag der Freiheitlichen Partei Österreichs am 18. Juni 2011 in Graz*, Graz 2011, 2.

⁵²⁷ Zitiert nach Gleser Stefan, *Erinnern als höchste Form des Vergessens*.

Auseinandersetzung mit der Geschichte des Faschismus abgerackert haben- und will heute wieder aufrecht gehen. Eine -jedenfalls ehrliche, kritische und nachhaltige Beschäftigung- scheint dabei nur lästig zu sein.

10. Unbewältigte Bilder. Ein Fazit

Über achtzig Jahre nach der militärischen Niederlage des Nationalsozialismus, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Shoah gibt es so viele Filme über die Zeit des Nationalsozialismus wie zu keinem anderen Abschnitt der Historie. Für die Nazis hatte sich nicht nur das Kino und die Kunst dem Totalitätsanspruch und der Propaganda zu unterwerfen, nein, „der Faschismus selbst trat als gewaltige Bildfabrik auf, die ihre eigene Ikonografie, ihre eigenen Gesten und Mythen produzierte“⁵²⁸. Was Victor Klemperer in seinem *Notizbuch eines Philologen* „über die ideologisch durchdrungene Sprache des „Dritten Reichs“ festhielt, die durch stetigen Gebrauch das Denken formte und langsam vergifte, gilt umso mehr für die nationalsozialistische Bildproduktion“⁵²⁹. Dieses Gift -die Propaganda der nationalsozialistischen Filmindustrie, über 1.150 abendfüllende Filme, die zwischen 1933 und 1945 hergestellt und vorgeführt worden sind- sollte eine Gemeinschaft -die Gemeinschaft aller Deutschen, die nationalsozialistische Volksgemeinschaft- formen und konstituieren. Sie -die Volksgenossen und -genossinnen vor den Leinwänden des Reiches- sollten erzogen und unterhalten werden. Diese „kluge Mischung“⁵³⁰ aus Belehrung, Entspannung und Unterhaltung -wie sie Goebbels selbst forderte-, diese Propaganda durch Unterhaltung sollte alle Ereignisse, alle Vorkommnisse und Wendepunkte, alle politischen Entscheidungen und Beschlüsse begleiten. Dem Film -für den Minister für Volksaufklärung und Propaganda eine Wunderwaffe der Kriegsführung- wurde dabei eine herausragende Bedeutung eingeräumt.

Die Produktionen der nationalsozialistischen Traumfabrik -die frühen Bewegungsfilme, die vielen seichten Unterhaltungsfilme, Komödien, Romanzen und Liebesfilme, die antisemitischen, antipolnischen und antibritischen Propagandastreifen, die Produktionen des Krieges und die Durchhaltefilme der letzten Jahre und Monate vor dem Zusammenbruch des Regimes- schufen ein deutsches, ein nationalsozialistisches Kollektiv -so jedenfalls der Plan. In den Ferienlagern und Freizeitangeboten der jungen Bewegung noch vor der Machtübernahme des Jahres 1933 -in Filmen wie *Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*-, auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges, wie an der durch das Regime beschworenen Heimatfront -in *Heimkehr*, *Wunschkonzert* oder *Die große Liebe*-, in den ersten wie letzten Tagen des Krieges -in *Kolberg*- verfolgen sie alle ganz im Sinne der nationalsozialistischen Idee durch den Ausschluss, der Exklusion aller diskriminierten und

⁵²⁸ Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 11.

⁵²⁹ Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 11.

⁵³⁰ Goebbels Joseph, *Über die Aufgaben des Rundfunks*, 297f.

verfolgten Gruppen von Menschen, wie dem Einschluss, der Inklusion aller Deutschen die Unternehmung die Zuschauer:innen -die Volksgenoss:innen- in den Kinosälen, in den Großstädten wie kleinen Orten -in Berlin oder Wien, in Emden oder Bruck an der Mur- zu einer eingeschworenen Gemeinschaft zu erziehen, die von der absoluten Richtigkeit der nationalsozialistischen Politik überzeugt, bereit war Verbrechen und Gräueltaten zu unterstützen und zu begehen.

Anfänglich bereit politische Gegner:innen -Kommunist:innen, wie Sozialdemokrat:innen, jedenfalls nach rassistischer Definition immer Deutsche- in die Gemeinschaft zu inkludieren, werden Jüdinnen und Juden, Romn:ja und Sinti:zze wie Pol:innen immerzu exkludiert. Sie sind keine Deutschen mehr, sie sind „Feinde des Reiches“, „Feinde Deutschlands“, „Feinde der Volksgemeinschaft“. In den Filmen -so sie in den Streifen überhaupt noch erscheinen- treten sie wahlweise als Aggressor:innen, fiese und hinterlistige Gestalten oder Untermenschen auf. Sie sind die absolute Antithese, das negative Sein, das Gegenbild des „arischen“ deutschen Wir. Dieses Wir wiederum kennt im Inneren keine Unterschiede und Grenzen mehr -das jedenfalls möchte die Propaganda des Filmministers zu glauben zeigen. Es kennt nur noch Deutsche. Und dennoch wird jedem Volksgenossen und jeder Volksgenossin ein spezifischer Ort, eine spezifische Funktion und Aufgabe zugewiesen. Frauen -sicherlich entsprechen sie nicht alle diesem Bild, real wie auf der Leinwand, die Schauspielerin Zarah Leander, wie jedenfalls noch eingangs ihre Rolle Hanna Holberg in *Die große Liebe*- haben ihre Männer zu umsorgen. Sie haben Kinder zu erziehen und den Haushalt zu schmeißen. Gleichzeitig sind sie, das „andere Geschlecht“ -das zeigt keineswegs nur Marie Thomas (Paula Wessely) in Ucickys antipolnischem Hetzfilm *Heimkehr*- oft die Stimme der Gemeinschaft, die Bewahrerinnen des Kollektivs. Die Männer dagegen -die Jungens der Hitlerjugend in *Hitlerjunge Quex*, wie der draufgängerische Flieger Paul Wendlandt in *Die große Liebe* oder der Offizier Herbert Koch in *Wunschkonzert*, der Bürgerrepräsentant Nettelbeck oder Feldmarschall und Stadtkommandant Gneisenau in *Kolberg*-, sie alle dienen dem nationalsozialistischen Wir als wagemutige und tapfere Verteidiger und Kämpfer. Auf den Schlachtfeldern erwehren sie sich dem Feind. Aufopferungsvoll kämpfen sie -wie es die Soldaten der Wehrmacht und des Volkssturms noch in den Ruinen deutscher Städte bis zuletzt tun sollten- bis zum letzten Schuss, bis zur letzten Patrone.

Diese Bilderwelten -das Programm des Joseph Goebbels- prägten die deutsche und österreichische Gesellschaft. Sie prägten die postnationalsozialistischen Bevölkerungen bis

heute. Die so häufig beschworene „Stunde Null“ hat es nicht gegeben. Die Beamten schrieben wieder Bescheide, die Jurist:innen urteilten wieder, die Regisseur:innen drehten wieder Filme. Ihre Filme der zwölf Jahre erfreuten und erfreuen sich keineswegs nur in Deutschland oder Österreich größter Beliebtheit. Noch immer werden sie online tagtäglich tausendfach abgerufen, noch immer boomt der Handel mit nationalsozialistischen Produktionen. Laut schwadronieren auch achtzig Jahre nach dem Ende des historischen Nationalsozialismus wieder allzu viele -auf der Straße, wie in den Parlamenten- von Volk und Vaterland. Eine Volksgemeinschaft scheint längst wieder en vogue, sie war es für viele immer. Der Faschismus -er ist erst „so lange her wie eine Sekunde in meinem Leben. Wenn ich die Geschichte der Menschen ansehe -so lange ist er her. Eine Sekunde ist er her“⁵³¹-, seine Bilder und Ideen sind bis heute unbewältigt. Ein nächstes Mahnmal, das vor allem dem Ansehen Deutschlands oder Österreichs, der „Vernichtungsgewinnler“ -wie es Eike Geisel polemisch ausdrückte- dient, wird dem nur wenig entgegen stellen können. Eine erbarmungslose Kritik der nationalsozialistischen Ideologie und seiner Fortbestände hingegen bleiben unabdingbar. Dazu gehört es, mit Adorno zu wissen: „Daß der Faschismus nachlebt [...] rührt daher, daß die objektiven gesellschaftlichen Voraussetzungen fortbestehen, die den Faschismus zeitigten. [...] Aufgearbeitet wäre die Vergangenheit erst dann, wenn die Ursachen des Vergangenen beseitigt wären. Nur weil die Ursachen fortbestehen, ward sein Bann bis heute nicht gebrochen“⁵³². Für diese Aufarbeitung gilt es noch viel zu tun...

⁵³¹ Brasch Thomas, zitiert nach Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film*, 10.

⁵³² Adorno Theodor W., „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit 1959“, in: Adorno Theodor W., *Erziehung zur Mündigkeit*, 28. Auflage, Frankfurt am Main 2020, 22ff.

Filmografie

1. April 2000, Österreich 1952. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Marboe Ernst, Brunngraber Rudolf. Kamera: Ketterer Sepp, Löb Karl, Wagner Fritz Arno. 105 Minuten.

Annelie, Deutsches Reich 1941. Regie: Von Báky Josef. Drehbuch: Von Harbou Thea. Kamera: Krien Werner, König Hanns. 99 Minuten.

Auf Wiedersehen, Franziska, Deutsches Reich 1941. Regie: Käutner Helmut. Drehbuch: Käutner Helmut, Braun Curt J. Kamera: Roth Jan. 100 Minuten.

Berlin Alexanderplatz, Deutschland 1931. Regie: Jutzi Phil. Drehbuch: Döblin Alfred, Wilhelm Hans, Martin Karlheinz. Kamera: Farkas Nikolaus, Giese Erich. 88 Minuten.

Besatzung Dora, Deutsches Reich 1943. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Hildenbrandt Fred, Ritter Karl. Kamera: Ritter Heinz, Nischwitz Theodor. 95 Minuten.

Bismarck, Deutsches Reich 1940. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Liebeneiner Wolfgang und Lauckner Rolf. Kamera: Mondt Bruno. 116 Minuten.

Casablanca, Vereinigte Staaten von Amerika 1942. Regie: Curtiz Michael. Drehbuch: Epstein Julius J., Epstein Philip G., Koch Howard. Kamera: Edeson Arthur. 102 Minuten.

Carl Peters, Deutsches Reich 1941. Regie: Selpin Herbert. Drehbuch: Von Salomon Ernst, Zerlett-Olfenius Walter, Selpin Herbert. Kamera: Koch Franz. 117 Minuten.

Cleopatra, Vereinigte Staaten von Amerika 1963. Regie: Mankiewicz Joseph L. Drehbuch: Buchman Sidney et al. Kamera: Shamroy Leon. 241 Minuten.

Das war unser Rommel, Deutschland 1953. Regie: Wiganko Horst. Drehbuch: Wiganko Horst, Sante Walter. 83 Minuten.

Der ewige Jude, Deutsches Reich 1940. Regie: Hippler Fritz. Drehbuch: Taubert Eberhard. Kamera: Endrejat Albert et al. 65 Minuten.

Der Fuchs von Glenarvon, Deutsches Reich 1940. Regie: Kimmich Max W. Drehbuch: Bertram Hans, Neumeister Wolf. Kamera: Wagner Fritz Arno. 92 Minuten.

Der große König, Deutsches Reich 1942. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit. Kamera: Mondt Bruno. 118 Minuten.

Der Postmeister, Deutsches Reich 1940. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Schneeberger Hans. 95 Minuten.

Der Untergang, Deutschland, Italien, Österreich 2004. Regie: Hirschbiegl Oliver. Drehbuch: Eichinger Bernd. Kamera: Klausmann Rainer. 178 Minuten.

Der verlorene Sohn, Deutsches Reich 1934. Regie: Trenker Luis. Drehbuch: Trenker Luis, Ulitz Arnold, Steinbicker Reinhart. Kamera: Benitz Albert, Kuntze Reimar. 80 Minuten.

Die Dreigroschenoper, Deutschland/USA 1931. Regie: Pabst Georg Wilhelm. Drehbuch: Vajda László, Lania Léo, Balász Béla. Kamera: Wagner Fritz Arno. 112 Minuten.

Die Entlassung, Deutsches Reich 1942. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Braun Curt Johannes, Von Eckardt Felix. Kamera: Wagner Fritz Arno. 107 Minuten

Die Feuerzangenbowle, Deutsches Reich 1944. Regie: Weiss Helmut. Drehbuch: Spoerl Heinrich. Kamera: Daub Ewald. 94 Minuten.

Die goldene Stadt, Deutsches Reich 1942. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred, Eplinius Werner. Kamera: Mondt Bruno. 110 Minuten.

Die große Liebe, Deutsches Reich 1942. Regie: Hansen Rolf. Drehbuch: Groll Peter, Hansen Rolf. Kamera: Weihmayr Franz, Huttula Gerhard. 100 Minuten.

Die grünen Teufel von Monte Cassino, Deutschland 1958. Regie: Reinl Harald. Drehbuch: Bartsch J. Joachim, Graf Soltikow Michael. 96 Minuten.

Die Reiter von Deutsch-Ostafrika, Deutsches Reich 1934. Regie: Selpin Herbert. Drehbuch: Droop Marie Luise, Stöppler Wilhelm. Kamera: Schünemann Emil. 89 Minuten.

Die Rothschilds, Deutsches Reich 1940. Regie: Waschneck Erich. Drehbuch: Köhn C.M., Buchholz Gerhard T. Kamera: Baberkse Robert. 99 Minuten.

Eine Nacht im Mai, Deutsches Reich 1938. Regie: Jacoby Georg. Drehbuch: Clever Willy. Kamera: Baberske Robert. 88 Minuten.

Emil und die Detektive, Deutschland 1931. Regie: Lamprecht Gerhard. Drehbuch: Wilder Billy, Kästner Erich, Pressburger Emeric. Kamera: Brandes Werner. 75 Minuten.

Feinde, Deutsches Reich 1940. Regie: Tourjansky Viktor. Drehbuch: Burri Emil, Luethy Arthur, Tourjansky Viktor. Kamera: Wagner Fritz Arno. 91 Minuten.

Feldzug in Polen, Deutsches Reich 1940. Regie: Hippler Fritz. Drehbuch: Hippler Fritz. Kamera: Allgeier Sepp et al. 69 Minuten.

Flüchtlinge, Deutsches Reich 1933. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Wagner Fritz Arno. 81 Minuten.

Frauen sind doch bessere Diplomaten, Deutsches Reich 1941. Regie: Jacoby Georg. Drehbuch: Külb Karl Georg, Kampendonk Gustav. Kamera: Irmen-Tschet Konstantin, Von Lagorio Alexander. 89 Minuten.

Friedrich Schiller, Deutsches Reich 1940. Regie: Maisch Herbert. Drehbuch: Diller C.H., Wassermann Walter. Kamera: Wagner Fritz Arno. 102 Minuten.

G.P.U., Deutsches Reich 1942. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Ritter Karl, Lützkendorf Felix, Engelmann Andrews. Kamera: Oberberg Igor. 99 Minuten.

Hans Westmar, Deutsches Reich 1933. Regie: Wenzler Franz. Drehbuch: Ewers Hanns Heinz, Beyer Paul, Braun C. I. Kamera: Weihmayr Franz. 95 Minuten.

Heaven's Gate, Vereinigte Staaten von Amerika 1980. Regie: Cimino Michael. Drehbuch: Cimino Michael. Kamera: Zsigmond Vilmos. 219 Minuten.

Heimkehr, Deutsches Reich 1941. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Anders Günther. 96 Minuten.

Heldentum und Todeskampf unserer Emden, Deutsches Reich 1934. Regie: Ralph Louis. Drehbuch: Ralph Louis. Kamera: Koch Franz.

Hitler-Eine Karriere, Deutschland 1977. Regie: Fest Joachim C., Herrendoerfer Christian. Drehbuch: Fest Joachim C. 150 Minuten.

Hitlerjunge Quex, Deutsches Reich 1933. Regie: Steinhoff Hans. Drehbuch: Schenzinger Karl Aloys, Lühge Bobby E. Kamera: Tschet Konstantin. 95 Minuten.

Ich klage an, Deutsches Reich 1941. Regie: Liebeneiner Wolfgang. Drehbuch: Frowein Eberhard et al. Kamera: Behn-Grund Friedl und Von Klepacki Franz. 120 Minuten.

Immensee, Deutsches Reich 1943. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred, Felix Woina. Kamera: Mondt Bruno. 94 Minuten.

Jud Süß, Deutsches Reich 1940. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit und Möller Wolfgang nach Metzger Ludwig. Kamera: Mondt Bruno. 98 Minuten.

Kadetten, Deutsches Reich 1941. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Ritter Karl, Lützkendorf Felix. Kamera: Anders Günther. 93 Minuten.

Kolberg, Deutsches Reich 1945. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred. Kamera: Mondt Bruno. 111 Minuten.

Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt, Deutschland 1932. Regie: Dudow Slatan. Drehbuch: Brecht Bertolt, Ottwalt Ernst, Dudow Slatan. Kamera: Krampf Günther. 74 Minuten.

Leinen aus Irland, Deutsches Reich 1939. Regie: Helbig Heinz. Drehbuch: Bratt Harald. Kamera: Schneeberger Hans. 93 Minuten.

M. Eine Stadt sucht einen Mörder, Deutschland 1931. Regie: Lang Fritz. Drehbuch: Von Harbou Thea, Lang Fritz. Kamera: Wagner Fritz Arno. 107 beziehungsweise 117 Minuten.

Mein Leben für Irland, Deutsches Reich 1941. Regie: Kimmich Max W. Drehbuch: Huppertz Toni. Kamera: Angst Richard. 97 Minuten.

Metropolis, Deutschland 1927. Regie: Lang Fritz. Drehbuch: Lang Fritz, Von Harbou Thea. Kamera: Freund Karl, Rittau Günther, Ruttmann Walter. 153 Minuten.

Morgenrot, Deutsches Reich 1933. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Hoffmann Carl. 84 Minuten.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück, Deutschland 1929. Regie: Jutzi Phil. Drehbuch: Döll Willi, Fethke Johannes. Kamera: Jutzi Phil. 105 Minuten.

Mutterliebe, Deutsches Reich 1939. Regie: Ucicky Gustav. Drehbuch: Menzel Gerhard. Kamera: Schneeberger Hans. 106 Minuten.

Ohm Krüger, Deutsches Reich 1941. Regie: Steinhoff Hans, Anton Karl, Maisch Herbert. Drehbuch: Bratt Harald, Heuser Kurt. Kamera: Behn-Grund Friedl, Puth Karl, Wagner Fritz Arno. 133 Minuten.

Opfergang, Deutsches Reich 1944. Regie: Harlan Veit. Drehbuch: Harlan Veit, Braun Alfred. Kamera: Mondt Bruno. 98 Minuten.

Paradies der Junggesellen, Deutsches Reich 1939. Regie: Hoffmann Kurt. Drehbuch: Gillmann Karl Peter, Neumann Günter. Kamera: Drews Carl. 91 Minuten.

Pour le Mérite, Deutsches Reich 1938. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Hildenbrandt Fred, Ritter Karl. Kamera: Anders Günther, Jaworsky Heinz. 121 Minuten.

...reitet für Deutschland, Deutsches Reich 1941. Regie: Rabenalt Arthur Maria. Drehbuch: Reck-Malleczewen Fritz, Riedel Richard, Frank Josef Maria. Kamera: Krien Werner. 92 Minuten.

SA-Mann Brand, Deutsches Reich 1933. Regie: Seitz Franz. Drehbuch: Dalman Joseph, Stöckel Joe. Kamera: Koch Franz. 88 Minuten.

Stukas, Deutsches Reich 1941. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Lützkendorf Felix, Ritter Karl. Kamera: Von Kaweczynski Hugo, Ritter Heinz, Roßkopf Walter, Meyer Walter. 99 Minuten.

Tiefland, Deutschland 1954. Regie: Riefenstahl Leni. Drehbuch: Riefenstahl Leni. Kamera: Zielke Willy, Benitz Albert. 98 Minuten.

Über alles in der Welt, Deutsches Reich 1941. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Lützkendorf Felix, Ritter Karl. Kamera: Anders Günther. 86 Minuten.

U47-Kapitänleutnant Prien, Deutschland 1958. Regie: Reinl Harald. Drehbuch: Bartsch J. Joachim. Kamera: Kalinke Ernst W. 90 Minuten.

Urlaub auf Ehrenwort, Deutsches Reich 1938. Regie: Ritter Karl. Drehbuch: Klein Charles. Kamera: Anders Günther. 86 Minuten.

Wiener Blut, Deutsches Reich 1942. Regie: Forst Willi. Drehbuch: Marischka Ernst. Eggebrecht Axel. Kamera: Stallich Jan. 103 Minuten.

Wunschkonzert, Deutsches Reich 1940. Regie: Von Borsody Edaurd. Drehbuch: Lützkendorf Felix, Von Borsody Eduard. Kamera: Weihmayr Franz, Anders Günther, Drews Carl. 103 Minuten.

Literatur- und Quellenverzeichnis

I. Monografien und Sammelbände

Adorno Theodor W., Horkheimer Max et al (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Band 3: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996.

Adorno Theodor Wiesengrund, *Gesammelte Schriften, Band 8: Soziologische Schriften I*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2003.

Albrecht Gerd , *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1969.

Arendt Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München: Piper Verlag 1999.

Assmann Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2006.

Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2009.

Bankier David, *Die öffentliche Meinung im Hitler-Staat. Die „Endlösung“ und die Deutschen. Eine Berichtigung*, Berlin: Verlag Spitz 1995.

Bankier David, Gutman Israel (Hg.), *Nazi Europe and the Final Solution*, Jerusalem/New York: Berghahn Books 2009.

Bauer Ingrid, „Zustimmungsdiktatur? Zum Funktionieren von NS-Herrschaft: Salzburger Szenarien“, Vortrag vom 9.11.2010, 9. Zentrales Seminar und Zeitzeug:innenseminar 2010, Universität Salzburg.

Becker Wolfgang, *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*, Berlin: Verlag Volker Spiess 1973.

Bergmann Werner, *Geschichte des Antisemitismus*, München: C.H. Beck ⁴2010.

Beyer Friedemann, Grob Norbert (Hg.), *Der NS-Film*, Ditzingen: Reclam 2018.

Bracher Karl Dietrich, Funke Manfred, Jacobsen Hans-Adolf (Hg.), *Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*, Düsseldorf: Droste Verlag 1992.

Brickner Richard, *Is Germany Curable?*, Philadelphia: Lippincott 1943.

Browning Christopher R., *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1993.

Bruendel Steffen, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin: De Gruyter 2003.

Buchloh Ingrid, *Veit Harlan. Goebbels' Starregisseur*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010.

Burleigh Michael (Hg.), *Confronting the Nazi Past. New Debates on Modern German History*, London: Collins & Brown 1996.

Bussemer Thymian, *Propaganda. Konzepte und Theorien*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Courtade Francis, Cadars Pierre, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, (aus dem Französischen übersetzt von Hopf Florian), München: Carl Hanser 1975.

De Beauvoir Simone, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag ²⁰2000.

Der Volksbrockhaus A–Z, 10. Auflage, Leipzig: F.A. Brockhaus 1943.

Domarus Max (Hg.), *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*, Bd. 1., Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers 1998.

Dörr Margarete, „*Wer die Zeit nicht miterlebt hat...*“ *Frauenerfahrungen im Zweiten Weltkrieg und in den Jahren danach*, Bd. 3: *Das Verhältnis zum Nationalsozialismus und zum Krieg*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1998.

Eder Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag 2008.

Erpel Simone (Hg.), *Im Gefolge der SS. Aufseherinnen des Frauen-KZ Ravensbrück. Begleitband zur Ausstellung*, Berlin: Metropol Verlag 2007.

Francis Emerich, *Ethnos und Demos. Soziologische Beiträge zur Volkstheorie*, Berlin: Duncker & Humblot 1965.

Frei Norbert, *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, München: Beck 2005.

Freiheitliche Partei Österreichs, *Österreich zuerst. Parteiprogramm der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ). Beschlossen vom Bundesparteitag der Freiheitlichen Partei Österreichs am 18. Juni 2011 in Graz*, Graz 2011.

Fröhlich Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil 1: *Aufzeichnungen 1923-1941*, Bd. 2, München: De Gruyter Saur 1998.

Fröhlich Elke (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil 1: *Aufzeichnungen 1923-1941*, Bd. 7, München: De Gruyter Saur 1998.

Geisel Eike, *Die Banalität der Guten. Deutsche Seelenwanderungen*, Berlin: Edition Tiamat 1992.

Geisel Eike, *Triumph des guten Willens. Gute Nazis und selbsternannte Opfer. Die Nationalisierung der Erinnerung*, Berlin: Edition Tiamat 1998

Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays & Polemiken*, Berlin: Edition Tiamat 2015.

Gellhorn Martha, *Das Gesicht des Krieges. Reportagen 1937-1987*, Zürich: Dörlemann 2012.

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

Grob Norbert, *Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch“. Die Biografie*, Berlin: Propyläen 2014.

Hake Sabine, *German national cinema*, London et al: Routledge 2004.

Hamann Brigitte, *Hitlers Wien. Lebensjahre eines Diktators*, München/Zürich: Piper 1996.

Hanak-Lettner Werner, Spera Danielle (Hg.), *Unsere Stadt! Jüdisches Wien bis heute*, Wien: Jüdisches Museum Wien 2013.

Happel Hans-Gerd, *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: R. G. Fischer 1984.

Hartmann Christian, Raim Edith et al., *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, 2 Bd., München/Berlin: Institut für Zeitgeschichte 2016.

Hauch Gabriella (Hg.), *Frauen im Reichsgau Oberdonau. Geschlechtsspezifische Bruchlinien im Nationalsozialismus*, Linz: Oberösterreichisches Landesarchiv 2006.

Hawel Marcus, *Die normalisierte Nation. Vergangenheitsbewältigung und Außenpolitik in Deutschland*, Hannover: Offizin Verlag 2007.

Hehenberger Stefanie, *Riesengesichter jüdischer Vergeltung. Das weiblich und kulturell Andere in Quentin Tarantinos Inglourious Basterds*, Wien: Diplomarbeit 2015.

Hembus Joe, Bandmann Christa, *Klassiker des deutschen Tonfilms, 1930-1960*, München: Goldmann Magnum 1980.

Hilberg Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, (aus dem Amerikanischen übersetzt von Seeger Christian et al), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2024.

Hippler Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin: M. Hesse 1942.

Hobsbawm Eric, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2005.

Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2022.

Janßen Karl-Heinz (Hg.), *Die Reden von Joseph Goebbels. Band 1: 1926–1939*, Hamburg: Walter de Gruyter 2004.

Kammann Lisa, *Konserven-Medien. Film, Radio und Fernsehen in Theodor W. Adornos Theorie der Kulturindustrie*, Wien: Hochschulschrift 2015.

Kannapin Detlef, *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*, Berlin: Dietz Verlag 2005.

Kater Michael H., *The Nazi Party. A Social Profile of Members and Leaders, 1919-1945*, Cambridge: Harvard University Press 1985.

Killus Rosemarie, *Frauen für die Front. Gespräche mit Wehrmachtshelferinnen*, Leipzig 2003.

Klemperer Victor, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum Letzten. Tagebücher 1933-1945. Eine Auswahl*, Berlin: Aufbau Digital Taschenbuch 2012.

Knoch Habbo et al (Hg.), *Nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“. Studien zur Konstruktion, gesellschaftlicher Wirkungsmacht und Erinnerung*, 11 Bd., Paderborn et al: Ferdinand Schöningh 2019.

Kompisch Kathrin, *Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus*, Köln et al: Böhlau 2008.

Korte Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010.

Kracauer Siegfried, *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (aus dem Englischen übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002.

Kracauer Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Walter und Ruth Zellschan), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015.

Kraus Marita, *Sie waren dabei. Mitläuferinnen, Nutznießerinnen, Täterinnen im Nationalsozialismus*, Göttingen: Wallstein Verlag 2008.

Krützen Michaela, *Hans Albers. Eine deutsche Karriere*, Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag 1996.

Kupfer Torsten, *Generation und Radikalisierung. Die Mitglieder der NSDAP im Kreis Bernburg 1921-1945*, Berlin 2006.

Kurlander Eric, *Living with Hitler. Liberal Democrats in the Third Reich*, New Haven: Yale University Press 2009.

Lange Gabriele, *Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches*, Frankfurt am Main/Wien et al: Lang 1994.

Laquer Walter, *The Changing Face of Antisemitism. From Ancient Times to the Present Day*, Oxford: Oxford University Press 2006.

Leiser Erwin, „*Deutschland erwache!*“. *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.

Lelle Nikolas, *„Arbeit macht frei“. Annäherungen an eine NS-Devise*, Berlin: Verbrecher Verlag 2024.

Leniger Markus, *Nationalsozialistische „Volkstumsarbeit“ und Umsiedlungspolitik 1933-1945. Von der Minderheitenbetreuung zur Siedlerauslese*, Berlin: Frank & Timme 2006.

Lepper Herbert, *Volk, Kirche, Vaterland. Wahlaufrufe, Aufrufe, Satzungen und Statuten des Zentrums 1870-1933. Eine Quellensammlung zur Geschichte insbesondere der Rheinischen und Westfälischen Zentrumspartei*, Düsseldorf: Droste Verlag 1998.

Lindemann Albert S., Levy Richard S. (Hg.), *Antisemitism. A History*, Oxford: Oxford University Press 2010.

Lorenz N. Matthias, *„Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“. Judendarstellung Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*, Heidelberg/Berlin: J.B. Metzler 2005.

Luckey Heiko, „Nicht „Volksgenossin“, aber Diva. Zarah Leander, Filmstar des Dritten Reiches“ in: Steinbacher Sybille (Hg.), *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen 2007, 154-171.

Mann Michael, *Die dunkle Seite der Demokratie. Eine Theorie der ethnischen Säuberung*, Hamburg: Hamburger Edition 2007.

Mayer Hans, *Aussenseiter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975.

McKee Robert, Story. *Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2001.

Meyer Kathrin, *Entnazifizierung von Frauen. Die Internierungslager der US-Zone Deutschlands 1945-1952*, Berlin: Metropolis Verlag 2004.

Middlebrook Martin, *Hamburg Juli 43. Alliierte Luftstreitkräfte gegen eine deutsche Stadt*, Frankfurt am Main: Kabel 1983.

Miller Lee, *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944-45. Reportagen und Fotos*, Berlin: Edition Tiamat 2020.

Münkel Daniela, „‘Volksgenossen‘ und ‚Volksgemeinschaft‘: Anspruch und Wirklichkeit“, in: Wolfrum Edgar (Hg.), *Die Deutschen im 20. Jahrhundert*, Darmstadt: Primus in Herder 2004, 159-168.

Niethammer Lutz, *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

O’Brien Mary-Elizabeth, *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich*, Rochester: Camden House 2006.

Padover Saul, *Lügendetektor. Vernehmungen im besiegten Deutschland 1944/45*, Frankfurt am Main: Eichborn 1999.

Paul Gerhard, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn: Dietz 1990.

Paul Gerhard (Hg.), *Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?*, Göttingen: Wallstein Verlag 2002.

Peham Andreas, *Kritik des Antisemitismus*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2022.

Popin Dora, *O. W. Fischer. Seine Filme, sein Leben*, München: Heyne Verlag 1989.

Raberg Frank, *Biografisches Lexikon für Ulm und Neu-Ulm 1802-2009*, Ostfildern: Süddeutsche Verlagsgesellschaft im Jan Thorbecke Verlag 2010.

Rathkolb Oliver, *Schirach. Eine Generation zwischen Goethe und Hitler*, Wien: Molden Verlag 2020.

Rees Jonas, Zick Andreas, Papendick Michael, Wäschle Franziska, *Multidimensionaler Erinnerungsmonitor (MEMO) I/2018*, Bielefeld: Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (IKG), Universität Bielefeld 2018.

Reinhardt Sven, *Faschistische Kampfbünde: Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009.

Rentschler Eric, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge et al: Harvard University Press 1996.

Reutner Julia, *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld: transcript 2002.

Rohe Karl, *Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold. Ein Beitrag zur Geschichte und Struktur der politischen Kampfverbände zur Zeit der Weimarer Republik*, Düsseldorf: Droste Verlag 1966.

Ruppert Karsten, *Im Dienst am Staat von Weimar. Das Zentrum als regierende Partei in der Weimarer Demokratie 1923-1930*, Düsseldorf: Droste Verlag 1992.

Sarhangi Mohammed A. S., *Jüdischer Widerstand im US-amerikanischen Kino. Vom Nutzen der Filmfiktion für die Geschichtswissenschaft*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2019.

Schäfer Hans Dieter, *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit*, München: Carl Hanser 1981.

Schildt Axel, *Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik*, 3. Auflage, Göttingen: Wallstein Verlag 2021.

Schmitt Carl, *Der Begriff des Politischen*, Berlin: Duncker & Humblot 1963.

Schmitt Carl, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Berlin: Duncker & Humblot 1996.

Schulte-Sasse Linda, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Durham: Duke University Press 1996.

Schultz Sonja M., *Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds*, Berlin: Bertz+Fischer 2012.

Seeßlen Georg, *Natural Born Bazi Faschismus in der populären Kultur*, Bd. 2, Berlin: Edition Tiamat 1996.

Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*, Berlin: Bertz+Fischer 2010.

Spiker Jürgen, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, Berlin: Verlag Volker Spiess 1975.

Steinbacher Sybille, *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen: Wallstein 2007.

Steinthaler Evelyn, *Mag's im Himmel sein, mag's beim Teufel sein. Stars und die Liebe unter dem Hakenkreuz*, Wien: Kremayr & Scheriau 2018.

Stephenson Jill, *The Nazi Organisation of Women*, London: Barnes & Noble 1981.

Strippel Andreas, *NS-Volkstumspolitik und die Neuordnung Europas. Rassenpolitische Selektion der Einwandererzentrale des Chefs der Sicherheitspolizei und der SS 1939-1945*, Paderborn/München/Wien: Ferdinand Schöningh 2011.

Taake Claudia, *Angeklagt: SS-Frauen vor Gericht*, Oldenburg: BIS-Verlag 1998.

Thalmann Rita, *Frausein im Dritten Reich*, Frankfurt am Main: Ullstein 1987.

Thamer Hans-Ulrich, Erpel Simone (Hg.), *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen. Eine Ausstellung der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, 15. Oktober 2010 bis 6. Februar 2011*, Dresden: Sandstein Verlag 2010.

Töteberg Michael, *Fritz Lang*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Traussnig Florian, *Die Psychokrieger aus Camp Sharpe. Österreicher als Kampfpropagandisten der US-Armee im Zweiten Weltkrieg*, Wien: Böhlau 2020.

Trimmel Gerald, *Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films*, Wien: Eichbauer 1998.

Trond Berg Eriksen, Hakon Harket, Einhart Lorenz, *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2019.

Trost Katharina, *Die „Wiener Filme“ der Wien-Film während der NS-Zeit. Unterhaltung, Antihaltung oder doch Propaganda?*, Wien: Diplomarbeit 2008.

Van Dülmen Richard (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien: Böhlau 1998.

Verhey Jeffrey, *Der „Geist von 1914“ und die Erfindung der Volksgemeinschaft* (aus dem Englisch übersetzt von Edith Nerke), Hamburg: Hamburger Edition 2000.

Von Cziffra Géza, *„Kauf dir einen bunten Luftballon.“ Erinnerungen an Götter und Halbgötter*, München/Berlin: Herbig 1975.

Von Dassanowsky Robert, *Austrian Cinema. A History*, Jefferson/New York: McFarland 2005.

Von Kardorff Ursula, *Berliner Aufzeichnungen 1942 bis 1945*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1992.

Wagner Leonie, *Nationalsozialistische Frauenansichten. Vorstellungen von Weiblichkeit und Politik führender Frauen im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: dipa 1996.

Walter Leon, Rees Jonas, Pimpl Jonathan, Zick Papendick Michael, *Gedenkanstoß. Multidimensionaler Erinnerungsmonitor (MEMO) 2025*, Bielefeld: Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (IKG), Universität Bielefeld 2025

Weinstein Valerie, *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany*, Bloomington: Indiana University Press 2019.

Weniger Kay, *Das große Personenlexikon des Films. Die Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Produzenten, Komponisten, Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Ausstatter, Kostümbildner, Cutter, Tontechniker, Maskenbildner und Special Effects Designer des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: C-F. John Paddy Carstairs-Peter Fitz, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Weniger Kay, *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*, Berlin: Metropol Verlag 2008.

Wildt Michael, *Volkscommunity als Selbstermächtigung. Gewalt gegen Juden in der deutschen Provinz 1919 bis 1939*, Hamburg: Hamburger Edition 2007.

Winkler Christian F., *Wien-Film. Träume aus Zelluloid. Die Wege des österreichischen Films*, Erfurt: Sutton 2007.

Wistrich Robert, *A Lethal Obsession. Anti-Semitism from Antiquity to the Global Jihad*, New York: Random House 2010.

Wojak Irmtrud, *Eichmanns Memoiren. Ein kritischer Essay*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2001.

Zuckmayer Carl, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1984.

II. Artikel und Aufsätze

Adorno Theodor W., „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit 1959“, in: Adorno Theodor W., *Erziehung zur Mündigkeit*, 28. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2020.

A.G. Genderkiller, „Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus“, in: A.G. Genderkiller (Hg.), *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster: Unrast Verlag 2005, 9-67.

Althaus Claudia, „Geschichte, Erinnerung und Person. Zum Wechselverhältnis von Erinnerungsresiduen und Offizialkultur“, in: Oesterle Günter (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, 589-609.

Bajohr Stefan, „Zustimmungsdiktatur. Grundzüge nationalsozialistischer Herrschaft in Hamburg“, in: Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg (Hg.), *Hamburg im „Dritten Reich“*, Göttingen: Wallstein Verlag 2005.

Barkai Avraham, „The German Volksgemeinschaft from the Persecution of the Jews to the „Final Solution““, in: Burleigh Michael (Hg.), *Confronting the Nazi Past. New Debates on Modern German History*, London: Palgrave Macmillan 1996.

Bateson Gregory, „An Analysis of the Nazi Film „Hitlerjunge Quex““, in: *Studies in Visual Communication* 6 (1980), 20-55.

Berg Nicolas, „Geschichtsdeutungen der deutschen Schuld. Anfänge und Grundfragen der NS- und Holocaustforschung in der frühen Bundesrepublik“, in: Grigat Stefan et al (Hg.), *Erinnern als höchste Form des Vergessens? (Um-) Deutungen des Holocaust und der „Historikerstreit 2.0“*, Berlin: Verbrecher Verlag 2023, 169-198.

Gotto Elisabeth, „Men's Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven“, in: Nolte Andrea (Hg.), *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentationen des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Paderborn im März 2002*, Marburg 2003, 37-47.

Götz Norbert, „German-Speaking People and German Heritage. Nazi Germany and the Problem of *Volksgemeinschaft*“, in: O'Donnell Krista, Bridenthal Renate, Reagin Nancy (Hg.),

The Heimat Abroad. The Boundaries of Germanness, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2005, 58-81.

Götz Norbert, „Volksgemeinschaft“, in: Haar Ingo, Fahlbusch Michael (Hg.), *Handbuch der völkischen Wissenschaften*, München: De Gruyter Saur 2008, 713-721.

Habermas Jürgen, „Tabuschränken. Eine semantische Anmerkung – Für Marcel Reich-Ranicki, aus gegebenen Anlässen“, in: Naumann Michael (Hg.), *„Es muß doch in diesem Lande wieder möglich sein...“ . Der neue Antisemitismus-Streit*, München: Ullstein Taschenbuchverlag 2002, 189-193.

Hall Stuart, „The Spectacle of the „Other““, in: Hall Stuart (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Los Angeles: Sages ²2013, 223-290.

Harvey Elizabeth, „Die Inszenierung der expandierenden „Volksgemeinschaft“: Offizielle Fotos der „Heimkehr“ deutscher Minderheiten ins Reich 1939-1941“, in: Schmiechen-Ackermann Detlef, Buchholz Marlis, Roitsch Bianca et al (Hg.), *Der Ort der „Volksgemeinschaft“ in der deutschen Gesellschaftsgeschichte*, Paderborn/München/Wien: Ferdinand Schöningh 2018, 353-374.

Hermann Heller, „Sozialismus und Nation“ (1925), in: Heller Hermann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Leiden: Sijthoff 1971, 437-526.

Hödl Klaus, „Genderkonstruktion im Spannungsfeld von Fremd- und Selbstzuschreibung. Der „verweiblichte“ Jude im diskursiven Spannungsfeld im zentraleuropäischen Fin de Siècle“, in: A.G. Gender Killer, *Antisemitismus und Geschlecht. Von „effeminierten Juden“, „maskulinisierten Jüdinnen“ und anderen Geschlechterbildern*, Münster: Unrast Verlag 2005, 81-101.

Ingelfinger Antonia, Penkwitt Meike, „Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm“, in: Freiburger FrauenStudien 14 (2004), 12-40.

Kahlenberg Friedrich P., „Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel „Andalusische Nächte““, in: Boberach Heinz, Booms Hans (Hg.), *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge*

zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte, Boppard am Rhein: Boldt 1977, 511-523.

Kater Michael H., „Frauen in der NS-Bewegung“, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 31 (1993), 202-242.

Kirsch Jan-Holger, „Identität durch Normalität. Der Konflikt um Martin Walsers Friedenspreisrede“, in: Leviathan 27 (1999), H. 3, 309-354.

Kohlhaas Elisabeth, „Gertrud Slotke. Angestellte im niederländischen Judenreferat der Sicherheitspolizei“, in: Mallmann Klaus-Michael, Paul Gerhard (Hg.), *Karrieren der Gewalt. Nationalsozialistische Täterbiographien*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, 207-218.

Kundrus Birthe, „Regime der Differenz. Volkstumspolitische Inklusionen und Exklusionen im Warthegau und im Generalgouvernement 1939-1944“, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009, 105-123.

Loiperdinger Markus, Schönekäs Klaus, „„Die große Liebe“. Propaganda im Unterhaltungsfilm“, in: Rother Rainer (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991, 143-153.

Longerich Peter, „Öffentlichkeit“ und „Volksmeinung“ unter der NS-Diktatur“, in: Longerich Peter, *„Davon haben wir nichts gewusst!“. Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945*, München: Siedler Verlag 2006, 23-55.

Lüdtke Alf, „Thesen zur Wiederholbarkeit. „Normalität“ und Massenhaftigkeit von Tötungsgewalt im 20. Jahrhundert“, in: Sieferle Rolf Peter, Breuninger Helga (Hg.), *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1998, 280-289.

Luhmann Niklas, „Inklusion und Exklusion“, in: Luhmann Niklas, *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, 226-251.

Mergel Thomas, „Volksgemeinschaft und Maschine. Politische Erwartungsstrukturen in der Weimarer Republik und dem Nationalsozialismus 1918-1936“, in: Hardtwig Wolfgang (Hg.), *Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-1939*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 91-127.

Michel Anette, „„Führerinnen“ im Dritten Reich. Die Gaufrauenschaftsleiterinnen der NSDAP“, in: Steinbacher Sybille, *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, Göttingen: Wallstein Verlag 2007, 115-137.

Moeller Felix, „Ich bin Künstler und sonst nichts. Filmstars im Propagandaeinsatz“, in: Sarkowicz Hans (Hg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 2004, 135–175.

Mulvey Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Nichols Bill (Hg.), *Movies and Methodes, Band 2*, Berkeley/Los Angeles 1985, 303-315.

Nolzen Armin, „Die NSDAP, der Krieg und die deutsche Gesellschaft“, in: Echternkamp Jörg (Hg.), *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, Bd. 9: *Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945*, München: Deutsche Verlagsanstalt 2004, 99-193.

Nolzen Armin, „Inklusion und Exklusion im „Dritten Reich““, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2009, 60-77.

Oudshoorn Nelly, „Die natürliche Ordnung der Dinge? Reproduktionswissenschaften und die Politik des „Othering“, in: Lenz Ilse, Mense Lisa, Ulrich Charlotte (Hg.), *Reflexive Körper? Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion*, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, 241-254.

Paul Gerhard, Mallmann Klaus-Michael, „Sozialisation, Milieu und Gewalt. Fortschritte und Probleme der neueren Täterforschung“, in: Paul Gerhard, Mallmann Klaus-Michael (Hg.), *Karrieren der Gewalt. Nationalsozialistische Täterbiographien*, Darmstadt: Primus in Herder 2002, 1-32.

Pohl Rolf, „Ganz normale Massenmörder? Zum Normalitätsbegriff in der neueren NS-Täterforschung“, in: Grigat Stefan et al (Hg.), *Erinnern als höchste Form des Vergessens? (Um-) Deutungen des Holocaust und der „Historikerstreit 2.0“*, Berlin: Verbrecher Verlag 2023, 41-84.

Preschl Claudia, „Paula Wessely. Eine dumpfe Provokation?“, in: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Kinotheorien 2 (1990), Wien, 33-37.

Salzborn Samuel, „Schuldabwehr und Erinnerungsverweigerung“, in: Grigat Stefan et al (Hg.), *Erinnern als höchste Form des Vergessens? (Um-) Deutungen des Holocaust und der „Historikerstreit 2.0“*, Berlin: Verbrecher Verlag 2023, 355-374.

Schilde Kurt, „„Unsere Fahne flattert uns voran!“ Die Karriere des Liedes aus dem Film „Hitlerjunge Quex““, in: Stambolis Barbara, Reulecke Jürgen (Hg.), *Good-Bye Memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen: Klartext 2007, 185-198.

Schöning Jörg, „Oskar Kalbus. Publizist, Produzent“, in: CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film 9, 1987, 43-60.

Schwarz Gudrun, „Frauen in Konzentrationslagern. Täterinnen und Zuschauerinnen“, in: Herbert Ulrich, Orth Karin, Dieckmann Christoph (Hg.), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Göttingen: Wallstein Verlag 1997, 800-821.

Segeberg Harro, „Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940“, in: Distelmeyer Jan (Hg.), *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, München: edition text + kritik 2003, 159-166.

Smith Gary, „Einsicht auf falscher Distanz“, in: Smith Gary (Hg.), *Hannah Arendt Revisited. „Eichmann in Jerusalem“ und die Folgen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, 7-13.

Spector Scott, „Was the Third Reich Movie-Made? Interdisciplinarity and the Reframing of Ideology“, in: *American Historical Review* 106.2 (2011), 460-484.

Steinbacher Sybille, „Differenz der Geschlechter? Chancen und Schranken für die „Volksgenossinnen““, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2009, 94-104.

Thamer Hans-Ulrich, „Volksgemeinschaft: Mensch und Masse“, in: Van Dülmen Richard (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien: Böhlau 1998, 367-388.

Thießen Malte, „Schöne Zeiten? Erinnerungen an die „Volksgemeinschaft“ nach 1945“, in: Bajohr Frank, Wildt Michael (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2009, 165-187.

Thießen Malte, „Erinnerungen an die „Volksgemeinschaft“. Integration und Exklusion im kommunalen und kommunikativen Gedächtnis“, in: Schmiechen-Ackermann Detlef (Hg.), *„Volksgemeinschaft“. Mythos, wirkungsmächtige soziale Verheißung oder soziale Realität im „Dritten Reich“?*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012, 319–334.

Thörner Klaus, „Volk ohne Reue“, in: *Jungle World* 19 (2025), 4-5.

Trimmel Gerald, „Polen und Deutschland. Strategien und Politik“, in: Trimmel Gerald, *Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films*, Wien: Werner Eichbauer Verlag 1998, 162-199.

Von Braun Christina, „Zur Bedeutung der Sexualbilder im Antisemitismus“, in: Düring Sonja, Hauch Margret (Hg.), *Heterosexuelle Verhältnisse*, Stuttgart: Psychosozial Verlag 1995, 123-142.

Von Moltke Johannes, „Projektionen der Gewalt: *Heimkehr* (Gustav Ucicky, 1941)“, in: *WerkstattGeschichte* 46 (2007), Essen: Klartext Verlag, 74-86.

Walter Fritz, „Hollywood in Wien -oder die „Wien Film“ ein Auftrag im Dritten Reich“, in: Rathkolb Oliver, Duchkowitsch Wolfgang, Hausjell Fritz, *Die veruntreute Wahrheit*, Salzburg: Otto Müller 1988, 35-42.

Wildt Michael, „„Volksgemeinschaft“ als Selbstermächtigung. Soziale Praxis und Gewalt“, in: Thamer Hans-Ulrich, Erpel Simone (Hg.), *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen. Eine Ausstellung der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin, 15. Oktober 2010 bis 6. Februar 2011*, Dresden: Sandstein Verlag 2010, 90-93.

Wildt Michael, „Volksgemeinschaft-eine Zwischenbilanz“, in: Von Reeken Dietmar, Thießen Malte (Hg.), *„Volksgemeinschaft“ als soziale Praxis. Neue Forschungen zur NS-Gesellschaft vor Ort*, Paderborn et al: Ferdinand Schöningh 2013, 355-369.

Witte Karsten, „Film im Nationalsozialismus“, in: Jacobsen Wolfgang, Kaes Anton, Prinzler Hans Helmut (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 2004, 117-166.

Zantke S., „Die Heimkehr der Wolhyniendeutschen“, in: Nationalsozialistische Monatshefte 11 (1940), H. 120, 41-43.

III. Internetquellen

Eppinger Thomas M., „Das Gerücht über Israel“, in: Wiener Zeitung online 2020, online unter <https://www.wienerzeitung.at/h/das-gerucht-uber-israel>, zuletzt abgerufen am 15.05.2025.

Gleser Stefan, „Erinnern als höchste Form des Vergessens“, in: haGalil.com. Jüdisches Leben online 2016, online unter <https://www.hagalil.com/2016/01/eike-geisel/>, zuletzt abgerufen am 15.05.2025.

Jelinek Elfriede, „Paula Wessely“, in: Original Elfriede Jelinek 2000, online unter <https://original.elfriedejelinek.com/fwessely.html>, zuletzt abgerufen am 27.03.2025.

Kaufhold Robert, „...und die Massenmörder gehen frei herum und züchten Blumen“, in: haGalil.com. Jüdisches Leben online 2012, online unter <https://www.hagalil.com/2012/12/wulf/>, zuletzt abgerufen am 05.03.2025.

Marx Christoph, „Die Macht der Juden soll man nicht unterschätzen“, in: Chrstoph Marx. Geschichte, Wissenschaft, Medien, James Bond, Sport und Fußball aus Berlin 2024, online unter <https://www.marx-bloggt.de/die-macht-der-juden-soll-man-nicht-unterschaetzen/>, zuletzt abgerufen am 15.05.2025.

Ohne Autor, „RIEFENSTAHL. Die Tiefland-Odysee“, in: Der Spiegel 11 (1954), online unter <https://www.spiegel.de/politik/die-tiefland-odyssee-a-00fca068-0002-0001-0000-000028955451?context=issue>, zuletzt abgerufen am 14.05.2025.

Wildt Michael, „Volksgemeinschaft“, in: docupedia-Zeitgeschichte 2014, online unter https://docupedia.de/zg/Volksgemeinschaft#cite_ref-9, zuletzt abgerufen am 13.06.2024.

Wildt Michael, „Volksgemeinschaft“, in: Bundeszentrale für politische Bildung 2012, online unter: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/nationalsozialismus-aufstieg-und-herrschaft-314/137211/volksgemeinschaft/>, zuletzt abgerufen am 25.12.2024.

Abstract

Das Kino und der Film galten Joseph Goebbels und dem NS-Regime einer Wunderwaffe der Kriegsführung gleich. Eine „kluge Mischung“ aus Belehrung, Unterhaltung und Erziehung - wie es der Filmminister schon 1936 selbst ausdrückte- sollte sich in allen Phasen der nationalsozialistischen Herrschaft ausdrücken. Die Volksgemeinschaft -ein Begriff, der nach heftigen Auseinandersetzungen unter Historiker:innen heute ob seiner Bedeutung und Relevanz pragmatischer und erfahrungsgeschichtlich eingeordnet wird- in den Kinosälen sollte für die Machtübernahme, die zunehmende Radikalisierung der nationalsozialistischen Politik, den Krieg und die letzten Tage des Regimes eingeschworen werden. Wie keinem anderen Medium wurde dem Film eine besondere Bedeutung zugesprochen, eine kollektive Gemeinschaft aller Deutschen -die nationalsozialistische Volksgemeinschaft- herzustellen. Die ausgewählten Filme -*Hitlerjunge Quex* (1933), *Wunschkonzert* (1940), *Heimkehr* (1941), *Die große Liebe* (1942) und *Kolberg* (1945)- inkludieren und exkludieren. Sie festigen das eigene nationalsozialistische Wir nach Innen wie Außen. Jüdinnen und Juden, Romn:ja und Sinti:zze wie andere Verfolgte des Regimes werden ausgeschlossen, „arische“ Deutschen hingegen wird -jedenfalls anfänglich- die Möglichkeit eingeräumt sich in die Gemeinschaft einzuordnen. Nachwirken tun diese wie andere nationalsozialistische Produktionen bis heute. Die faschistischen Bildwelten werden auch in jüngeren Produktionen -allzu häufig blauäugig- aufgenommen und rezipiert. Die vorliegende Arbeit nähert sich dem nationalsozialistischen Film, der nationalsozialistischen Konstitution einer vermeintlich gleichen und homogenen Volksgemeinschaft und der faschistischen Ideologie kritisch.

Joseph Goebbels and the Nazi regime regarded cinema and film as a miracle weapon of warfare. A “clever mixture” of instruction, entertainment and education -as the film minister himself put it as early as 1936- was to be expressed in all phases of National Socialist rule. The Volksgemeinschaft -a term that, following heated debates among historians, is now classified more pragmatically and experientially in terms of its meaning and relevance- in the cinemas was intended to be used for the seizure of power, the increasing radicalization of National Socialist politics, the war and the final days of the regime. More than any other medium, film was assigned a special significance in creating a collective community of all Germans -the National Socialist Volksgemeinschaft. The selected films -*Hitlerjunge Quex* (1933), *Wunschkonzert* (1940), *Heimkehr* (1941), *Die große Liebe* (1942) and *Kolberg* (1945)- include and exclude. They consolidate the National Socialist “we” both internally and externally. Jews,

Roma and Sinti and other people persecuted by the regime are excluded, while “aryan” Germans are given the opportunity -at least initially- to integrate into the community. These and other National Socialist productions continue to have an impact to this day. The fascist imagery is also -all too often naively- adopted in more recent productions. The Master thesis takes a critical approach to National Socialist film, the National Socialist constitution of a supposedly equal and homogeneous national community and fascist ideology.