

Rainer Rother

# MUSTER DER PROPAGANDA

Filme des Nationalsozialismus

Hitlerjunge Quex  
Triumph des Willens  
Der Herrscher  
Urlaub auf Ehrenwort





Rainer Rother

# **MUSTER DER PROPAGANDA**

**Filme des Nationalsozialismus**

**Hitlerjunge Quex  
Triumph des Willens  
Der Herrscher  
Urlaub auf Ehrenwort**

## **Zum Autor**

Dr. Rainer Rother, geboren 1956, studierte Germanistik und Geschichte und promovierte 1988. Er war von 2006 bis 2025 Künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen und Leiter der Retrospektive der Berlinale. Von 1991 bis 2006 leitete er die Kinemathek des Deutschen Historischen Museums in Berlin und war in dieser Funktion auch Leiter des 1992 eröffneten Zeughauskinos. Er kuratierte mehrere kulturhistorische Ausstellungen, darunter zur Geschichte der Ufa, zu Erinnerungspolitik zum und Bildwelten aus dem Ersten Weltkrieg und zu 50 Jahren Bundesrepublik Deutschland und DDR. Als Autor und Herausgeber hat er zahlreiche Publikationen zur Filmgeschichte vorgelegt, insbesondere zum Deutschen Film und zum Film im Nationalsozialismus. Er wurde 2025 mit der Berlinale Kamera ausgezeichnet.

## **Impressum**

Bonn 2025  
© Bundeszentrale für politische Bildung / bpb  
Bundekanzlerplatz 2, 53113 Bonn  
info@bpb.de  
Bestellungen: [www.bpb.de/shop](http://www.bpb.de/shop)  
Bestellnummer: 3915  
ISBN 978-3-8389-7268-8

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Bundeszentrale für politische Bildung dar. Für die inhaltlichen Aussagen trägt die Autorin oder der Autor die Verantwortung. Beachten Sie bitte auch unser weiteres Print- sowie unser Online- und Veranstaltungsangebot. Dort finden sich weiterführende, ergänzende wie kontroverse Standpunkte zum Thema dieser Publikation.

Die Inhalte der zitierten Internetlinks unterliegen der Verantwortung der jeweiligen Anbietenden; für eventuelle Schäden und Forderungen können die bpb und der Autor keine Haftung übernehmen.

Die in diesem Buch abgedruckten Zitate und Textauszüge wurden in ihrer originalen Schreibweise und Rechtschreibung belassen.

Projektleitung: Benjamin Weiß, bpb  
Redaktion und Lektorat: Benjamin Weiß, bpb; Eik Welker, Münster  
Bildredaktion: Eva Salomon, Würzburg; Benjamin Weiß, bpb  
Redaktionelle Mitarbeit: Christoph Rasemann, bpb; Viktoria Peter, bpb; Jan Kuipers, Jena

Grafische Konzeption und Umsetzung:  
Leitwerk. Büro für Kommunikation, Köln, [www.leitwerk.com](http://www.leitwerk.com)  
Druck: Druck- und Verlagshaus Zarbock GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main  
Titelfotos: oben: Kameramann Günther Anders bei Außenaufnahmen für Urlaub auf Ehrenwort, 1937 — Stiftung Deutsche Kinemathek  
unten: Dreharbeiten Triumph des Willens, 1934 — FPG/Hulton Archive/Getty Images

Die Bundeszentrale für politische Bildung dankt der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und dem Bundesarchiv-Filmarchiv für die Unterstützung bei diesem Buchprojekt.

## **Inhalt**

### **Schwieriges Erbe – zum angemessenen Umgang mit den Filmen des Nationalsozialismus**

*Vorwort von Lea Wohl von Haselberg* 4

### **Muster der Propaganda – zu dieser Veröffentlichung** 8

### **Einleitung: Unter Vorbehalt? Zur Diskussion um die NS-Filme nach 1945** 14

#### **Hitlerjunge Quex**

##### **Der erste nationalsozialistische Film?** 34

Produktionsgeschichte 41

Arbeiterkiez Moabit, Version Ufa 81

Der Kampf der Melodien 89

Fazit: Mit der Jugend in die neue Zeit 106

#### **Triumph des Willens**

##### **Der definitive Film des Führerkults** 108

Produktionsgeschichte – erster Teil. Das Muster: *Der Sieg des Glaubens* 115

Produktionsgeschichte – zweiter Teil. *Triumph des Willens* 137

Das »Erlebnis Nürnberg«, neu strukturiert 153

Fazit: Verehrung und Unterwerfung 200

#### **Der Herrscher**

##### **Der Patriarch im Dienst der Volksgemeinschaft** 202

Produktionsgeschichte 209

Der Patriarch im Dienst der Volksgemeinschaft 227

Industrie, Familie, Volk 235

Fazit: Volksgemeinschaft statt Familie 270

#### **Urlaub auf Ehrenwort**

##### **Der »zeitnahe« Film zur Dolchstoßlegende** 272

Produktionsgeschichte 279

NS-Geschichtskonstruktion und das »verdammte Pflichtgefühl« 295

Fazit: Querschnitt und Zeitfilm 328

#### **Anhang** 330

Anmerkungen 330

Glossar und Fachbegriffe 351

Film im Nationalsozialismus – eine Chronik 356

Verzeichnis der zitierten Literatur 360

Bildnachweis 365

# **Schwieriges Erbe – zum angemessenen Umgang mit den Filmen des Nationalsozialismus**

Vorwort von Lea Wohl von Haselberg

Ein Erbe kann man annehmen oder ausschlagen. Entscheidet man sich gegen das Erbe, weil es Schuld oder Schulden beinhaltet, mit juristischen Komplikationen verbunden ist oder man sich schlicht nicht zuständig fühlt, muss ein anderer Erbe oder eine andere Erbin gefunden werden – so die juristische Perspektive. Wir wissen jedoch alle, dass diese Klarheit nur in der verengten Perspektive des Erbschaftsrechts besteht. Den kulturellen und politischen Hinterlassenschaften der Vergangenheit und der uns vorangegangenen Generationen können wir uns oft jedoch nicht so leicht entledigen, gerade wenn es um Schuld(en) und oder ein schwieriges Erbe geht. Dann gibt es weder Freiwilligkeit noch andere, an die wir den Umgang delegieren können. Versuchen wir dennoch, uns zu verweigern, und finden keinen produktiven Umgang, verschwindet das unerwünschte Erbe nicht und wirkt trotzdem fort. Es schwelt unbeobachtet vor sich hin. Das gilt etwa für die Schäden, die vorangegangene Generationen an der Natur und ihren Ressourcen gemacht haben, das gilt ebenfalls für das Erbe, das der Nationalsozialismus bis heute für die deutsche Gesellschaft und Politik bedeutet – auch für den deutschen Film und die deutsche Filmkultur.

Blicken wir auf das nationalsozialistische Filmerbe und seine Nachwirkungen, so hat es vielfältige Dimensionen, auch jenseits des materiellen Erbes, das die Filmrollen der zwischen 1933 und 1945 entstandenen Filme umfasst. Es entstanden nicht nur Filme, sondern es wurden auch Karrieren gemacht und andere beendet. Die persönlichen Kontinuitäten wurden vielfach nicht oder erst spät aufgearbeitet, wie das Beispiel des langjährigen Berlinale-Leiters Alfred Bauer zeigt, dessen Position in der Reichsfilmintendanz während des Nationalsozialismus zwar nicht gänzlich unbekannt war, in der breiten Öffentlichkeit aber erst im Frühjahr 2020 thematisiert

wurde.<sup>1</sup> Diese Enthüllung überraschte die Öffentlichkeit, was selbst wiederum erstaunlich ist: Denn nichts anderes als personelle Kontinuitäten und fortgesetzte Karrieren waren zu erwarten, denkt man an die wenigen geführten Prozesse und die ausgebliebenen publizistischen Debatten, liest man nochmals die Korrespondenzen derjenigen, die sich mit Entnazifizierung und Wiederaufbau der deutschen Filmbranche nach 1945 beschäftigten, oder auch die Memoiren der aus dem Exil zurückgekehrten Filmschaffenden. Ihnen waren die Kontinuitäten ebenso bewusst wie die komplexen und mitunter widersprüchlichen Verstrickungen, für die bis heute noch keine hinreichende Sprache gefunden ist.<sup>2</sup>

Im öffentlichen Umgang mit dem NS-Filmerbe zeigt sich eine zweifelhafte Zweiteilung. Auf der einen Seite stehen die hoch problematischen, wenigen, immer gleichen Fälle, die namentlich genannt werden, die schuldig gewordene Propaganda und die dafür verantwortlichen Propagandisten. Auf einer vermeintlich anderen, ihnen gegenüber, steht die große Masse: die eigentlich unproblematischen, die zumindest nicht dezidiert als ideologisch ausgewiesenen Unterhaltungsfilme sowie die unpolitischen oder maximal opportunistisch-mitlaufenden Filmschaffenden. Auch die in den ersten Jahren verfolgte Idee einer »Bereinigung« der Filme durch neue Schnitterfassungen, die das offensichtlich Problematische, nämlich Hakenkreuze und Embleme der Nazis, entfernen sollten, sodass nur das vermeintlich Unproblematische übrig bleiben möge, zeugt von einem vereinfachten Verständnis des Nationalsozialismus. Offene Symbole und brachialer Antisemitismus wurden hier als Teil der nationalsozialistischen Ideologie erkannt, tiefer liegende Werte und Gesellschaftsideale wie die Fantasie einer arischen, judenreinen Gesellschaft jedoch nicht. Tatsächlich war das natürlich auch gar nicht so weit entfernt von der postgenozidalen Nachkriegsgesellschaft, in der man Jüdinnen und Juden auch nicht mehr begegnete. Der Ansatz einer Bereinigung zeugt aber auch von der Sehnsucht, nicht mit der NS-Vergangenheit konfrontiert zu werden und das Erbe mit einigen wenigen, wenig schmerzhaften Schnitten ausschlagen zu können. Das, was nicht zu retten war, musste weggeschlossen werden, während die Ufa-»Klassiker« im Kino, Fernsehen und auf DVD vom Unwillen zeugen, sich mit dem historischen Kontext kritisch zu befassen, wissend, dass das mit der kommerziellen Auswertung des Filmerbes hätte in Konflikt geraten können. Ein populäres Beispiel für die gern gezeigten »Klassiker«, das immer wieder in der Presse kritisch erwähnt wird, ohne dass sich jedoch eine Veränderung in seiner andauernden Beliebtheit erkennen ließe, ist *Die Feuerzangenbowle*.

Doch eine Auswertung des Erbes, das zwölf Jahre Filmproduktion im Nationalsozialismus hinterlassen haben, kann sich nicht auf eine solch schwarz-weiße Unterscheidung von »schuldig« und »unschuldig« stützen, sondern ist eher mit unterschiedlichen Variationen von Grautönen konfrontiert – sowohl die Filme als auch die Filmschaffenden betreffend. Und der Umgang mit diesen Filmen ist nicht nur vom bundesdeutschen Verhältnis zur NS-Vergangenheit, von Shoah-Erinnerung und Schuld, sondern auch von ökonomischen und politischen Interessen geleitet. Denn die Bedeutung eines Erbes entfaltet sich nicht vor dem Hintergrund der Vergangenheit, sondern vor allem im Kontext der Gegenwart. So ist es vielleicht nur folgerichtig, dass die politische Gegenwart in Deutschland mit der einfacheren Verfügbarkeit von audiovisuellem Material aus der NS-Zeit im Internet, der Digitalisierung der Archive, einer zunehmenden Rezeption außerhalb der analogen Räume des Kinos sowie einer relativ neuen – inzwischen gesichert rechtsextremen – Partei, die sich bagatellisierend oder gar positiv auf den Nationalsozialismus bezieht und eine andere Geschichtspolitik betreiben will, uns dazu drängt, nochmal genauer hinzuschauen und einen dieser aktuellen Situation angemessenen Umgang mit diesem Erbe zu finden.

Ein angemessener Umgang meint neben der Aufbewahrung, Instandhaltung, Restaurierung oder Digitalisierung der Filme vor allem Verleih und Vermittlung. Wobei das ja längst entkoppelt ist: Die Filmrollen werden als Kulturerbe in Archiven verwahrt, zirkulieren aber als ebenso schlechte wie leicht verfügbare digitale Kopien im Internet. Die Frage, ob und wie die Filme zugänglich sein und gezeigt werden sollten, ist untrennbar verbunden mit ihrer Bewertung. Im Kern geht es dabei immer um die Frage, wie viel Ideologie diese Filme beinhalten und ob diese bis heute wirksam und damit für das Publikum »gefährlich« sei. Davon hängt ab, wie der Umgang mit ihnen ausfallen kann und darf. Damit haben sich Filmkritiker wie Enno Patalas oder Karsten Witte beschäftigt, Forschungsprojekte wie jüngst Johanne Hoppes Studie *Von Kanonen und Spatzen. Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme*, aber auch Dokumentarfilme wie Felix Moellers *Verbotene Filme* (2014) oder Rüdiger Suchslands *Hitlers Hollywood. Das deutsche Kino im Zeitalter der Propaganda 1933 – 1945* (2017), nicht zuletzt runde Tische, wie sie die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien einberief, um etwa die Frage der Digitalisierung und Sicherung von Vorbehaltsfilmen aus dem Bestand der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung zu erörtern, oder die unter Mitwirkung der Bundeszentrale für politische Bildung initiierten Gesprächsrunden. An diesen Gesprächen waren auch Vertreterinnen und Vertreter des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma sowie des Zentralrats der Juden in Deutschland als Institutionen mit am Tisch, die Opfer und Überlebende vertreten, um den weiteren Umgang mit den NS-Filmen zu diskutieren. Auch hier spiegelt sich eine veränderte Sicht und das Wissen, dass es unterschiedliche Perspektiven auf dieses Filmerbe gibt, die gehört werden sollten.

Und vielleicht muss jede Generation einen eigenen Umgang erproben, der nicht nur von den politischen, sondern auch medialen Verhältnissen abhängt – denn es ist nicht nur eine Frage des Inhalts, sondern auch der Form und sich verändernder Sehgewohnheiten, was eine angemessene Kontextualisierung ist. Klar ist jedoch auch: Je genauer die NS-Filme verstanden werden – in ihren Produktionsgeschichten, die, wie die folgende Untersuchung zeigt, alles andere als einheitlich waren, in ihren ebenfalls sehr unterschiedlichen ästhetischen Strategien, in den Lesarten, die sie möglicherweise heutigen Rezipientinnen mit ihren Sehgewohnheiten anbieten könnten –, desto differenzierter können Vorschläge für ihre kritische Einordnung und Auswertung ausfallen, die das Publikum nicht für unmündig erklärt und gleichzeitig ein fundiertes Verständnis von NS-Ideologie zugrunde legt. Der vorliegende Band trägt hierzu dezidiert bei, indem mit *Der Herrscher*, *Urlaub auf Ehrenwort*, *Hitlerjunge Quex* und *Triumph des Willens* Filme untersucht werden, die zum Teil oder zeitweise zur Aufführung freigegeben wurden, zum Teil oder später auch nur noch mit der obligatorischen Kontextualisierung gezeigt wurden, also unter die sogenannte Vorbehaltsregelung fielen. In sehr unterschiedlicher Weise perpetuieren und stützen diese Filme nationalsozialistische Werte und Weltvorstellungen – »unschuldig« sind sie alle nicht. Die vielschichtige Untersuchung der Produktion dieser Filme, ihrer Darstellung und Rezeption, ist die Grundlage, um Strategien der Kontextualisierung zu entwickeln. Darüber, wie groß die Gefahren sind, die von diesen Filmen noch ausgehen, wird nun seit geraumer Zeit gestritten – angesichts der größer werdenden zeitlichen Distanz und sich damit immer weiter verändernden Filmsprache und Mediennutzung sowie der Verfügbarkeit vieler Filme im Internet, scheinen mir die Gefahren einer kritisch kommentierten Veröffentlichung überschaubar. Deshalb ist es vielleicht an der Zeit, sich den Chancen zuzuwenden, die darin liegen könnten, noch einmal kritisch mit der NS-Ideologie in den Filmen zu befassen. Damit, wie sie in der Unterhaltungskultur wirken, diese für sich nutzen und Themen besetzen konnte, um die heute wieder gekämpft wird. Vor dem Hintergrund der Medienstrategien heutiger rechter Akteure erscheint eine solche Beschäftigung aktueller denn je.

Dr. Lea Wohl von Haselberg,  
geb. 1984, ist Film- und Medienwissenschaftlerin und forscht und schreibt zu deutsch-jüdischen Themen und Erinnerungskultur. Sie ist u. a. Inhaberin der Gastprofessur Jüdischer Film an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Mitherausgeberin des Magazins *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwart* und Programmdirektorin des Jüdischen Filmfestivals Berlin Brandenburg.

# Muster der Propaganda – zu dieser Veröffentlichung

Die Periode des nationalsozialistischen Films erscheint in vielen Darstellungen als ein im Wesentlichen einheitliches Gebilde in der deutschen Filmgeschichte. Unterschiedliche Phasen oder Entwicklungen, so die weitverbreitete Annahme, seien angesichts der grundsätzlichen Unterordnung unter die nationalsozialistische Diktatur nicht sonderlich ausgeprägt gewesen. Fraglos wurden die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für die Filmproduktion – ebenso auch jene für die Zensur, den Verleih, die Berichterstattung und die Rezeption – schon sehr bald nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Sinne der Diktatur neu geregelt, womit einschneidende Veränderungen für alle Beteiligten verbunden waren. Mit den bereits kurz nach der Machtübernahme eingeleiteten und in den folgenden Jahren ausdifferenzierten Maßnahmen wurde die Transformation hin zum Kino des »Dritten Reiches« erreicht. Aufgrund der vollständigen Gleichschaltung ist der Ansatz, im Korpus der Filme aus der NS-Zeit zwischen vermeintlich unbelasteten Filmen (Stichwort Unterhaltung) und solchen, die eindeutig den Zwecksetzungen der Nationalsozialisten folgten (Stichwort Propaganda), unterscheiden zu wollen, problematisch. Auch die seltenen Beispiele ästhetisch überzeugender Filme oder solcher, deren ambivalente Anlage unterschiedliche Rezeptionen zuließ, gehören zu diesem Korpus. Der Filmwissenschaftler Karsten Witte befindet daher, »das verruchte Erbe ist nicht teilbar. Man schlägt es aus oder nimmt es an.«<sup>1</sup>

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Filme alle gleichförmig ausfielen. Hilfreich könnte eine Unterscheidung zwischen den Filmen *des* Nationalsozialismus und denen *im* Nationalsozialismus sein. Im Nationalsozialismus entstanden Filme sehr unterschiedlicher Art, doch sie zollten, so die Annahme, den Bedingungen unter der Diktatur in der einen oder anderen Weise ihren Tribut. Dies hat die Filmgeschichtsschreibung auch an den unterhaltenden, nicht explizit politisch angelegten Titeln immer wieder herausgestellt. Sie hat dargestellt, wie die Filme mehr oder weniger von diesen Bedingungen gezeichnet oder auch beschädigt wurden, jedenfalls aber eine Rolle innerhalb der Diktatur spielten. In dieser Untersuchung geht es jedoch um Filme *des* Nationalsozialismus. Sie wären zu bezeichnen als solche, die von den Bedingungen der Diktatur bestimmt waren, von ihnen zehrten und nur unter ihnen möglich waren.

Dabei konzentriert sich die Analyse auf vier Titel. Die Fragestellung ihnen gegenüber lautet daher nicht primär – wie bei vielen Studien zu Filmen im Nationalsozialismus praktiziert –, ob und in welchem Ausmaß sie »beeinflusst« wurden durch die vom Nationalsozialismus gesetzten Regeln und Grenzen, ob sie unerschwellig gegen solche Vorgaben verstießen oder an ihnen möglicherweise auch scheiterten. Die

angesichts vieler im Nationalsozialismus entstandener Filme durchaus fruchtbare Überlegung, ob ein bestimmter Film sich etwa ganz oder teilweise »gegen« die herrschende Ideologie positionieren konnte, liefe bei den ausgewählten Filmen ins Leere. Allenfalls ließe sich fragen, ob die so eindeutig im Sinne der Ideologie konzipierten Filme auch andere Zuschauer als die ohnehin überzeugten Nationalsozialisten zu begeistern vermochten und ob sich mit ihnen auch eine partiell andere Lesart verknüpfen konnte. Bei den Filmen, die hier im Mittelpunkt stehen, lautet die Frage vor allem, welche filmischen Mittel und welche ästhetische Konzeption die unzweideutig ideologischen Beispiele prägten.

Diese Filme – *Hitlerjunge Quex*, *Triumph des Willens*, *Der Herrscher*, *Urlaub auf Ehrenwort* – sind offenkundig im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda angelegt. Alle vier Beispiele stammen aus der Phase der Etablierung und Festigung der nationalsozialistisch kontrollierten Filmproduktion zwischen 1933 und 1938. Sie sind zwar deutlich auf eine dem Nationalsozialismus entsprechende Handlungsführung und folglich auch auf eine damit harmonisierende Rezeption beim Publikum hin angelegt. Sie wurden mit der Ausnahme von Riefenstahls *Triumph des Willens* jedoch von staatlichen Institutionen oder solchen der Partei weder gefordert noch finanziert. Sie entstanden innerhalb der Filmindustrie, sicherlich in deutlicher Erwartung, mit ihnen Zustimmung beim Regime zu finden, aber doch auf eigene Initiative. Auch deswegen richten die folgenden Untersuchungen die Aufmerksamkeit auch auf ihre filmische Form. Es wird gefragt, wie sie »funktionierten«. Daher wird die in ihnen zum Ausdruck gebrachte ästhetische Strategie beschrieben, eine Betrachtungsweise, die in der Filmgeschichtsschreibung für nationalsozialistische Propaganda meist nicht als zentral angesehen wird. Allerdings vermitteln diese Filme ihre Botschaften nur durch ihre, mehr oder weniger elaborierte, filmische Realisierung. Nicht alle Versuche der Produktionsgesellschaften in diesen Anfangsjahren der Diktatur, dem Publikum deren Ideologie nahezubringen, sind dabei gleich effektiv gewesen. Wenn die Filme im Kino »ankamen«, so die hier vertretene These, dann ergab sich das nicht zuletzt aufgrund der Qualität der jeweiligen Titel.

Bei eindeutigen Propagandafilmen, bei Filmen des Nationalsozialismus von »filmischer Qualität« zu sprechen, wird ein gewisses Unbehagen auslösen. Doch die schlichte Gleichung »NS-Propaganda = schlecht gemachter Film« führt in die Irre. Dass diese Filme in einem anderen Sinne »schlecht« genannt werden könnten, ja in aller Regel als moralisch verwerflich und politisch skrupellos angesehen werden müssen, enthebt die Analyse nicht der Überlegung, ob und wie sie ihre filmischen Mittel aktivierten, um das Publikum zu erreichen. Denn dieses Publikum zu verfehlen, seine Erwartungen an einen Kinobesuch sträflich unbeachtet zu lassen, gar gegen solche Gewohnheiten anzugehen, hätte wohl kaum dazu geführt, dass die Intention der Filmemacher angenommen worden wäre. Joseph Garncarz hat in einer neuen Untersuchung entschieden darauf verwiesen, dass die Rezipienten auch unter dem Nationalsozialismus nicht einfach willenlose, mit ihren Präferenzen machtlose Konsumenten waren, sondern durchaus wählen konnten, was sie sahen. »Das Kinopublikum war eine gestaltende Kraft, die in der NS-Zeit nicht nur einen erheblichen Einfluss darauf hatte, welche Filme von den Kinos gezeigt wurden, sondern auch welche Filme produziert wurden. Die deutsche Filmwirtschaft hat sich auf die Nachfrage der Zuschauer weitgehend eingestellt, indem sie ihre Erwartungen nicht nur mit einem breiten Genreportfolio erfolgreich bedient hat, sondern dieses auch erfolgreich an den grundlegenden demografischen Wandel des Kinopublikums während der Kriegszeit adaptiert hat.«<sup>2</sup> Dabei gehörten propagandistische Filme, mögen sie auch in der Gesamtproduktion einen vergleichsweise kleinen Anteil ausmachen, durchaus zu den nachgefragten und rege konsumierten Angeboten. Das zeigt an, dass sie »ki-

notauglich« waren, mithin nicht allein den Teil des Publikums erreichten, der ohnehin schon ideologisch überzeugt war.

Die Auswahl der hier analysierten vier Titel berücksichtigt verschiedene Faktoren, die sie als besonders geeignet erscheinen lassen, um den filmischen Strategien, mit denen sich nationalsozialistische Propaganda filmisch artikuliert, näher zu kommen. Zunächst repräsentieren die Beispiele unterschiedliche Formen, in denen Filme des Nationalsozialismus realisiert wurden. So gehört *Hitlerjunge Quex* (1933) zu den sogenannten Märtyrerfilmen, die im ersten Jahr der Diktatur entstanden – Filme, deren Handlungen in den Jahren vor 1933 spielen und deren Protagonisten sich im Kampf gegen die Kommunisten befinden. Deutlicher noch als die beiden zeitgleich entstandenen anderen Titel, *S.A. Mann Brand* (R.: Franz Seitz) und *Hans Westmar* (R.: Franz Wenzler), versucht er dabei, die Eigenarten des sozialkritischen Films der Weimarer Republik für seine Narration auszuwerten.

Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, gedreht während des Parteitags der NSDAP im September 1934 und Ende März des folgenden Jahres in die Kinos gekommen, wiederum wuchs sich zu einer abendfüllenden Kompilation (fast) ausschließlich aus dokumentarischen Aufnahmen vom Reichsparteitag der NSDAP aus – einige Szenen wurden nachgedreht, ohne dies für das Publikum zu kennzeichnen. Von der zeitgenössischen NS-Publizistik zunächst mit Vergleichen zu musikalischen Großformen wie der Symphonie beschrieben, entdeckte ebendiese schon bald darauf in der Kameraarbeit, dem Schnitt und dem Musikeinsatz des Films einen eigenen ästhetischen Ansatz, einen »deutschen Filmstil«, der zur »heroischen Reportage« tendiere.<sup>3</sup> Ihn als vorbildlich für weitere Leistungen zu erklären, war der konsequente nächste Schritt.

Veit Harlans *Der Herrscher* (1937) dagegen ist auf den ersten Blick vor allem eine Literaturverfilmung, ein konventionelles Filmprodukt. Doch überformt der Film das, was die Vorlagen der Theaterstücke von Gerhart Hauptmann und Harald Bratt liefern konnten, zu einem neuen Gebilde. Harlans Filme zielen auf die Emotionalisierung und Überwältigung des Publikums durch den zu diesem Zweck gesteigerten, ja gelegentlich überdehnten Einsatz der filmischen Möglichkeiten. Sie sind Beispiele für stilistisch »exzessive« Strategien.<sup>4</sup> *Der Herrscher* ist ein erstes Beispiel für die von Veit Harlan bevorzugte Stilistik, deren »Überformungen« sich insbesondere im Historienfilm und im Melodram bewährten.

*Urlaub auf Ehrenwort* (1938) dagegen zielt in Figurenkonstellation und Handlung auf eine Art Querschnitt, in diesem Fall durch die (Berliner) Gesellschaft des letzten Kriegsmonats im Ersten Weltkrieg. Seine Handlung ist gerade nicht auf eine Konstellation und deren konfliktreiche Steigerung hin konzipiert, basiert vielmehr auf einer Vielfalt von Figuren, Konflikten und Milieus. Sie bedient sich dabei einer episodischen Erzählweise; mit ihr beschritt der Regisseur Karl Ritter einen formal durchaus neuen Weg, nicht allein im Kontext des Nationalsozialismus.

Diese vier Filme entstanden jeweils unter bestimmten historischen Bedingungen – sie sind nicht nur Filme des Nationalsozialismus, sondern zugleich und in manchem Sinne noch entschiedener: Filme aus einer bestimmten Phase, einer möglicherweise jeweils einmaligen Konstellation innerhalb der nationalsozialistischen Herrschaft. Die hierfür maßgeblichen Aspekte werden in den Ausführungen zu den Produktionsumständen der jeweiligen Titel herausgestellt. Ein Film wie *Hitlerjunge Quex* konnte nur in der Konstellation des Jahres 1933 entstehen und entspricht der Phase der Konsolidierung der Diktatur ebenso wie er indirekt und doch deutlich genug von der Verunsicherung der Filmindustrie angesichts der radikal veränderten Rahmenbedingungen Zeugnis ablegt. Streng genommen hatte Hans Steinhoffs Film, hatten die sogenannten Märtyrerfilme des Jahres 1933 insgesamt, keine Nachfolger. Die Behandlung

der Geschichte der »nationalsozialistischen Bewegung« vor der Machtübernahme – im Jargon des Nationalsozialismus der »Kampfzeit« – blieb im Kino des »Dritten Reiches« eine Episode. Filmische Narrationen, die ideologisch konzipierte historische Kontinuitäten entwarfen, mit denen eine Selbstlegitimierung des Regimes verbunden wurde, greifen nach diesen frühen Versuchen vom Sommer und Herbst 1933 nicht mehr auf die »Geschichte der Bewegung« zurück, sondern eher auf weiter zurückliegende Perioden. Besonders der Erste Weltkrieg – jedenfalls bis zur Entfesselung des Zweiten Weltkriegs – und die preußische Geschichte schienen sich für solche Kontinuitätskonstruktionen anzubieten. Eine andere Narration stellte auf die Idealisierung von »großen Männern« als stellvertretende Führergestalten ab.

*Triumph des Willens*, dessen Filmbilder und dessen Montage durch die Verwendung in zahllosen späteren Kompilationsfilmen über den Nationalsozialismus scheinbar allgemeingültigen, ja ikonischen Status gewonnen haben, ist nicht einfach als der definitive filmische Entwurf des Führermythos zu begreifen. Vielmehr erweist er sich auch als die wohlkalkulierte (wenn auch durch die politischen Umstände erzwungene) Reaktion auf die durchaus krisenhafte Situation im Jahr 1934. Insofern zeigt er sich in seiner Anlage als gerade nicht »zeitlos«. Hitler und seine engsten Gefolgsleute griffen im Zuge des sogenannten Röhm-Putsches zum Gewaltakt – die Ermordung der SA-Führung und konservativer Führungsfiguren. Auf diese »Lösung« der Krise reagierte Riefenstahls Film, musste auch darauf reagieren und zum Ausdruck einer neuen Realität der Diktatur werden. Vor allem seine Entstehungsbedingungen, nicht seine vermeintlich definitive Ausführung, waren dafür verantwortlich, dass dieser Film in späteren Jahren keine Wiederauflage in der Darstellung eines nächsten Parteitags erfuhr. Riefenstahls deutlich kürzer ausfallender dritter bei einem Parteitag des NSDAP entstandener Film, *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht*, bezog sich nicht mehr auf das zentrale Thema des Vorgängers: die Schilderung des Verhältnisses von Führer und Gefolgschaft.

*Der Herrscher*, dessen Produktionsgeschichte von Verzögerung und Umorientierung zeugt, wäre wohl nicht zu dem von Goebbels enthusiastisch als »modern und nationalsozialistisch«<sup>5</sup> begrüßten Exempel geworden, wenn gewisse Veränderungen gegenüber der Ausgangsidee unterblieben wären. Die Aufführung des Films ab März 1937 fiel zudem in die Phase einer deutlich vorangetriebenen Umgestaltung der Filmindustrie durch das Regime, nämlich der nun im Hintergrund vorangetriebenen Verstaatlichung der großen Filmfirmen und der Abschaffung der Filmkritik, die durch die »Filmbetrachtung« ersetzt wurde. Im Kontext der Kampagne gegen die Ufa, mit der Goebbels den Weg zu ihrer Verstaatlichung orchestrierte, bot der Film sich als Zeichen eines Neuanfangs an. Mit seiner Schilderung eines sich gegen widrige Umstände für die »Volksgemeinschaft« ein- und durchsetzenden »Genies« schuf Harlan zudem einen Typus, der im Film des »Dritten Reiches« zahlreiche Variationen erfahren sollte.

*Urlaub auf Ehrenwort* schließlich, der schon bei seinem Erscheinen im Januar 1938 und selbst später noch in den Kriegsjahren als Vorzeigeprodukt für eine nationalsozialistische Filmproduktion zitiert wurde, konnte zu einem solchen werden, weil sich in ihm eine Form herausbildete, die mindestens von seinem Regisseur Karl Ritter als die der Zeit gemäße reklamiert wurde – zu einer Zeit, als der Unmut über die standardisierte und eskapistische Filmproduktion nicht zuletzt in strikt ideologischen Publikationen laut geworden war.<sup>6</sup> Neben diesem »Plus« in der formalen Anlage und dem Verzicht auf ein glamouröses, konventionelles Setting wartete er mit einer Interpretation der Zustände gegen Ende des Ersten Weltkriegs auf, die der schon im politischen Kampf der Weimarer Republik instrumentalisierten »Dolchstoßlegende« entsprach, zugleich aber auch starke Bezüge zu kollektiv erinnerten damaligen Lebensumständen aktivierte.

In den folgenden Untersuchungen sollen daher die Produktionsumstände der Filme ebenso berücksichtigt werden wie die von den Filmteams gefundenen ästhetischen Lösungen. Die Auswahl beschränkt sich dabei auf die ersten Jahre der Diktatur. Es sind die Formierungsjahre eines neuen, nationalsozialistischen Filmsystems. 1937/38 erfolgte die verdeckt vorgenommene Verstaatlichung entscheidender Produktionsfirmen. In dieser Phase wurden auch die gesetzlichen Grundlagen für die Ausgrenzung von Filmschaffenden etabliert, die bereits auf der Ebene des Drehbuchs ansetzenden Kontrollmechanismen für die Filmproduktion der Industrie installiert und mit den staatlich gesteuerten Novemberpogromen 1938 auch das Verbot des Kinobesuches für jüdische Mitbürgerinnen und Mitbürger durchgesetzt. Der Film des »Dritten Reiches« war damit im Wesentlichen auf seine neuen Grundlagen gestellt: Homogenisierung, Kontrolle und Konzentration. Eine neue Phase des nationalsozialistischen Films begann wiederum nach dem vom Deutschen Reich 1939 begonnenen Angriffskrieg. Mit ihm veränderten sich die Vorgaben für und die Anforderungen an die Filmindustrie. Für eine relativ kurze Zeit bestimmte angesichts der militärischen Siege der Wehrmacht und der Unterwerfung fremder Staaten eine deutlich propagandistische Ausrichtung die Filmproduktion. Nun sollten Spielfilme sich an der Wochenschau orientieren, sich an ihr messen.<sup>7</sup> Mit der Veränderung in der militärischen Lage und dem beginnenden Abwehrkampf der Wehrmacht ging erneut eine andere »Aufgabenstellung« für die Filmproduktion einher. Offenkundig propagandistische Titel schienen nunmehr nicht länger angemessen.<sup>8</sup>

Die Konzentration auf die Jahre, in denen sich das »Kino des Dritten Reiches« formierte, hat auch von fruchtbaren Diskussionen um eine kritische Edition nationalsozialistischer Filme profitiert. All denen, die mit mir über eine angemessene Gestaltung der Veröffentlichung im Austausch waren, gilt mein herzlicher Dank. Dieser Austausch hat zu einer Veränderung gegenüber den ursprünglichen Planungen geführt, die ebenfalls eine beschränkte Anzahl von Beispielen, jedoch über die gesamte Zeit der Diktatur, vorgesehen hatten. Dies hätte die Entwicklung innerhalb des nationalsozialistischen Filmsystems nur schwierig und nicht detailliert genug darstellbar gemacht. Insofern ist die Beschränkung ein erster Schritt. Für ihn aber gilt, was der Historiker Frank Stern so formulierte:

»Offen rassistische Filme oder Filme, in denen die NS-Symbolik über alles geht, gehören sicher nicht in den Ufa-Palast, doch bieten sie sich für Seminare und Workshops über Rassismus, Antisemitismus und den deutschen antidemokratischen Diskurs an. [...] Es ist einfach müßig, über vorhandene Aufführungsverbote zu sprechen. Die Filme sind da, in der Öffentlichkeit und dem kann man begegnen, indem das Kino und die Wissenschaft offensiv die Auseinandersetzung suchen.«<sup>9</sup>

Der Auseinandersetzung mit dem Filmerbe des Nationalsozialismus war in der Filmgeschichtsschreibung und auch in populären journalistischen Darstellungen über Jahrzehnte hinweg oft ungenügend. Pauschale Urteile über gänzlich mangelnde Qualität der Filme und die haltlose Behauptung vom Ausbleiben jeglichen Publikumserfolgs solcher Filme haben jedoch statt Erkenntnissen nur die Verweigerung einer wirklichen Analyse gebracht. Zudem spielten Verwertungsinteressen gerade in den ersten Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine nicht zu unterschätzende Rolle: Dieses Erbe galt denen, die die Filme erneut verwerten wollten, nicht als »verruht«, wie es Karsten Witte benannt hatte, sondern als tendenziell profitabel. In dieser Geschichte der zu lange verweigerten Auseinandersetzung mit einem doch offenbar zu seiner Zeit höchst populären Korpus sind deutliche Konjunkturen, aber auch Systemunterschiede zu verzeichnen. Die DDR, im geschönten Selbstentwurf eines »antifaschistischen Staates«, konnte sich zwar zugutehalten, eindeutige Propagandafilme des Nationalsozialismus aus der Öffentlichkeit herauszu-

halten, bediente mit dem »Montagsfilm« in Fernsehen der DDR jedoch gleichzeitig nostalgische Bedürfnisse. In der Bundesrepublik wurden die Fragen, ob ein Film eine Freigabe durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) erhalten sollte, für welche Altersstufe sie gegebenenfalls erfolgen solle, ob eine Vorführerlaubnis mit oder ohne Schnittauflagen zu erteilen sei, nie unabhängig von der in verschiedenen Perioden herrschenden politischen Grundstimmung beantwortet.<sup>10</sup> Dies ist nicht erstaunlich, es spiegelt auf seine Weise den mühsamen und keineswegs abgeschlossenen Prozess, in dem sich eine demokratische Gesellschaft zu einer Vergangenheit positioniert, die von Krieg und Völkermord gezeichnet ist.

In einer Hinsicht hat dies auch in der Entstehung dieser Publikation eine wichtige Rolle gespielt. Als dieses Projekt 2016 erstmals erörtert wurde, war der perfide Satz, der Nationalsozialismus sei im Verhältnis zur gesamten deutschen Geschichte bloß ein »Vogelschiss«, noch nicht gefallen. Die weitere Entwicklung der Partei AfD, die mittlerweile vom Bundesamt für Verfassungsschutz als »gesichert rechtsextremistisch« eingestuft wurde, ist nicht zuletzt von zahlreichen Relativierungen des Nationalsozialismus und der Übernahme für ihn typischer Formeln, der Denunziation demokratischer Parteien als »Altparteien« und der Eigendefinition als »Bewegungspartei« gekennzeichnet. Zugleich war auch eine erschreckende Zunahme antisemitischer und fremdenfeindlicher Straftaten zu beobachten. Erstere erfuhren insbesondere nach dem Massaker der Hamas an israelischen Zivilisten am 7. Oktober 2023 einen deutlichen Zuwachs. Im Kontext der Proteste gegen die militärische Reaktion Israels kam es auch von linksmlitanter, propalästinensisch-aktivistischer und islamistischer Seite zu explizit antisemitischen Äußerungen und Aktionen.

Auch diese Entwicklungen gehören zum Hintergrund der Veröffentlichung dieses Buches und des begleitenden digitalen Angebotes. Der Fokus beider liegt, wie erwähnt, auf den Anfangsjahren der nationalsozialistischen Diktatur. Die auf diesen engeren Zeitrahmen konzentrierte Arbeit nimmt primär Filme in den Blick, die sich nicht allein an die ohnehin überzeugten Nationalsozialisten wendeten, sondern die mit durchaus geschickt, manchmal gar avanciert eingesetzten filmischen Mitteln ein größeres Publikum zu erreichen versuchten. In Diskussionen über die vier Titel tauchten deswegen auch Qualifizierungen wie »gut gemachter Film«, »kaum als Propaganda zu entziffern« auf. Dies sind nachvollziehbare, ja valide Einschätzungen. Sie sind für unsere Untersuchung ausgesprochen wertvoll, denn ein Grundirrtum in der Beschäftigung mit und der Abwehr von nicht nur nationalsozialistischen, sondern allgemein demokratiefeindlichen und totalitären Bewegungen besteht darin, sie für im Grunde nicht satisfaktionsfähig zu halten. Als wären deren Botschaften, auch deren Ansprachen an ein Publikum, als wären ihre Kommunikation, ihre Rekrutierungspolitik usw. schon deswegen einer Betrachtung nicht wert, weil sie »falsch«, »irreführend«, »nicht belegbar«, »offenkundig populistisch« seien. Doch der sogenannte Populismus, Demokratiefeindlichkeit, Antisemitismus, Rassismus oder Xenophobie verfehlen ihre Adressaten nicht. Sondern sie erreichen sie. Wie das einigen Propagandafilmen des Nationalsozialismus – die im Rückblick zu gern als unbeholfen, plakativ, einseitig etc. beschrieben wurden – in einer noch dazu kinotauglichen Form gelang, ist Gegenstand dieser Untersuchung.