

Musik als Mittel der ›Propaganda‹ in der Filmberichterstattung 1950–1965 (West-Ost)

Sigrun Lehnert

Einführung

Die Wochenschau wird zwar nicht mehr produziert oder im Kino gezeigt – sie hat jedoch ohne Zweifel die Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums geprägt. Fragt man ältere Personen nach ihrer Erinnerung an die Wochenschau, geben sie oft an, sich neben der Sprecherstimme insbesondere an die Musik zu erinnern. Es sind nicht immer positive Erinnerungen, denn die Fanfaren aus Franz Liszts *Les Préludes* im Intro der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU der NS-Zeit stehen heute für heroisches ›Kriegsgeschrei‹ und diktatorische Propaganda. Die Melodie ist offenbar zum Bestandteil eines historischen Wissenskonzeptes (Langenbruch 2018, 7) geworden. Wagners *Ritt der Walküren*¹ ist eine ebensolche Melodie. Sie wurde im Laufe der Filmgeschichte mehrfach verwendet – der Anti-Kriegs-Film *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Francis Ford Coppola) ist nur eines von vielen Beispielen.² Auch in der NS-Kriegswochenschau war das Klangmotiv offenbar von symbolischer Bedeutung. Der Musikredakteur der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, Carl-Walther Meyer, schrieb 1979 in einer Korrespondenz an den Kulturwissenschaftler Karl Stamm, dass Coppola »einen Musikuntermalungs-Gag ›nachempfunden‹« habe, den er für die Untermalung des »ver-

¹ Orchestervorspiel zum 3. Akt der Oper *Die Walküre* von Richard Wagner, Walküren als berittene weibliche Geisterwesen.

² Weiterer Einsatz des Walkürenritts in den Filmen *BLUES BROTHERS* (USA 1978, John Landis), *LORD OF WAR* (USA 2005, Andrew Niccol), *WATCHMEN* (USA 2009, Zack Snyder), *MONSTERS* (GB 2010, Gareth Edwards) kann als direkte Anspielung auf die Verwendung in der NS-Zeit oder in *APOCALYPSE NOW* verstanden werden. Die verbindenden Motive in den Filmen sind: Nationalsozialisten, Deutschland als Kriegsnation, Helikopter, verrückte Soldaten im (Vietnam-)Krieg – aber nicht mehr fliegende Pferde oder Frauen in Rüstung (vgl. Rufin 2015).

nichtenden deutschen Geschwader-Angriffs auf Le Bourget« genutzt habe. Gemeint ist die UFA-TONWOCHE Nr. 510 vom 12. Juni 1940,³ an deren Schluss (ab 22:55) der *Ritt der Walküren* zu hören ist. Die Melodie erklingt, als die Maschinen starten, um Gebiete in der Umgebung von Paris zu bombardieren, wie der Kommentar erläutert. Der Flug wird teilweise durch Luftaufnahmen belegt. Die Bilder in weiten Kameraeinstellungen von neun bzw. zuletzt zehn Flugzeugen am Himmel wechseln mit Großaufnahmen vom Piloten. Der Zuschauer erhält durch den Blick aus dem Flugzeugrumpf einen Eindruck von der Höhe und Rasanzen. Auch in den Folgejahren, wie bei der Luftschlacht um Kreta 1941 (DEUTSCHE WOCHENSCHAU Nr. 561 vom 3. Juni 1941) oder im Bericht über den Luftangriff auf die Bahnlinie Moskau-Petersburg (DEUTSCHE WOCHENSCHAU Nr. 573 vom 27. August 1941), wurde die Musik genutzt. Sie steht somit bereits damals für Luftkrieg und Angriff. Offenbar war Meyer stolz auf seine Musikbearbeitung, denn er will anhand von APOCALYPSE NOW erkannt haben, dass diese nun »Schule gemacht« habe.⁴

In der Nachkriegszeit reagierte das Publikum verständlicherweise ablehnend gegenüber Pathos und offener Verherrlichung – auch durch Musik in der Wochenschau. Das Anliegen der Nachkriegs-Produktion konnte daher nicht offene »Propaganda« sein, sondern es musste subtiler vermittelt werden.⁵ Der Kommentartext war nach einer aus den 1960er Jahren stammenden Einschätzung des Schriftstellers und Journalisten Bernt Engelmann für die Wirkung einer Wochenschau nachrangig. Eine mögliche tendenziöse Bericht-

³ UTW Nr. 510 vom 12.06.1940, online: <https://archive.org/details/1940-06-12-Ufa-Tonwoche-510> (Zugriff: 16.06.2019).

⁴ Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Dr. Karl Stamm, Bonn, Dezember 1979, Privatbesitz.

⁵ Kritik: Die UFA-WOCHENSCHAU »könnte direkt im Bundespresseamt konzipiert sein [...]«. Schon seit der ersten neuen Nummer der UFA-WOCHENSCHAU sei man auf dem Kurs »Anti-Ost«. Anonym. »Wochenschauen«. In: *Deutsche Woche* 6/4, München vom 28.01.1959.

erstattung sei der Auswahl und Montage der Bilder, der Schnittfolge sowie der Musikuntermalung geschuldet (Engelmann 1966, 39). Es stellt sich die Frage, ob und wie durch die akustische Gestaltung der Nachkriegswochenschau ein propagandistischer »Bedeutungshorizont« (Thiel 2017, 140) für die Zuschauer entstehen konnte.

Propaganda und Exzess

Fernsehdokumentationen verwenden heute meist nur einzelne Wochenschaubilder oder kurze Sequenzen, um die Authentizität z. B. von Kriegsszenen zu belegen. Durch eine solche Separierung und Selektion lassen sich Wirkungspotentiale der Wochenschau jedoch kaum nachvollziehen. Heinz Wiers, Geschäftsführer der NEUEN DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, schrieb 1954:

Der Cutter läßt schwache Bildstellen aus und betont die wirksameren. Die Anwendung von Filmtricks, Blenden und anderen technischen Hilfsmitteln kann innerhalb des Berichts zu Dramatisierung, Kontrastierung oder Verflachung führen, die entweder nicht dem wirklichen Ablauf des Geschehens entsprechen oder es überzeichnen. (Wiers 1954, 35)

Beispielsweise könne ein Gähnen eines Politikers »zu einer gefährlichen Verfälschung des Berichtes« am Schneidetisch führen (Wiers 1954, 35). Mit Verfälschungen und Überzeichnungen waren propagandistische Färbungen nicht ausgeschlossen. Bernd Zywiets (2018) definiert zu Propaganda:

Propaganda zielt ab auf das Erzeugen, Bestätigen, Stärken oder Abschwächen, Aus- oder Umgestalten von Meinungen, Haltungen, Einstellungen, Wertarchitekturen, Wahrnehmungs- und Deutungsweisen, langfristiges Verhalten bzw. Handeln (oder Unterlassen).

So ist Propaganda als Kommunikation aufzufassen, die manipulativ, irreführend, täuschend ist, negative Stereotype sowie Mittel ›irrationaler‹ Emotionalisierung einsetzt (Zywietz 2018). Aber auch dies ist noch keine Garantie für eine wirkungsvolle Persuasion, sondern es ist entscheidend, wie der Rezipient die Filmnarration aufgrund seiner eigenen Erfahrung wahrnimmt.

David Bordwell (1985, 53) erklärt Filmnarration im Zusammenhang von »[...] the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channelling the spectator's construction of the fabula«. Das Sujet als Dramaturgie der Erzählung ist medienunabhängig, der Style gibt der Narration die medienspezifische Form. Das Sujet (oder der Plot) bezieht sich auf die Anordnung der Ereignisse im Filmtext und lenkt das Verständnis des Zuschauers in eine bestimmte Richtung. Die Fabula ist als chronologische Abfolge von Ereignissen zu verstehen – als Ursache-Wirkung-Kette – in einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Raum, die sich der Zuschauer aus allen gegebenen Informationen zu einer Interpretation der Geschichte zurechtlegt (vgl. Hartmann und Wulff 2012). Ein weiterer Faktor, der zum Verständnis der Zuschauer beiträgt, ist nach Kristin Thompson »Excess«: »[...] materials which may stand out perceptually but do not fit either narrative or stylistic patterns« (Bordwell 1985, 53). Es handelt sich um filmische Verfahren, die eine erweiterte Qualität der Wahrnehmung ermöglichen sollen – abgesehen von ihrer ›normalen‹ funktionalen Ausrichtung. Es sind aufmerksamkeitssteuernde Elemente, z. B. Musikszene, Filmräume, Rauschszene, die mittels eines »exzessartigen Gebrauchs« filmischer Mittel selbstständig Aufmerksamkeit generieren (Wulff 2011). Dies alles gibt dem Film unendliche Möglichkeiten, doch insgesamt konzentriert sich der Zuschauer bei seiner Konstruktion der Geschichte auf solche Konnotationen, die auf seinen individuellen Erfahrungen beruhen (vgl. Bordwell 1985, 31). Dazu gehört die emotionale Einordnung des Klangs von Instru-

menten (beispielsweise getrommelter Marschrhythmus für Krieg), die sich seit Generationen verfestigt hat, und bestimmte Musikstile regen Assoziationen an – doch die gesellschaftliche Bedeutung wandelt sich im Laufe der Zeit. Beispielsweise wurde Jazz zum Ausdruck für extrovertierten und leichten Lebensstil sowie Modernität in West wie in Ost (vgl. Thiel 2017, 147ff.).

Vom Zuschauer und Zuhörer wird somit die Fähigkeit zur ›Déchiffré‹ erwartet; Roland Barthes (1976) definierte dies als das Suchen nach Bedeutung und zudem als Schaffen von Verbindung im Unterbewusstsein⁶ und Michel Chion (1994, 32–37) als Fähigkeit des semantischen Zuhörens.⁷ Aufgrund einer fehlenden Grammatik scheint einleuchtend, dass Klänge zwar Objekt von Narrativierungen sein können (von einem Sprecher erläutert), aber nicht selbst aktiv Geschichten erzählen können (vgl. Fulda 2018, 21). Sie können jedoch bei Zuschauern Vorwissen abrufen helfen, Vorstellungen zusätzlich »illustrieren« und sinnlich beeindrucken (Fulda 2018, 33). Zudem hatten die Produzenten aufgrund der Wochenschautradition offenbar Sujets festgelegt, die an »ganz bestimmte klassische Musiken gebunden sind« oder bei denen »eine Nationalhymne oder ein bestimmtes Lied erklin-

⁶ Hörmodi bei Barthes: 1. Wachsam werden – vorhergehende Aufmerksamkeit (Schritte, Gemurmel, Bewegungen), 2. Entschlüsseln, Dechiffrieren – das Suchen nach Bedeutung (durch Zeichen, Sprache, Symbole: eine Nachricht empfangen), 3. Psychoanalytisches Zuhören – wandert in das Unterbewusstsein (was nicht gesagt wurde).

⁷ Hörmodi bei Chion: 1. Kausales Zuhören: Informationen über die Ursache und die Quelle sind möglich, 2. Semantisches Zuhören: verweist auf einen Code oder eine Sprache, die eine Botschaft interpretierbar werden lässt, 3. Reduziertes Zuhören: Man nimmt immer nur ein Detail eines Klangs auf, muss sie durch wiederholtes Hören ergänzen.

gen muss«.⁸ Dies lässt den Schluss zu, dass die Wochenschau-Produzenten ihr Publikum⁹ einzuschätzen wussten.

Wochenschauen in West und Ost

Nach dem Zweiten Weltkrieg ließen die Alliierten in den Kinos ihrer Besatzungszonen Wochenschauen zeigen, die unter ihrer Leitung hergestellt wurden. Insbesondere die britisch-amerikanische Produktion WELT IM FILM lässt durch scharfe Tonalität des Kommentars eine deutliche Reeducation-Ab-sicht erkennen. Nach Gründung der Bundesrepublik initiierte das Bundes-presseamt eine Wochenschau, die unter deutscher Ägide entstand und ohne ausländischen Einfluss die Geschehnisse in Deutschland zeigen sollte. Bei der Neuen Deutschen Wochenschau GmbH, gegründet Ende 1949 in Ham-burg, wurde die NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU (NDW) hergestellt. Sie war ab Februar 1950 in den westdeutschen Kinos zu sehen. 1963 wurde der Stil der Produktion modernisiert und zu DIE ZEIT UNTER DER LUPE (kurz DIE ZEITLUPE) umbenannt. Daneben existierten die Wochenschauen der ehema-ligen West-Alliierten weiter – nun unter deutscher Federführung. Durch den

⁸ Vertrag zwischen Deutsche Wochenschau GmbH und Komponist Gerhard Trede vom 1. April. 1959, gültig bis 31. März 1962 (mit Verlängerungsoption), Ordner Musiken, Bestand NDW, Film- und Fernsehmuseum Hamburg.

⁹ Eine Untersuchung, die 1957/58 in NRW in einer Stichprobe mit verschiedenen Al-tersgruppen – bis 20 Jahre (rd. 30%), bis 30 Jahre (40%), bis 50 Jahre (21,5%), über 50 Jahre (9%) – durchgeführt wurde, ergab: Die Mehrheit von 30,5% geht zweimal im Monat ins Kino, etwa 20,5% einmal, 16% dreimal – dabei gehen Frauen häufiger ins Kino. Am Beiprogramm ist die Wochenschau für Jugendliche mit 12–16 und 17–20 Jahren am interessantesten – bei Männern wie bei Frauen. Das Interesse an der Wochenschau flachte bei 21–30-Jährigen und 31–50-Jährigen etwas ab – beson-ders bei Frauen von 21–30 Jahren, dagegen haben Frauen über 50 Jahren wieder mehr Interesse als Männer dieser Altersgruppe (Hagemann 1959, 8–13). Beliebteste Themenbereiche: Politik (Staatsbesuche, Reden, Konferenzen, Herrscher, Ost-deutschland, Wiedervereinigung), Sport, Kunst und Kultur, Unglück, Technik und Wissenschaft, Mode, Industrie und Wirtschaft (Hagemann 1959, 14f.).

Rückzug der Amerikaner (HICOG)¹⁰ aus der deutschen Wochenschauproduktion wurde die WELT IM FILM im Jahr 1952 zur WELT IM BILD und 1956 zur ›neuen‹ UFA-WOCHENSCHAU (ab 1968 als UFA-DABEI, hergestellt bis 1977). Zudem kehrte die private amerikanische FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU 1950 auf den deutschen Markt zurück¹¹ (produziert bis 1978). Die BLICK IN DIE WELT war die von Frankreich beeinflusste Wochenschau (bis 1986 hergestellt). So bestand eine erhebliche Konkurrenz auf dem westdeutschen Wochenschau-Markt, die auch durch die thematische und ästhetische Filmkonzeption ausgefochten wurde.

In Ostdeutschland bzw. in der DDR existierte nur eine Wochenschau-Produktion: DER AUGENZEUGE wurde beim VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme erstellt. Diese Wochenschau war das offizielle filmische ›Sprachrohr‹ der SED. DER AUGENZEUGE sollte dem ersten Chefredakteur Kurt Maetzig zufolge als »Volkserzieher« dienen (Jordan 1990, 107). Die grundsätzliche Struktur der Ausgaben unterschied sich zwar nicht wesentlich von der westdeutschen Wochenschau, auf die Gestaltung von politischen Berichten, die Zusammenhänge zwischen Politik und Alltag im Sozialismus herstellten, wurde jedoch besonderen Wert gelegt (vgl. Jordan 1990, 93). Die Darbietung sollte aber auch daran erinnern, dass eigene »Kritik und Urteilskraft« nicht »einschlafen« darf. Der Zuschauer sollte den »Sinn der Dinge« hinter den Bildern suchen müssen (Jordan 1996, 272). Trotz dieser anfänglichen Demokratie fordernden Haltung (vgl. Jordan 1996, 272) wurde jedoch bereits ab Herbst 1949 aus dem »Partner« ein »Vormund« der Zuschauer – der AUGENZEUGE hatte sich von einer »selbst-

¹⁰ HICOG = High Commissioner in Germany, Amerikanische Hohe Kommission, die u. a. im Bereich der aktuellen Medienproduktion Kontrollen ausübte. Ab 1952 wurde der Einfluss schwächer, 1955 wurde die Alliierte Hohe Kommission aufgelöst.

¹¹ Die FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU wurde durch die Zentralisierung der Wochenschauen 1939/40 zur DEUTSCHEN WOCHENSCHAU eliminiert.

bewussten Filmschau« zum »Parteiorgan und Propagandainstrument« entwickelt (Jordan 1996, 278).

Die Wochenschau-Produktionsgesellschaften standen in einem internationalen Austausch von Filmmaterial. Aus ausländischen Wochenschauen stammende Bilder oder Sequenzen wurden neu mit Musik, Geräusch und Kommentar versehen. Die Bildgestaltung war zwar durch die gemeinsame Filmtradition ähnlich, doch die Bildinhalte konnten nicht mehr beeinflusst werden – dagegen konnten durch eine neue Vertonung passende Botschaften vermittelt werden. Auch zwischen den westdeutschen Wochenschauen BLICK IN DIE WELT, NEUE DEUTSCHE WOCHENSCHAU und der DEFA-Wochenschau DER AUGENZEUGE bestand ein solcher Austausch-Vertrag.¹²

Eine Wochenschau-Ausgabe – in Ost wie in West – war ungefähr zehn Minuten lang und enthielt etwa acht bis 15 einzelne Beiträge (Berichte, Reportagen, gemeinhin als Sujets bezeichnet). Sie waren nicht nur informativ, sondern sollten unterhaltend sein und mit Kommentar, Musik sowie Geräusch unterlegt. Eine Besonderheit der Wochenschau besteht darin, dass die Position und Reihenfolge der Beiträge strategisch gewählt waren. Bildliche, verbale und musikalische Übergänge gaben den Deutungsoptionen eine bestimmte Richtung. In Ost wie in West galten die gleichen Strukturprinzipien – z. B. die Unterteilung in Rubriken mit einer spezifischen kurzen Erkennungsmelodie. Zwar war jeder Wochenschau-Kameramann gleichzeitig ›Regisseur‹, doch die Aussage wurde letztlich durch Filmschnitt, Kommentartext und Musikbearbeitung bestimmt. Im Allgemeinen kann man nicht von einer journalistischen Objektivität der Berichte ausgehen. Zudem war es infolge der festgelegten Gesamtlänge einer Ausgabe erforderlich, auf kurz

¹² Vgl. Brief des Wirtschaftsministeriums, Bonn an Neue Deutsche Wochenschau GmbH, Hamburg, 08.11.1954, Hauptstaatsarchiv Hannover, Klassifikation: 06.05.05 und Jordan 1996, 283.

gefasste, aber aussagekräftige, Informationen zu achten, sodass mit Bild- und Klang-Metaphern und aufgenommenen Schildern gearbeitet wurde. Hinweisreize durch filmische Elemente, wie Musik und das Framing¹³ durch die Komposition der Ausgabe, spielten eine entscheidende Rolle für die auf das Verständnis des Publikums ausgerichtete Konzeption.

Quellen und Bearbeitung der Musik

Für die musikalische Unterlegung der kurzen Beiträge mit unterschiedlichsten Themen war ein flexibel anzuwendendes Klang- und Ton-System notwendig. Der eingangs erwähnte Musikredakteur der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU Carl-Walther Meyer arbeitete nach dem Krieg bei der NEUEN DEUTSCHEN WOCHENSCHAU weiter – ebenso einige Kameramänner, wie z. B. Erich Stoll, und der Schnittmeister Marcel Cleinow. Meyer hatte sich nach eigenen Angaben¹⁴ beim Aufbau des Musikarchivs der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU an einem Standardwerk aus der Stummfilmzeit orientiert: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav aus dem Jahr 1927. Dieses Buch (zwei Teile) beinhaltet eine Kinothek mit Musikstücken für unterschiedlichste ›Stimmungslagen‹, aus dem sich der Musikarrangeur zu Stummfilmzeiten wie in einem ›Baukastensystem‹ die passende Begleitung eines Films zusammenstellen konnte.

¹³ In seiner Forschung hat Robert Entman (1993) wiederkehrende Frame-Elemente beschrieben, die sich auch in den Wochenschau-Berichten identifizieren lassen: Es werden (1) Probleme, Anliegen oder Themen definiert, (2) Ursachen dargelegt, (3) Lösungen präsentiert und/oder zu Handlungen aufgefordert sowie (4) moralische Bewertungen abgeben. Nicht immer sind jedoch alle Frame-Elemente in einem Wochenschaubeitrag festzustellen. Von einem planvollen Einsatz von filmischen Mitteln ist jedoch stets auszugehen.

¹⁴ Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

Da die erste Ausgabe der NDW Anfang Februar 1950 in den Kinos erschien, musste innerhalb von sechs Wochen die Produktion angelaufen sein. Es galt also, in kurzer Zeit ein Musikarchiv aufzubauen, das ausreichte, um die ca. zehn Sujets pro Ausgabe akustisch zu unterlegen. An der personellen Kontinuität von Carl-Walther Meyer zeigt sich, dass die Verbindungen der Branche nach dem Krieg noch funktionierten. Franz R. Friedl, der ehemalige Hauskomponist der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, nahm Kontakt zu Meyer auf und berichtete, dass im alten Kopierwerk der Ufa, bei der Afifa in Berlin Tempelhof,¹⁵ noch Musikbänder existierten. Meyer flog nach Berlin, um den Bestand zu sichten:

[...] und fand einen schwer lädierten Sauhaufen vor. Nässe, Kälte und unsachgemäße Lagerung hatten den Großteil der Lichtton!-Kopien [sic] fast bis zur Unbrauchbarkeit zerstört. Und in nur einigen wenigen Fällen gelang es dem hohen technischen Können des Tonmeisters Fuhrmann in Wandsbeck zu retten, was noch eben zu retten ging. Eitel Wohllaut war es nicht eben, was da zum Vorschein kam, aber fürs erste besser als nichts.¹⁶

Im Protokoll der ersten Sitzung des NDW-Aufsichtsrats ist festgehalten, dass Friedl den Auftrag erhielt, die Filmbänder mit dem Lichttonstreifen bis zum 15. Januar 1950 zu kopieren und zusätzlich Bänder des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) in Hamburg. Der Generaldirektor des NWDR, Adolf Grimme, hatte auf Vermittlung des Justizars und Finanzdirektors des NWDR, Hans Brack (im Verwaltungsrat der NDW), erlaubt, Stücke aus dem NWDR-Bestand zu kopieren.¹⁷ Meyer erinnert sich, dass er »vom Obermotz des NWDR Grimme die Möglichkeit erhielt, das Rundfunk-Musi-

¹⁵ Aktiengesellschaft für Filmfabrikation, ehemals Kopierwerk der Ufa, gehörte seit 1927 der Ufa.

¹⁶ Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

¹⁷ Brief von Brack (NWDR) an Böx (Presse- und Informationsamt), 28.2.1950, mit Anlage Brief von Grimme an den Vorsitzenden des Ausschusses für Presse Rundfunk und Film (R. Vogel), 27.8.1950 BArch B 145/146.

karchiv durchzukämmen«.¹⁸ Ab November 1950 stellte der NWDR sein Musikarchiv jedoch nicht mehr kostenlos zur Verfügung.¹⁹ Daher musste nach einer Lösung gesucht werden. In Musiklisten der NDW von 1953 sind die ersten Stücke von Gerhard Trede verzeichnet, der als Hauskomponist für die Hamburger Wochenschau-Produktionen arbeitete. Carl-Walther Meyer beschreibt Tredes Arbeit und verweist gleichzeitig auf seine Tätigkeit bei der NS-Wochenschau:

Erst später tauchte dann Gerd Trede bei uns auf und schuf neue Musiken [...]. Mit seiner Hilfe und seinem dankenswerten Instinkt für meine speziellen Erfordernisse entstand somit das neue Musik-Archiv der Neuen [Wort im Brief unterstrichen] Deutschen Wochenschau, was ich mit narrensicheren Deskriptionen und Archivierungen anno 67 meinen Nachfolgern hinterließ; [...].²⁰

Laut Vertrag hatte Trede jährlich 50 neue Musiken (in einer Länge von 30 bis 60 Filmmetern) zu liefern – was den hohen Bedarf erkennen lässt. Die Deutsche Wochenschau GmbH bestimmte dabei die »Art der neu zu komponierenden Musiken« und konnte diese beliebig oft verwenden, ohne der GEMA gegenüber zahlungspflichtig zu sein.²¹ Für alle anderen Stücke waren GEMA-Gebühren zu entrichten, und zur Abrechnung wurde für jede

¹⁸ Gemeint ist Adolf Grimme, der erste Generaldirektor des NWDR; Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Dr. Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

¹⁹ Protokoll der 9. Aufsichtsratssitzung der Neuen Deutschen Wochenschau GmbH. Es konnten aber nur solche Stücke sein, für die der NDWR die Aufführungsrechte besitzt, nicht-freie Musik würde man mit drei DM mit der GEMA abrechnen. Die Musiken wurden auf Lichtton umkopiert – Honorar wurde dafür gezahlt. Die Orchester verzichteten auf ihre Rechte, solange die NDW keine Gewinne machte. Nun aber wollte der NDW sein Archiv nicht mehr zur Verfügung stellen. Brief von NDW (KJ) an BMI (Lüders), 16.01.1951, BArch B 106/958.

²⁰ Fortsetzung des Zitats: »[...] die damit nicht mehr allzuviel anfangen konnten, denn das Auftauchen des Fernsehens hat ja nun der Wochenschau den Garaus gemacht«, Brief von Carl-Walther Meyer, Krumpendorf (Österr.), an Karl Stamm, Bonn, 05.01.1980, Privatbesitz Stamm.

²¹ Vertrag (Fortsetzungsvertrag mit neuen Vereinbarungen) zwischen Deutsche Wochenschau GmbH und Gerhard Trede vom 1. April. 1959 gültig bis 31. März 1962 (mit Verlängerungsoption), Ordner Musiken, Bestand NDW, Film- und Fernsehmuseum Hamburg.

Ausgabe eine Musikliste erstellt, u. a. mit Beitragstitel, Beitragslänge, Musiktitel, Musicklänge, Komponist, Herkunft (z. B. NWDR, Schallplattenlabel) und Archivsignatur. Gerhard Trede gab seinen Stücken sprechende und treffende Titel: Beispielsweise hieß sein Stück für politische Staatsakte »Staatsbesuch«, für den Motorsport schuf Trede z. B. »Höllenfahrer« und für andere Sportarten »Achtung, los!«. In den 1960er Jahren wurden zudem Musikrechte bei dem Musikverlag Josef Weinberger in Frankfurt am Main und bei der britischen Musikagentur De Wolfe in London zur Verwendung in Wochenschau-Nummern erworben.²²

Bei DER AUGENZEUGE ist in Bezug auf die Zuständigkeiten für die Musikbearbeitung zu beachten, dass eine Produktion zunächst als eigene Abteilung der DEFA fungierte und 1952 mit der Dokumentarfilmherstellung zum DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme zusammengeführt wurde. Das bedeutete, dass sämtliche Gewerke wie Licht und Ton dem Studio unterstanden und an die Wochenschau abgeordnet bzw. leihweise übergeben wurden, z. B. Musikbänder mit Spielfilmmusik. Die Musikabteilung der DEFA GmbH wurde von 1946 bis 1951 von Heinrich Wilhelm Wiemann geleitet. Im Jahr 1946 gab es noch keinen speziellen Musikbearbeiter für die Wochenschau, ab 1947 wurde maßgeblich von der Cutterin Elisabeth Padel ein eigenes Archiv aufgebaut und dafür eigene Musiken produziert. Im Jahr 1953 wurde der Komponist und Dirigent Walter Raatzke eingestellt, um die Musikabteilung im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme aufzubauen. Raatzke war für die Musikbearbeitung zuständig und hat zudem Filmmusik komponiert. 1959 nahm der Komponist und Musikbearbeiter Kurt Zander Kontakt mit dem Studio auf und 1960 wurde Brigitte Unterdörfer für die Musikbearbeitung und für Musikschnitt eingestellt. So-

²² Bestellungen bei den Musikagenturen aus 1962, 1966 und 1967, Ordner Musiken, Bestand NDW, Film- und Fernsehmuseum Hamburg.

mit lag die Musikbearbeitung in den 1960er Jahren in den Händen von drei Personen.²³ Nach Günter Jordan²⁴ versuchte man GEMA-Gebühren zu sparen, indem nur wenige Takte des Originals verwendet und viel frei nachempfunden, technisch bearbeitet und neu eingespielt wurde. Die Verwendung von kleinen und kleinsten Einheiten bekannter Titel ist durch die Musiklisten erkennbar.²⁵ Zudem fällt der häufige Einsatz von DEFA-Dokumentarfilm-Musik auf, die GEMA-frei bzw. nicht über eine Verwertungsgesellschaft abgerechnet werden musste.

Kontinuitäten und Komponisten in Ost und West

Nicht nur durch die Musikredakteure der Wochenschau, sondern auch durch die Komponisten von Wochenschau-Musik ergaben sich Kontinuitäten: in personeller Hinsicht durch ihre Rolle als Hauskomponisten und in musikalischer Hinsicht durch ihren romantischen Stil.²⁶ Viele Komponisten hatten bereits Melodien für NS-(Propaganda-)Filme geliefert. Die Komponisten, deren Musik zu Beginn der Nachkriegswochenschau-Produktion zum Einsatz kamen, lassen sich in zwei Generationen einteilen. Erstens Komponisten mit einem Geburtsjahr im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und zweitens die Generation, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts geboren wurde und daher ihre Laufbahn erst ab den 1940er-Jahren begann. Beispielsweise ist der Musikaufstellung der NDW vom 7. März 1950 zu entnehmen (Abbildung 1),²⁷ dass Franz R. Friedl, der Hauskomponist der ›alten‹ DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, ebenfalls für die NDW kompo-

²³ 1962 starb Raatzke, Grottke übernahm die Leitung. Nach Grottke wurde Zander Leiter der Musikabteilung, Auskunft von Günter Jordan, Kleinmachnow.

²⁴ E-Mail von Günter Jordan am 12. März 2019 an die Autorin.

²⁵ Musiklisten BArch DR 118/9746 (1961) und DR 118/9747 (1962).

²⁶ Wolfgang Thiel erklärt dies am Beispiel Wolfgang Zellers, vgl. Thiel 1981, 352.

²⁷ Musikliste NDW Nr. 6 vom 7. März 1950, Kopie Privatbesitz Lehnert.

nierte: Von ihm stammte die erste Intro-Musik. Er schuf die Musik für NS-Filme, wie DER EWIGE JUDE (Deutschland 1940, Fritz Hippler) und arbeitete nach dem Krieg für die DEFA, seine Kompositionen sind z. B. für die Heimkehrer-Komödie QUARTETT ZU FÜNFT (DDR 1949, Gerhard Lamprecht) verwendet worden (vgl. Thiel 2013, 28). Herbert Windt schrieb die Musik zu TRIUMPH DES WILLENS (Deutschland 1935, Leni Riefenstahl) und nach dem Krieg für den DEFA-Film LEUCHTFEUER (DDR 1954, Wolfgang Staudte). Wolfgang Zeller komponierte zunächst für den rassistischen aller NS-Filme JUD SÜSS (Deutschland 1940, Veit Harlan) und für andere wie IMMENSEE (Deutschland 1943, Veit Harlan). Nach dem Krieg fasste er in der Filmmusik-Branche wieder Fuß und arbeitete für DEFA-Filme wie EHE IM SCHATTEN (Ostdeutschland 1947, Kurt Maetzig) (vgl. Thiel 2013, 28), aber auch in Westdeutschland für den Artur-Brauner-Film MORITURI (Westdeutschland 1948). Werner Eisbrenner, einer der jüngeren Komponisten, hat

| Musikaufstellung der NDW Nr. 6 | | | | | | | |
|--------------------------------|-------------------------------|---------|--|--|-----------------------------------|--------------------|--|
| Lfd.Nr. | Bildtitel | Bildlg. | Komponist | Musiktitel | Herkunft | verw. Musiklg. | Archivbezeichnung |
| 1. | Titelmarke | 6,6 | Friedl | Titelmusik | eig.Aufn. | 6,6 | Anfangsmusik |
| 2. | Heuss in Hbg. | 52,- | a) G.Fr.Händel | 4.Satz a.d. Concerto grosso Nr.5 D-Dur | NWDR | 6,- | Musik klassisch 8 |
| | | | b) Zeller | Masch.artiges Presto | Ufa 1579 | 16,5 | Maschinenmusik 11 |
| 3. | Gollancz | 7,8 | G.Fr.Händel | Réjouissance a.d. Feuerwerksmusik | NWDR | 2,1 | Musik klassisch 4 |
| 4. | Saarkonvention | 20,4 | Zeller | Agitato in Moll | Ufa 2617 | 1,7 | Int. ernste 3 |
| 5. | Flüchtlinge (Friedland) | 31,2 | Friedl | Bewegt | Ufa 2407 | 14,2 | Int. lyrisch 2 |
| 6. | Hans-Böckler-Siedlg. | 23,5 | Zeller | fröhlicher Marsch | Ufa 742 | 6,9 | M&U flotte 1 |
| 7. | 100.000.Volkswg. | 39,2 | Olias | flotter Marsch | eig.Aufn. | 16,7 | M&U flotte 2 |
| 8. | Spiel in Schnee und Sonne | 22,3 | Ebert | beschwingte Polka | Ufa 1356 | 12,4 | Tänze versch. 8 |
| 9. | Neu-Delhi | 26,3 | Bece | Arabische Tanzphantasie | Ufa 2032 | 13,5 | Tanzinterm. 8 |
| 10. | Mäsenjäger | 72,1 | Friedl | Allegato espressivo | Ufa 1746 | 18,7 | Sturm 9 |
| 11. | Stierkampf mit Zwischenfällen | 41,8 | a) Bender b) Bece c) Pataky d) wie b) | Sturmmusik Allegro Unwetter | eig.Aufn. Ufa 2782 Ufa 2576 | 2,6 12,6 4,1 | Sturm-Musik 2 Galoppe 11 Sturm 5 |
| 12. | ten Hoff | 18,3 | Friedl | flotter Fox | Ufa 1260 | 9,7 | Tänze versch. 32 |
| 13. | Eishockey | 43,- | Leuschner | Die Marsrakete | Ufa 2765 | 29,4 | Sportgalopps 7 |
| 14. | 6-Tage-Rennen | 51,2 | ----- | O r i g i n a l t o n | ----- | ----- | ----- |
| 15. | Schlussmarke | 2,7 | Friedl | Schlussmusik | eig.Aufn. | 2,7 | Schlussmusik |

Abbildung 1: Musikliste von NDW Nr. 6, 7. März 1950.

ebenfalls eine Vorvergangenheit: Er schrieb die Musik für GROSSE FREIHEIT NR. 7 (Deutschland 1944, Helmut Käutner) und nach dem Krieg für Heimatfilme wie IM WEISSEN RÖSSL (BRD 1952, Willi Forst). Zuvor aber arbeitete er für DEFA-Filme wie RAZZIA (Ostdeutschland 1947, Werner Klingler) (vgl. Thiel 2013, 20). Lotar Olias, der zahlreiche nationalsozialistische Lieder schrieb, wurde als Filmkomponist durch Musicals, Schlagerfilme mit Freddy Quinn und Artistenfilme wie ARTISTENBLUT (BRD 1949, Wolfgang Wehrum) und SALTO MORTALE (BRD 1953, Viktor Tourjansky) bekannt.²⁸ Erich Bender arbeitete für den Nordwestdeutschen Rundfunk und schrieb ab 1949 die Musik für Dokumentarfilme bis in die 1960er Jahre.

Es war also offenbar nicht von großer Bedeutung, ob ein Komponist für den NS-Film gearbeitet hatte oder für die westdeutsche oder ostdeutsche Filmindustrie. Auch die Komponisten und Regisseure waren und blieben offenbar nach dem Krieg vernetzt. Das zeigt sich auch in den Musiklisten von DER AUGENZEUGE, beispielsweise aus Anfang der 1960er Jahre.²⁹ Walter Raatzke, der 1953 für die Musikbearbeitung im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme eingestellt wurde und Mitte der 1930er Jahre mit seiner Tanzkapelle Preise gewonnen hatte, schrieb die Titelmusik des AUGENZEUGEN. Bei der DEFA komponierte er für Dokumentar- und Kurzfilme, z. B. DRESDEN – UNVERGÄNGLICHE STADT (DDR 1957, Walter Marten), und für satirische Filme der Produktionsgruppe »Das Stacheltier«.³⁰ Walter Ulfig wurde in den 1920er Jahren bereits als Schlagerkomponist und durch seine Kompositionen für Stummfilme bekannt. Er vertonte Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme, u. a. GRÜN IST DIE HEIDE (Deutschland 1932, Hans Beh-

²⁸ Vgl. Werkliste der Internationalen Musikverlage Hans Sikorski in Hamburg, online: www.sikorski.de/463/de/0/a/0/9001935/olias_lotar/werke.html (Zugriff 22.07.2019).

²⁹ Musiklisten BArch DR 118/9746 (1961) und DR 118/9747 (1962).

³⁰ Produktionsgruppe für satirische Kurzfilme der DEFA, Produktionen von 1953 bis 1964.

rendt). In der Nachkriegszeit arbeitete er ausschließlich für DEFA-Dokumentarfilme und DDR-Fernsehfilm. Peter Igelhoff stammte aus Österreich und wurde Mitte der 1930er Jahre durch Klavierunterhaltung, Kabarett und als Komiker in Berlin bekannt. Er komponierte Schlager und ab 1938 auch Filmmusik, wie z. B. für WIR MACHEN MUSIK (Deutschland 1942, Helmut Käutner). Nach dem Krieg war er allerdings nur noch in der Bundesrepublik tätig, komponierte für Schlagerfilm und trat oft im Fernsehen auf. Hans-Hendrik Wehding gehörte der zweiten der genannten Komponisten-Generationen an. Er trat 1940 in die NSDAP ein und war Dirigent beim Großen Rundfunkorchester in Dresden, schrieb Musik für Opern und Operetten, Chorwerke sowie Stücke für Ballett. Nach dem Krieg arbeitete er nur noch für die DEFA, z. B. für Filmkomödien und auch Dokumentarfilme. Weitere »Talente und Routiniers« wie Michael Jary (mit Filmmusikschaffen von 1935 bis 1961) oder Theo Mackeben (Filmmusik von 1932 bis 1951, darunter für den Propagandafilm OHM KRÜGER [Deutschland 1941, Hans Steinhoff]) kamen mit ihren Kompositionen sofort nach dem Krieg bei der DEFA und auch bei westdeutschen Filmproduktionsunternehmen wieder an (Thiel 2013, 28). Interessant ist, dass ab Beginn der 1960er Jahre vermehrt Jazz und Swing als Musikuntermalung in DER AUGENZEUGE eingesetzt wurde, u. a. Stücke von internationalen Künstlern wie Duke Ellington und Count Basie. Die Akzeptanz von Musikstilen³¹ lässt sich somit auch an ihrem Einsatz in der Wochenschau ablesen.

³¹ Die Akzeptanz des Jazz stieg nach Schmidt-Rost (2011, 230f.) in den 1960er Jahren kontinuierlich an.

Strategischer Einsatz von Musik

Nach Rudolf Arnheims Einschätzung aus der Übergangszeit von Stummfilm zum Tonfilm konnte Begleitmusik kein »künstlerischer Faktor« sein. Die Musik könne zwar das Bild intensivieren, aber nicht gleichwertig sein. Und er führt weiter aus: Wenn sich ein Zuschauer auf die Musik konzentriere, dann könne er die Aufmerksamkeit nicht auf den Film richten. Wenn er aber dem Film folge, könne er sich nicht mehr daran erinnern, ob er »Beethoven oder Walther [sic] Kollo« gehört hat (Arnheim 1979, 305). Es kam bei der Wochenschau nicht so sehr auf einen künstlerischen Umgang mit Musik an, sondern auf die Wirkung, die durch die Funktionsmusik für jedes Sujet oder den assoziativen Zusammenhang von Sujets erzielt werden konnte. Viele der bekannten Modelle für Musikfunktionen im Film richten sich auf den Spielfilm aus. Zofia Lissa (1965) unterteilt in 13 Kategorien, z. B. Musik als Unterstreichung von Bewegung, als Symbol, zur Illustration, Musik als Kommentar oder als einleitender Faktor. Hansjörg Pauli (1981) teilt nur in drei zusammenfassende Kategorien ein: Metafunktionen (ökonomische, dramaturgisch/psychologisch/politisch), vereinheitlichende und illustrierende Funktionen. Claudia Bullerjahn wiederum kombiniert beide Modelle in fünf Funktionsgruppen wie Metafunktionen (ökonomische), dramaturgische, epische, strukturelle und persuasive Funktionen (letztere als affektive Aufladung der Bilder durch Musik) (Bullerjahn 2001, 64–74). Die Funktionen können wiederum als intendierte Wirkungen aufgefasst werden (Bullerjahn 2018, 182).

Da das Wochenschau-Format nicht eindeutig einzuordnen ist und zwischen den Filmgattungen steht, d. h. zwischen journalistischer Filmberichterstattung sowie Dokumentarfilm, und sich aus mehreren Berichten zusammensetzt, bietet es sich an, eigene Musikstrategien und Musikfunktionen in der

Wochenschau aufzustellen (vgl. Lehnert 2017). Die besondere Struktur des filmischen Formates wird somit berücksichtigt.

1. Ein- und Ausleitung: Ein Musikstück wird nicht durchgehend im Sujet gespielt, sondern nur am Beginn (z. B. bis zum O-Ton einer Ansprache) und zum Ausklang (zeitgleich mit dem Schlussbild). Oft ertönt zur Einleitung nur eine Fanfare.
2. Klammerung: Bei der Einleitung und dem Ausklang wird dieselbe Musik verwendet.
3. Unterteilung: Die Musik unterteilt den Beitrag und betont Einstellungswechsel (Ortswechsel, Wechsel der Aktionen).
4. Verbindung: Die Musik kann den Zusammenhang zwischen zwei Beiträgen verdeutlichen, indem sie am Schluss des vorangehenden Berichts und am Beginn des folgenden Berichts gespielt wird.
5. Schwerpunktsetzung: Das Musikstück stellt etwas anderes in den Mittelpunkt, als das Thema des Sujets vermuten lässt.
6. Punktueller Impuls: Die Musik setzt mit einem bestimmten Stichwort ein und betont so die Bedeutung des gesamten Sujets.
7. Nachahmung: Mit Musikakzenten konnten z. B. Bewegungen und Dynamiken nachgestellt werden – ähnlich der Filmmusiktechnik Mickey-Mousing.

Neben der strukturierenden Funktion für einen Beitrag oder für eine Wochenschau-Ausgabe war es die Aufgabe der Musik, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu lenken. Besonders bei Auftritten von Künstlern hat die akustische Begleitung, auch wenn nicht der Originalton zu hören war, die Authentizität unterstützt. Aufgrund der kurzgefassten Information, die ein Bericht

leisten musste, konnte die Musik zudem karikieren, ironisieren und damit die Glaubwürdigkeit des Filmbildes konterkarieren – anstatt im gleichen Sinn zu unterstützen. Die Musik vermittelt eine bestimmte Stimmung oder Atmosphäre und weckt Emotionen. Bei Rückblicken und Berichterstattungen aus fremden Ländern war eine Zeit- oder Ortsbestimmung durch Musik bedeutend (z. B. Klänge traditioneller chinesischer Musik begleitet ein Thema aus China oder anderen asiatischen Ländern). Nicht zuletzt drückt Musik politische Einstellungen aus, indem bekannte politische Lieder instrumentalisiert eingesetzt werden.

Für die Analyse und Erläuterung der folgenden Beispiele wird im Folgenden zwischen ›expressiver‹ und ›exzessiver‹ Propaganda (angelehnt die Begriffsprägung »Exzess« durch Kristin Thompson [vgl. Bordwell 1985, 53]) unterschieden. ›Expressiv‹ ist eine offen ausgedrückte politische Haltung durch Musik, die dem Bild entspricht. ›Exzessiv‹ ist meiner These nach die Darstellung, wenn die Musik über das Bild hinausgeht und erkennen lässt, dass vom Zuschauer eine bestimmte (eigene, aber vom Produzenten intendierte) Assoziation erwartet wird. Durch den Umstand, dass sie als filmjournalistisches ›Sprachrohr‹ der SED, der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, diente, lassen sich in der ostdeutschen Wochenschau zahlreiche Beispiele für expressive Propaganda durch Musik finden. Aber auch in der westdeutschen Wochenschau war Musik offenbar mit politischer Bedeutung aufgeladen.

Expressive ›Propaganda‹ durch Musik

Bereits die Autoren des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* aus dem Jahr 1927 empfehlen für die »Tagesschau« (d. h. Wochenschau-Format, Fil-

me mit aktuellem Anspruch) bei nationalen Themen Märsche und Hymnen einzusetzen, jedoch »sei man damit sparsam: nicht immer, wenn der Reichspräsident erscheint ist die Nationalhymne zu spielen«, das wirke nach Ansicht der Autoren »profanierend« (Erdmann / Becce / Brav 1927, 10). Sie empfehlen weiter für Musik, »deren strengere Formung im engsten Zusammenhange mit althergebrachter Gewohnheit steht«, wie Hymnen, dass »die Verwendung solcher Musik ganz bestimmten Umständen vorbehalten bleiben muss«. Hörer würden bei Hymnen feststehende »Vorstellungskomplexe« aufrufen (Erdmann / Becce / Brav 1927, 45). Dies kann auch für politische Kampflieder angenommen werden, zumal sie sich durch einen aussagegenden Liedtext auszeichnen, z. B. das Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung *Die Internationale*. In DER AUGENZEUGE Nr. 17 von 1952 in einem Beitrag über ein Treffen von ehemaligen Buchenwald-Häftlingen wird der ehemalige Insasse Ernst Thälmann durch eine Gedenktafel geehrt, die enthüllt wird, und die Szene ist mit dem genannten Kampflied unterlegt. Die Grundsätzlichkeit und Unumstößlichkeit seiner Person bzw. seiner Taten wird damit bekräftigt.

Dem Deutschland-Treffen der Freien Deutschen Jugend (FDJ) im Jahr 1950 widmet DER AUGENZEUGE Nr. 22 eine ganze Ausgabe. Sie ist durchgehend mit Jubel, Applaus und gesungenen und instrumentalen sozialistischen Arbeiterliedern unterlegt, wie auch beim Vorbeimarsch der westdeutschen Delegation aus Bonn. Der Kommentar, die Lieder und die Bilder ergeben eine widerspruchsfreie ideologische Aussage, dass der sozialistische Staat das bessere Modell der beiden westlichen und östlichen Systeme sein müsse, wenn sich die hoffnungsvolle Jugend aus West und Ost versammelt und gemeinschaftlich in der DDR aufmarschiert.

Märsche wurden in der Wochenschau häufig eingesetzt, denn der Rhythmus konnte der Darstellung von Massen eine hohe Dynamik verleihen. Um dem Bedarf an lebendigen und mitreißenden Klängen gerecht zu werden, hat der Hauskomponist der Deutschen Wochenschau GmbH, Gerhard Trede, Märsche neu komponiert. Die WELT IM FILM Nr. 348 vom 2. Februar 1952 berichtet über den Empfang von amerikanischen Luftwaffen-Einheiten in Bremerhaven, die die amerikanischen Verteidigungstruppen in Europa verstärken sollen. Die Militärkapelle, die jedoch nicht im Originalton zu hören ist, bestimmt nicht nur das ›Ritual‹ eines solchen Empfangs, sondern demonstriert auch die legitime Präsenz der Amerikaner in Deutschland und in anderen europäischen Ländern. Was Westeuropa Amerika zu verdanken hat, kommt bereits in dem vorherigen Sujet zum Ausdruck: Eine Abfüllanlage für Flaschenmilch, das modernste Werk seiner Art in Europa, wie der Kommentar ohne Differenzierung in West und Ost sagt, wurde in Frankfurt am Main zu zwei Dritteln aus Marshallplan-Mitteln (European Recovery Program) errichtet. Nach dem Beitrag aus Bremerhaven folgt ein weiteres Sujet mit Marschunterlegung: Koreaner übernehmen vier US-Boote für die Küstenpatrouille – zum Schutz vor kommunistischen Angriffen, wie der Sprecher betont; auch hier war somit die USA hilfreich.

Exzessive ›Propaganda‹ durch Musik

Die Produzenten der Wochenschau verfügten über zahlreiche Möglichkeiten, politische Haltungen zu verdeutlichen. Bereits die zeitgenössische Kritik bescheinigte der Musikbegleitung in der Wochenschau eine große Wirkung: »ein flotter Marsch« bewirke eine andere Wahrnehmung von Bildern als »Katastrophenmusik«, und durch den Einsatz von Saxophon-Klängen würde »aus einem dramatischen Ereignis eine Farce« (Engelmann 1966,

39). Ein weiteres Beispiel für eine subtile Bedeutungszuweisung einer Szene durch Musik ist in DER AUGENZEUGE Nr. 9 von 1949 zu beobachten. Dabei geht es um die Währungsreform, die 1948 auch in Westberlin durchgeführt wurde. Durch die Untermalung der Straßenszenen mit Gesang und Melodie der Moritat von Mackie Messer »Und der Haifisch, der hat Zähne« (aus *Die Dreigroschenoper*, Stück von Bertolt Brecht, Musik von Kurt Weill) (00:45–01:06) wird Massen-Betrug am Bürger beim Umtausch von



Abbildung 2: Angeblicher Betrug durch die Währungsreform.

Ost-Mark in West-Mark suggeriert und durch die Bilder sogar eine Übervorteilung besonders von alten, wehrlosen Menschen (Abbildung 2).



Abbildung 3: Kennedy wird die Sicht versperrt.

Für den Bericht über den Besuch von John F. Kennedy im Jahr 1963 in Westberlin greift DER AUGENZEUGE Nr. 27 von 1963 auf Filmmaterial aus westdeutschen Wochenschauen zurück: Der Kamerablick von West nach Ost auf das Brandenburger Tor wird mit der Sicht von Ost nach West abgewechselt. Aus beiden Perspektiven wird gezeigt, wie die Sicht des Präsidenten von der Empore aus auf das Brandenburger Tor durch ein Transparent mit dem ›Agreement of Potsdam‹ versperrt wird (Abbildung 3), das auf der Ladefläche eines Lastkraftwagens in seine Sichtachse gelenkt wird (05:32–05:45). Dadurch soll der Präsident an die im Potsdamer Abkommen beschlossene Entmilitarisierung Deutschlands erinnert werden, wie es der Kommentar ausdrückt. Die unterlegte Musik klingt zumeist unmelodisch, dissonant und negiert damit den Erfolg des Kennedy-Besuches in Westberlin.

Der Präsident kann also nichts gegen die Teilung ausrichten und noch nicht einmal etwas sehen – das spiegeln die an den amerikanischen Marsch *Unter dem Sternenbanner* (*Stars and Stripes for ever* von John Philip [de] Sousa [1854–1932]) angelehnten, mit stereotyper Berliner Drehorgel verfremdeten Klänge wider. Die erste Hälfte der Wochenschau von fünf Minuten war dem Besuch Chruschtschows anlässlich des Geburtstags von Walter Ulbricht in Berlin gewidmet – der Bericht über den Kennedy-Besuch war dagegen nur 30 Sekunden lang. Auch dadurch wird zusätzlich eine Geringschätzung des Ereignisses und der Person deutlich.

In Sujets mit ›amerikanischen‹ Schauplätzen oder z. B. amerikanischen Gästen wird durch Jazz oder Swing oft ein Lokalkolorit aufgerufen. Ab Anfang der 1960er Jahre setzte die ostdeutsche Wochenschau Jazz jedoch auch für ganz andere Themen wie Industrie oder Wohnungsbau ein. Die ideologische Ächtung des Jazz war Anfang der 1960er Jahre aufgehoben – bis dahin war der Jazz ein »Teil des Amerikanismus« und »imperialistischer Kulturdekadenz«. Dixieland wurde zum »Klangsymbol von Lebensfreude und Optimismus in der sozialistischen Arbeits- und Alltagswelt« (Thiel 2013, 43). In der westdeutschen Wochenschau sind jazzige Töne ebenfalls erst ab Ende der 1950er Jahre zu hören, obwohl Jazz bereits Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre in Deutschland populär wurde (vgl. Hoffmann 2017, S. 123f.). Einen wichtigen Anteil an der wachsenden Popularität hat sicher Kurt Edelhagen, der 1958 an der Musikhochschule Köln die erste Jazzklasse aufbaute. 1964 flog er mit seiner Band zum Auftakt einer Tournee durch die Sowjetunion nach Moskau. Die westdeutsche ZEIT UNTER DER LUPE Nr. 747 vom 19. Mai 1964 berichtete darüber. Dieses Sujet ist erwartbar mit Edelhagens eigener Musik unterlegt – interessant ist allerdings das Potpourri mit Archivmaterial aus sowjetischen Wochenschauen im Anschluss (02:05–03:17).



Abbildung 4: Sowjetische Helden und Jazz.

Die intendierte Ironie entsteht hier durch die Auswahl der klischeehaften Bilder, z. B. automatische Melkanlagen, Schafbauern, große Hochspannungsmasten, Kreml-Türme, Statuen (Abbildung 4), Bilder der Büsten von Lenin und Chruschtschow und deren Montage – passend zum Takt der Musik von Kurt Edelhagen. Für unsere Wahrnehmung ist diese Zusammenstellung kaum außergewöhnlich – nicht mal künstlerisch –, für die Kinoszauer damals mag es ein ›Lacher‹ über ein nicht akzeptiertes politisches System gewesen sein, da durch den Jazz laut Wochenschau-Kommentar »selbst die exakte Formation sowjetischer Armeen versöhnliche Züge« annehme. So wurde am Ende musikalisch und verbal der Kalten Krieg dargestellt.

Zum Schluss

Die Wochenschau ›lebt‹ von Gebrauchsmusik, deren Einsatz u. a. die Intention des Berichts ausdrückt. Sie ist also nicht neutral, sondern hat eine wichtige emotionale und bedeutungsschaffende Funktion. Die Zweckmäßigkeit ist u. a. geprägt von ökonomischen Aspekten: kostengünstig zu erwerben (Einsparung von GEMA-Gebühren) oder durch eindeutige Archiv-Bezeichnungen bequem und einfach auszuwählen – und geprägt von kognitiven Aspekten für die Zuschauer: leicht zu dechiffrieren. ›Musik als Propaganda‹ setzt eine bestimmte, nicht immer nachweisbare Absicht des Kommunikators voraus. Dieser Kommunikator kann direkt oder indirekt mit dem Medienprodukt verbunden sein (Grünberg 2018, 48), z. B. als Produzent, Studio oder (politische) Institution. Besonders durch den Einsatz von fremdem Filmmaterial (im Austausch mit anderen Wochenschauen) und durch exzessive Musikunterlegung war propagandistischer Ausdruck möglich. Es wird jedoch deutlich, dass Musik nicht per se ›propagandistisch‹ ist. Die Wochenschau-Musik ist in Gesang und Instrumentalmusik zu differenzieren sowie in melodisch und verfremdete Klänge – jede Ausprägung hat ihre eigene Wirkungsmacht. Allerdings haben z. B. Hymnen eine tiefverankerte Bedeutung, die kaum zu revidieren ist. Doch erst im Kontext und in der Reflexion entsteht die Bedeutung der Bild-Musik-Relation. Schlussendlich mussten den Musikredakteuren der Wochenschau bewusst gewesen sein, dass der Zuschauer fähig ist, musikalische Strukturen mit bestimmten (historischen) Situationen in Beziehung zu setzen (vgl. Thiel 2017, 145), worauf ihre Wirkungsabsichten aufbauen konnten.

Literaturverzeichnis

- Rudolf Arnheim [1932] (1979): *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Roland Barthes (1976): *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner.
- Bullerjahn, Claudia (2018): Psychologie der Filmmusik. In: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hrsg. von Frank Hentschel und Peter Moormann. Wiesbaden: Springer, S. 181–230.
- Bussemer, Thymian (2008): *Propaganda. Konzepte und Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Engelmann, Bernt (1966): Vorhang auf für Bonns tönende Wochenschau. In: *Deutsches Panorama* Nr. 4, S. 35–39.
- Entman, Robert M. (1993): Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication* 43/4, S. 51–58.
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig (1927): *Allgemeines Handbuch der Film-Musik. I Musik und Film Verzeichnisse*. Berlin und Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
- Fahlenbrach, Kathrin (2018): »Schwache« und »starke« Propaganda als Teil liberalen und anti-liberalen Protests, online: www.online-propagandaforschung.de/index.php/schwache-und-starke-propaganda-als-teil-liberalen-und-anti-liberalen-protests/ (Zugriff 16.06.2019).
- Fulda, Daniel (2018): Geschichte – erzeugt, nicht gegeben. Wie viel Historisierung können Klänge leisten? In: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Hrsg. von Anna Langenbruch. Bielefeld: transcript, S. 21–40.
- Grünberg, Angela (2018): Klang und Wandel. Ein philosophischer Exkurs. In: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Hrsg. von Anna Langenbruch. Bielefeld: transcript, S. 41–72.
- Hagemann, Walter (1959): *Filmbesucher und Wochenschau*. Emsdetten: Lechte.

- Hartmann, Britta / Wulff, Hans-Jürgen (2012): Fabel und Sujet. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=146> (Zugriff 16.06.2019).
- Hoffmann, Bernd (2017): Jazz – gestern und heute. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, S. 122–150.
- Jordan, Günter (1996): DER AUGENZEUGE. In: *Schwarzweiß und Farbe*. Hrsg. von Filmmuseum Potsdam, Redaktion Günter Jordan / Ralf Schenk. Berlin: Jovis, S. 270–293.
- Langenbruch, Anna (2018): Klang als Geschichtsmedium. In: *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*. Hrsg. von ders. Bielefeld: transcript, S. 7–18.
- Lehnert, Sigrun (2017): Ursprung und Entwicklung der Musik in der Wochenschau – Muster, Funktionen und Kontinuitäten vom Stummfilm bis zur Tagesschau. In: *Nach dem Film No. 14, Audio History*, online: www.nachdemfilm.de/issues/text/ursprung-und-entwicklung-der-musik-der-wochenschau (Zugriff 16.06.2019).
- Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag.
- Pauli, Hansjörg (1981): *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart. Klett-Cotta.
- Rufin, Thomas (2015): Musik schafft Bedeutung: Wagners Walkürenritt im Film, online: www.jugendohnefilm.com/musik-schafft-bedeutung-wagners-walkuerenritt-im-film/ (Zugriff 16.06.2019).
- Schmidt-Rost (2011): Heiße Rhythmen im Kalten Krieg. Swing und Jazz hören in der SBZ/DDR und der VR Polen (1945–1970). In: *Zeithistorische Forschungen* Nr. 8, S. 217–238.
- Thiel, Wolfgang (1981): *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschel Verlag.
- Thiel, Wolfgang (2013): Klänge aus Babelsberg – eine kurze Geschichte der Musik zu DEFA-Spielfilmen. In: *Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung*. Hrsg. von Klaus-Dieter Felsmann. Berlin: DEFA-Stiftung, S. 19–48.
- Thiel, Wolfgang (2017): Narrative Filmmusik als dramaturgische Metafunktion. Möglichkeiten und Grenzen »sprechender« Orchesterklänge in Berlin-Spielfilmen zwischen 1945 und 1975. In: *Filmmusik und Narration. Über Musik im filmischen Erzählen*. Hrsg. von Manuel Gervink und Robert Rabenalt. Marburg: Tectum Verlag, S. 139–155.

Wiers, Heinz (1954): Die politische Bedeutung der Wochenschau. In: *Politische Studien (Monatshefte der Hochschule für Politische Wissenschaften München)* 56, S. 33–38.

Wulff, Hans-Jürgen (2011): Exzess. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, online: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7121> (Zugriff 16.06.2019).

Zywietz, Bernd (2018): *Einführung: Zum Propaganda-Begriff – Aspekte seiner Problematik und Vorschläge zur Konzeption*, online: www.online-propagandaforschung.de/index.php/pm-einf-zyw/ (Zugriff 16.06.2019).

Filmographie

APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola)

ARTISTENBLUT (BRD 1949, Wolfgang Wehrum)

BLUES BROTHERS (USA 1978, John Landis)

DER EWIGE JUDE (Deutschland 1940, Fritz Hippler)

DRESDEN – UNVERGÄNGLICHE STADT (DDR 1957, Walter Marten)

EHE IM SCHATTEN (Ostdeutschland 1947, Kurt Maetzig)

GROSSE FREIHEIT NR. 7 (Deutschland 1944, Helmut Käutner)

GRÜN IST DIE HEIDE (Deutschland 1932, Hans Behrendt)

IMMENSEE (Deutschland 1943, Veit Harlan)

IM WEISSEN RÖSSL (BRD 1952, Willi Forst)

JUD SÜSS (Deutschland 1940, Veit Harlan)

LEUCHTFEUER (DDR 1954, Wolfgang Staudte)

LORD OF WAR (USA 2005, Andrew Niccol)

MONSTERS (GB 2010, Gareth Edwards)

MORITURI (Westdeutschland 1948, Artur Brauner)

OHM KRÜGER (Deutschland 1941, Hans Steinhoff)

QUARTETT ZU FÜNFT (DDR 1949, Gerhard Lamprecht)

RAZZIA (Ostdeutschland 1947, Werner Klingler)

SALTO MORTALE (BRD 1953, Viktor Tourjansky)

TRIUMPH DES WILLENS (Deutschland 1935, Leni Riefenstahl)

WATCHMEN (USA 2009, Zack Snyder)

WIR MACHEN MUSIK (Deutschland 1942, Helmut Käutner)

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Musikliste von NDW Nr. 6, 7. März 1950, BArch.

Abbildung 2: DER AUGENZEUGE Nr. 9/1949, Progress, www.progress.film.

Abbildung 3: DER AUGENZEUGE Nr. 27/1963, Progress, www.progress.film.

Abbildung 4: ZEIT UNTER DER LUPE Nr. 747 vom 19. Mai 1964, BArch Bestand Film, www.filmothek.bundesarchiv.de.

Empfohlene Zitierweise

Lehnert, Sigrun: Musik als Mittel der ›Propaganda‹ in der Filmberichterstattung 1950–1965 (West-Ost). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 31–60, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p31-60.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.