

**Rezension zu Henzel, Christoph (Hg.):
*Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs.***

Würzburg: Königshausen & Neumann 2011

223 S., 28,00 Euro

ISBN: 978-3-8260-4756-5

Anna Katharina Windisch (Wien)

Inhalt:

Christoph Henzel: Einleitung (9–24).

Harro Segeberg: Audiovision. Mediale Mobilmachung im Dritten Reich (mit einem Exkurs zum Zuschauer im NS-Kino) (25–40).

Matthias Hurst: »Piloten ist nichts verboten« und »Jede Nacht ein neues Glück«: Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte (41–76).

Hans-Peter Fuhrmann: Filmmusik und Mentalität in der national-sozialistischen Filmproduktion während des Zweiten Weltkriegs am Beispiel der Spielfilme DIE FEUERZANGENBOWLE, KARNEVAL DER LIEBE und IMMENSEE (77–92).

Michael Wedel: Synchronisierung der Sinne – Synchronisierung des Sinns? Tonfilmumstellung, Musikfilmästhetik, NS-Ideologie (92–114).

Guido Heldt: Wirklichkeit und Wochenschau: Die Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reiches (115–140).

Panja Mücke: Vielschichtige Offerten: Eduard Künnekes Filmkompositionen im Dritten Reich (141–154).

Christoph Henzel: Zur Filmsymphonik in Deutschland (155–180).

Kevin Clarke: »Wir machen Musik, da geht uns der Hut hoch«. Zur Filmoperette und Operette im Film der NS-Zeit. (181–210).

In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.¹

Mit diesen Worten beschrieb Josef Goebbels in einer Rede anlässlich der 1. Jahrestagung der Reichsfilmkammer in Berlin am 5. März 1937 den Kern des deutschen Unterhaltungsfilms während der NS Zeit selbst am Treffendsten. Die Macht, Wirksamkeit und auch Faszination unsichtbarer Propaganda, hat bis heute seine Gültigkeit nicht verloren.

Der an der Hochschule für Musik Würzburg tätige Professor Christoph Henzel hat in diesem Band eine Reihe eindrucksvoller und besonders in Kombination sehr stimmiger Aufsätze versammelt, die, wie Henzels Vorwort ankündigt, die Musik im Unterhaltungskino des Nationalsozialismus aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten, um am Ende oft auf die gleichen Kernthesen zu kommen. Entstanden sind die Aufsätze im Rahmen des Kolloquiums »Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs«, das im April 2010 an der Hochschule für Musik Würzburg stattfand.

Einleitend skizziert Henzel die bisherigen Tendenzen der Filmmusikforschung zur NS-Zeit in Deutschland, die sich weitestgehend auf Spezialstudien propagandistischer Filme beschränken, und weist auf die Forschungslücke zur Filmmusik in Unterhaltungsgenres hin. Neben einem gewissen Desinteresse von Seiten der Musik- und der Filmwissenschaft sind

¹ Zitat n. Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik (Fn.1), 456.

auch die desolaten Notenmaterial- und Quellenlage sowie die mühsame Beschaffung der Filme mitverantwortlich für die bis dato geringe Aufarbeitung dieses prekären und prägenden Geschichtsabschnitts.

Zu Recht bedauert Henzel, dass es kaum möglich ist, Einblick in die Arbeitsweisen der Komponisten zu erlangen, wobei zumindest der im Anhang des Kapitels abgedruckte Vertrag des Komponisten Friedrich Schröder mit der UFA über *DER KLEINE MANN – GANZ GROSS* (D 1937) ein repräsentatives Originaldokument bietet. Die Besprechung einzelner Komponisten sowie deren Anstellungsverhältnisse und Gehälter, schaffen einen kontextuellen Rahmen für die Beschäftigung mit ihrer Musik in den nachfolgenden Aufsätzen.

Über Filme aus der NS-Zeit zu diskutieren, birgt immer auch unterschwellige Anklagen gegen die Akteure dieser Filmindustrie. Fragen der Mitschuld, des Mitläufertums oder der angemessenen Aufarbeitung drängen sich auf. Leni Riefenstahl gilt als prominentestes Beispiel einer hochbegabten, doch im besten Fall fehlgeleiteten Regisseurin, die bis zu ihrem Tod im Jahr 2003 ihren streitbaren Standpunkt vertrat.

Der Großteil der Autoren nähert sich dem Untersuchungsgegenstand mittels Analysen der Musik einzelner Filme, um ihre Thesen zu belegen. Die gewählten Filme reichen von »Klassikern« wie *DIE FEUERZANGENBOWLE* (D 1944), über *IMMENSEE* (D 1943) bis zu weniger bekannten Filmen wie *F.P. 1 ANTWORTET NICHT* (D 1932) sowie Wochenschauen und Kriegsberichten.

Tenor der Aufsätze ist, dass die gesamte Unterhaltungskultur der NS-Zeit unter strenger Aufsicht des Propagandaministeriums zur emotionalen Verständnislenkung eines ganzen Volkes instrumentalisiert wurde. Die

Begriffe *politischer* und *unpolitischer Film* sind retrospektiv auferlegte Kategorien, die im Zuge der Aufarbeitung und wissenschaftlichen Beschäftigung entstanden sind, wobei hier meist Gerd Albrechts (1933–2008) Studie *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches* (Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1969) als Hauptquelle herangezogen wird.

Harro Segebergs Einstiegsbeispiele zu seinem Kapitel *Audiovision. Mediale Mobilmachung im Dritten Reich*, thematisieren Personen des öffentlichen Lebens der Gegenwart wie Ex-President George W. Bush und Arnold Schwarzenegger und schlagen somit die Brücke von der NS-Zeit zum 21. Jahrhundert mittels Vergleich der inszenierten Medialisierung der Politik, welche Segeberg als *mediale Mobilmachung* bezeichnet. Er beleuchtet weiters die filmisch-inszenatorischen (auditiven und visuellen) Mittel, die von den Hauptakteuren der Propagandamaschinerie bewusst zur Manipulation eingesetzt wurden, allen voran Goebbels und Hitler, »der die visuelle wie akustische Einstudierung seiner Massenreden zu oratorischen Gesamtkunstwerken (oder das, was er dafür hielt) perfektionierte« (27). Der in Segebergs Kapitel analysierte Film *WUNSCHKONZERT* (D 1940) weist außerdem auf ein weiteres essentielles Medium hin, das im 2. Weltkrieg zur Manipulation instrumentalisiert wurde: der Rundfunk.

Segebergs »Gedankenexperiment« unternimmt den schwierigen Versuch, »sich in die Erlebniswelt eines Alltagsmenschen im Dritten Reich zu versetzen« (33), und ergründet dabei Rezeption und Zuschauerverhalten. Folgernd bildet für Segeberg das Kino einen politisch-ideologischen Ort, um Erregungspotenziale auf die Zuschauer zu übertragen und die akustische Komponente spielt hierbei eine wesentliche Rolle, wie bereits Goebbels festgestellt hat, wenn er »das *Auge* durch das *Ohr* ansprechen« wollte (26).

Matthias Hurst thematisiert in seinem Beitrag *Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte* die »Brot & Spiele«-Haltung der Zensurinstanzen. Zitate von Reichsfilm- und Propagandaminister Joseph Goebbels, die besagen, dass er »subtile Formen der Beeinflussung im Spielfilm« offenkundiger Propaganda vorzog (43), verdeutlichen die systematische und alle Lebensbereiche umfassende Manipulationskunst der Autoritäten.

In Hursts Text taucht bereits die Ambivalenz der damaligen deutschen Gesellschaft auf; die innere Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne, die des Weiteren auf der Leinwand repräsentiert wird und in das kollektive Verständnis eindringt. Dieser Spielraum, der dem Publikum damit zugestanden wird, ist instrumentaler Faktor zur Stärkung der gemeinsamen Vorstellungswelt und ist somit auch wichtiger Teil in der sich im Flux befindlichen Wechselbeziehung der Menschen zwischen Masse und Individuum.

Hurst stellt in seinem Aufsatz in Bezug auf die verwendeten Musikstile fest, dass sowohl der diegetische als auch der nicht-diegetische Einsatz von *Schlagern* von großer Bedeutung für den Massenreiz und somit für die Wirkungsweise der Ideologiemaschinerie ist – ein wiederkehrendes Thema der darauffolgenden Texte. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Schlager durch ihren Einsatz von Liedtexten – im Gegensatz zur Instrumentalmusik - semantisch direkter und unmittelbarer wirken. Das heißt jedoch nicht, dass sämtliche Szenen mit propagandistisch gefärbten Schlagertexten unterlegt waren. Im Gegenteil wurden diese Musiknummern oft als diegetische Szenen in die Filmhandlung integriert, als deren Schauplätze oft der Kunstbetrieb oder die populäre Unterhaltungsindustrie fungierten. Somit werden Schlager im Krieg zu »Waffen«, die motivieren und vorwärts

treiben, aber auch zurechtweisen können. Hurst spricht hier von einer weiteren Subtilisierung »leitender Kommentare« unter dem Mantel der Fiktion.

Die Loslösung der musikalischen Attraktionen von der Konstruktion der filmischen Realität in nicht-diegetischen Musiknummern bot den Produzenten (und Komponisten) gewisse ideologische und musikalische Freiheiten und führte teils zu Exzentriz jenseits nationalsozialistischer Normen. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Anpassung und Rebellion bediente das heterogene Publikum der ambivalenten Gesellschaft.

Hans-Peter Fuhrmann befasst sich in seinem Text mit *Filmmusik und Mentalität in der nationalsozialistischen Filmproduktion während des Zweiten Weltkriegs* an Hand der Spielfilme DIE FEUERZANGENBOWLE, KARNEVAL DER LIEBE (D 1942) und IMMENSEE. Fuhrmanns stark geschichtswissenschaftlich geprägter Ansatz – dem ein Plädoyer für Quelleninterpretation in kultur-historischen Kontexten vorangeht - verleiht seinem Text eine klare Grundstruktur. Als wichtiges Schlagwort – nicht nur in Fuhrmanns Ausführungen - gilt die »emotionale Beeinflussung der Wahrnehmung zur gezielten Schaffung (kollektiver) Urteilkriterien«. Musik wird die Fähigkeit zugeschrieben, filmische Aussagen emotional oder mit Hilfe von kognitiven Assoziationen zu verstärken oder zu lenken. Fuhrmanns Einblick in die Adaptionsgeschichte des Films DIE FEUERZANGENBOWLE zeigt auch die Einverleibung und Umarbeitung literarischer Themen durch die Filmschaffenden, wenn beispielsweise im Vergleich zur Romanvorlage Szenen ausgelassen oder hinzugefügt wurden, um dem angestrebten Gesellschaftsbild zu entsprechen.

Auch hier tritt der Schlager als propagandistisches Element hervor, das sich selbstverständlich in der Vergangenheit bewährt hat. Besonders militärische

Strukturen bedien(t)en sich der Musik als funktionalem Kommunikationsmittel. So werden Kriegs- und Marschlieder als explizite Propaganda verwendet während Schlager der emotionalen Manipulation auf implizite Weise dienen.

Wiederkehrende Einsätze von Schlagern – im Laufe eines Films auch in verschiedenen instrumentalen Besetzungen, mit oder ohne Text, diegetisch oder nicht-diegetisch – lassen diese Lieder zu mantra-artigen Ohrwürmern mutieren. Diese unterbewusste Beeinflussung wurde während des Krieges selbstverständlich von allen politischen Seiten genutzt, als z.B. Marlene Dietrich in den USA gegen Ende des Krieges demoralisierende deutsche Schlager aufnahm, die über die feindlichen Grenzen geschmuggelt wurden und die Moral der deutschen Truppen untergraben sollten.

Michael Wedel, der spätestens seit Veröffentlichung seines Buches *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945* (edition text + kritik, 2007) als Musikfilmexperte gilt, vollführt in seinem Buchbeitrag *Synchronisierung der Sinne – Synchronisierung des Sinns? Tonfilmumstellung, Musikfilmästhetik, NS-Ideologie*, einleitend einen wertvollen Rückgriff von ca. 15 Jahren auf die Entwicklungsgeschichte des Genres der Musikkomödie und bestätigt, dass die Sänger- und Komponistenfilme keine Neuheit des Tonfilms, sondern wiederbelebte Formen der Stummfilmära waren. Er erinnert im Zuge dessen daran, dass die Einführung des Tonfilms nicht als technologische oder historische Schnittstelle betrachtet werden darf, sondern als Schwellenjahre (1928–1932). Wedel beleuchtet vor allem produktionstechnische Aspekte der Tonfilme und schließt daran Begrifflichkeiten der verschiedenen Musikfilmgattungen: Tonfilm-Operette, Revuefilm, Sängerfilm etc., wobei durchaus Mischformen zu finden sind.

Auch Wedel kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass ein Produkt der Unterhaltungsindustrie dieser Zeit nicht frei von Ideologie sein kann, sondern dass diese zumindest subtil und ambivalent enthalten ist. Im Endeffekt kann jedoch meist nur von der Intention der produzierenden Personen gesprochen werden, da die tatsächliche Rezeption und Wirkung auf die Zuschauer heute nicht mehr untersucht werden kann. Somit bleibt die Frage der Wirkungsdimensionen dieser ideologisch getränkten Filme Stoff für Interpretation und Spekulation.

Guido Heldt untersucht im Kapitel *Wirklichkeit und Wochenschau: Die Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reiches* den Krieg als alle Lebensbereiche umfassende Mobilmachung, über den physischen Kampf hinausgehend zu einem *Kulturkrieg*, der vor allem an der Heimatfront bestritten wurde und in dem Film als Kriegswaffe anzusehen ist. Heldts Analyse umfasst vier Filme, die sich in selbstreferenzieller Weise mit musikalischer Unterhaltung hauptsächlich an der Heimfront befassen und somit den Anspruch einer »Wirklichkeitsnähe« stellen (121). Heldt unterscheidet fünf Verfahren in der Schichtung der Realitätsebenen: 1. Stars aus der realen Welt treten als Stars im Film auf, 2. Zeitgeschichtliche Ereignisse werden mit der Handlung verwoben, 3. Musik lässt sich auf Aspekte der Handlung und/oder der historischen Situation beziehen, 4. Die Darstellung des Krieges und die Darstellung von Unterhaltung sind Echos voneinander, und 5. Selbstbezug und musikalische Kontrolle.

Trotz der viel thematisierten eskapistischen Funktion des Genres Musikfilm, wird dieser hier vielmehr als systemstabilisierend entlarvt und als Vehikel für die ideologische Verarbeitung von Widersprüchen der Alltagsrealität der Menschen, die schließlich dazu führen sollte, das Volk von der Ideologie zu überzeugen und die reale Wirklichkeit auszublenden, um sie mit der

inszenierten und konstruierten Wirklichkeit zu ersetzen.

Einen weiteren spannenden Punkt wirft Panja Mücke in ihrem Aufsatz *Vielschichtige Offerten: Eduard Künnekes Filmkompositionen im Dritten Reich* auf, die nach der (Un-)Bedenklichkeit der heutigen Rezeption dieser Filme fragt. Dass die Konstruktion unsichtbarer Propaganda Einfluss auf die heutige Ausstrahlung dieser Filme haben sollte, ist ein wertvoller Gedanke dieses Buches.

Der Sammelband zeigt, dass es – durch Ausweisung des staatlichen Kontrollapparates unter Joseph Goebbels persönlicher Führung – keinen unpolitischen Film gab. Jeder noch so »seichte Unterhaltungsfilm« erfüllte bestimmte Funktionen, sei es die Darstellung ideologischer Werte der NS-Zeit oder der eskapistische Aspekt.

Herausgeber Christoph Henzel beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der *Filmsymphonik in Deutschland*. Er fragt nach den Auswirkungen des Tonfilms auf Komponisten und Musiker, vor allem im Vergleich zur Hollywoodpraxis, deren Geschichte bereits eingehender erforscht wurde. In einer Aufstellung von 33 Filmen, in denen er die unterschiedlichen Anteile (diegetisch, nicht-diegetisch) der Musik untersucht, bietet Henzel eine detaillierte Übersicht über deren Einsatz und vor allem über die Entwicklungsgeschichte symphonischer Musik in Unterhaltungsfilmen der NS-Zeit. Auffallend oft werden in den Filmen dargebrachte Schlager mit Liedtexten zu einem späteren Zeitpunkt des Films in symphonischer Hintergrundmusik verarbeitet und erfüllen damit meist dramaturgisch-narrative Funktionen. In der Beschreibung einzelner Filme werden weitere ästhetische Funktionen der Musik illustriert, beispielsweise ermittelt Henzel anhand des Films *DAMALS* (D 1943) drei Funktionsgruppen nicht-diegetischer Musik. Er gelangt schließlich zu einem ambivalenten Bild:

trotz der überaus großen Wichtigkeit der Musik im deutschen Tonfilm kommt der nicht-diegetischen Musik nur eine eher untergeordnete Rolle zu (172).

Abschließend thematisiert Operettenexperte Kevin Clarke die *Filmoperette und Operette im Film der NS-Zeit*. Er weist auf den – besonders im Musikfilm stark sichtbaren – Einfluss Hollywoods auf Produktion und Rezeption hin. Den Erfolg so mancher Musical- und Operettenfilme konnten auch Deutschlands höchste Autoritäten nicht völlig ignorieren und Goebbels selbst hielt anscheinend die Filmleute an, dem erfolgreichen Hollywoodfilm nachzueifern. Die ästhetische Unterlegenheit gegenüber dem amerikanischen Musical führte zum (totalen) Zensurversuch, um das Vergleichspotenzial zu eliminieren, was wiederum einen künstlerischen Verlust für die deutsche Filmindustrie darstellte. In all den Erörterungen zur Kontrollwut und Manipulationsstrategie des Propagandaministeriums darf schließlich nicht vergessen werden, dass der Film als Massenmedium ein Wirtschaftsträger war und sich somit auch nach marktwirtschaftlichen Gesetzen orientierte.

Clarke beklagt zu Recht die Aneignung des Genres Operette – einst charakterisiert von scharfer Ironie, Gesellschaftskritik und frivolen Anzüglichkeiten bis hin zu offener Erotik – für die Zwecke der NS-Unterhaltungskultur, deren starker Einfluss bis heute spürbar ist und dem Genre in Sachen Publikumsakzeptanz keine Dienste erweist.

Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reiches stellt eine wichtige Ergänzung der vor allem in der jüngeren Geschichte publizierten Studien zum Unterhaltungsfilm der NS-Zeit dar.² Sollte der aktuelle Trend der

² Vgl. Lowry 1991, Schulte-Sasse 1996, Segeberg 2004.

Beschäftigung mit Filmmusik in all ihren Facetten anhalten, so wird Henzels Wunsch nach einer Vertiefung der Diskussion über Filmmusikästhetik wohl in nächster Zeit in Erfüllung gehen und mit diesem Sammelband ist ein wichtiger Schritt getan.

Literatur

Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen.

Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham u. London.

Segeberg, Harro (2004) *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film* (= Mediengeschichte des Films 4), München.

Empfohlene Zitierweise

Windisch, Anna Katharina: Rezension: Henzel, Christoph (Hg.): Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 164–175, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p164-175>.

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.