



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Musik im Propagandafilm während des Zweiten Weltkriegs – Walt Disney's ‚Der Fuehrer's Face‘“

verfasst von / submitted by

Julia Undeutsch, BA

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

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

An dieser Stelle möchte ich besonders meinem Bruder Christian für all die langen und großartigen Diskussionen der letzten Jahre danken, die mich letztendlich dazu gebracht haben, mich täglich mit Filmmusik im (japanischen) Animationsfilm auseinanderzusetzen und darüber zu schreiben. Ebenso bedanke ich mich bei meinem Freund Thomas, der mich immer dazu ermutigt, meine Leidenschaft zu verfolgen. Ohne euch wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Frau Professor Saary, danke dafür, dass Sie mir die Möglichkeit gegeben haben, die Arbeit zu schreiben und mich dazu inspiriert haben, dieses wichtige Thema zu meiner Leidenschaft zu machen. Ihre interessanten Lehrveranstaltungen und Ihr Enthusiasmus, den Sie in diesen Stunden an den Tag gelegt hatten, haben mich auf die Idee gebracht, über Musik im Animationsfilm zu schreiben.

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, Februar 2020

Julia Undeutsch

Abbildungsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Sequenzprotokoll (Darstellung durch Autorin).....	53
--	----

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiel zu Akt 1, T. 1-7.....	58
Notenbeispiel 2: Der Fuehrer's Face T. 1-12 (Transkription durch Autorin).	65
Notenbeispiel 3: Der Fuehrer's Face T. 21-30 (Transkription durch Autorin).....	65

Bildquelle

Abbildung 1: Die Fahne hoch (aus: Diem http://peter-diem.at/Lieder/Wessel.gif)....	63
--	----

Inhalt

1. Inhalt und Zweck der Masterarbeit.....	11
2. Animation goes war	12
3. Der Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg	14
3.1. Zur Entwicklung	14
3.2. Disney und der Propagandafilm.....	18
4. Musik im Dritten Reich.....	22
4.1. Einsatz deutscher Musik	23
4.2. Wagner im Dritten Reich	32
5. Filmmusik zur Verharmlosung.....	39
5.1. Filmmusik in Hollywoods Animationsstudios	40
5.2. <i>Looney Tunes</i> und <i>Merrie Melodies</i>	42
6. „Der Fuehrer’s Face“	43
6.1. Inhalt.....	45
6.2. Sequenzprotokoll.....	51
7. Die Verwendung des Vorspiels zu Richard Wagners Oper <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>.....	53
7.1. Entstehung und Rezeption.....	53
7.2. Analyse des Zitats aus dem Original Vorspiel	57
7.3. Analyse des Musikzitats	58
8. Oliver Wallace: Musik zu „Der Fuehrer’s Face“	60
8.1. Oliver Wallace und sein Schaffen	60
8.2. Das „Horst-Wessel-Lied“ als Vorbild.....	61

8.3. Analyse des Lieds und seine Funktion als Leitmotiv	64
9. Musikverwendung zur Gegenpropaganda	67
9.1. „Der Fuehrer's Face“	67
9.2. Vorgehensweise bei zeitgleichen Produktionen (Beispiele)	69
9.2.1. „The Ducktators“	69
9.2.2. „Education for Death: The Making of the Nazi“	74
10. Quellenverzeichnis	78
10.1. Sekundärliteratur	78
10.2. Musikalien	81
10.3. DVD	81
10.4. Online-Quellen	81
Abstract.....	84
Akademischer Lebenslauf	85

1. Inhalt und Zweck der Masterarbeit

Die vorliegende Masterarbeit setzt sich mit dem Einsatz von Musik in animierten Propagandafilmen des großen Hollywoodstudios Walt Disney während des Zweiten Weltkriegs auseinander. Zu dieser Zeit entstand eine sehr beachtliche Menge an Filmen mit propagandistischem Hintergrund. In einigen dieser Filme wurde bewusst Musik eingesetzt, welche zur NS-Zeit selbst eine wichtige Rolle spielte. Als wohl wichtigstes Beispiel sei hier die Musik von Richard Wagner zu nennen, welche Adolf Hitler zu jener Zeit vergötterte.

Zuerst wird ein Überblick über Propagandafilme im Zweiten Weltkrieg und die Bedeutung von (deutscher) Musik im Dritten Reich gegeben. Der Einsatz der Filmmusik spielt in weiterer Folge eine große Rolle bei der Analyse des Animationsfilms. Daher ist es wichtig, im Vorfeld einen guten Überblick über bestimmte Bereiche der Musik zu geben, die in den Filmen noch mehr verdeutlicht werden. Zum einen spielt die Art der Musik eine große Rolle: ist diese diegetisch oder nicht, welche Stimmung wird erzeugt und mit welcher Absicht. Weiters gab es zu Zeiten des Nationalsozialismus nicht nur Musik, die bedeutend für die gehobene Schicht war und im Radio gespielt wurde, sondern es entstand eine komplett neue Auffassung, *wie* Musik sein kann, und zwar hinter den Gittern der Konzentrationslager. Es geht hier nicht um eine Musikanalyse im klassischen Sinn, sondern um den Einsatz der Musik im Zusammenhang mit dem Inhalt des Films. Welche Bedeutung hat die eingesetzte Musik in jener Zeit? Warum entschied sich das Studio für bestimmte Musikstücke bestimmter Künstler, welche musikalisch in den Filmen Verwendung finden?

Anschließend konzentriere ich mich auf den im Jahre 1942 entstandenen Kurzfilm „Der Fuehrer's Face“ von Walt Disney, der inhaltlich, sowie stilistisch und musikalisch analysiert wird. Nach den Details der Filmproduktion und einer Inhaltsangabe folgt das

Szenenprotokoll, das dem Leser einen Überblick über den Inhalt des Films und der Verwendung der Musik gibt. Zum Schluss erläutert eine Musikanalyse den Zusammenhang der Musik mit dem dargestellten Bild und dessen Funktion im Kurzfilm.

2. Animation goes war

Als Amerika in den Zweiten Weltkrieg eintrat, begannen auch die Animationsstudios ihre Charaktere in einen Kampf zu schicken, um den Menschen durch Verharmlosung eine Art Sicherheit zu suggerieren. Schon während des Ersten Weltkriegs spielte ein von Max Fleischer produzierter animierter Trainingsfilm (Solomon 1989: 26) eine wesentliche Rolle in der Ausbildung der Männer und Frauen in den verschiedenen Bereichen der Armee. „Animated shorts were often a more effective means of instruction than live-action films or illustrated lectures, because the trainees watched them more attentively“, begründet Solomon (1989: 113). Während der Kriegsjahre entstanden mehr Animationsfilme als Live-Action-Filme (Solomon 1989: 113).

Walt Disneys universeller Stil wurde auf der ganzen Welt erkannt und funktionierte unabhängig von Kultur oder Sprache. Bei David Kunzle ist zu lesen: „Die politische und militärische Macht Amerikas hat ihn überall bekannt gemacht, und er selbst ist ein Ausdruck dieser Macht“ (Kunzle 1990: 20). Da war es auch nichts Ungewöhnliches, wenn ein so erfolgreicher Produzent für politische Zwecke eingesetzt, ja sogar missbraucht wurde. Mit „Schneewittchen“ aus dem Jahr 1937 erzielte Disney mit einem Gesamtbruttoeinspielergebnis von 6,5 Millionen US-Dollar den bis zu diesem Zeitpunkt erfolgreichsten Tonfilm (Solomon 1989: 113). Dieser Erfolg läutete eine der produktivsten Epochen für das Studio ein: „das goldene Zeitalter der Animation“. Nachdem „Schneewittchen“ fertiggestellt war, begann das Studio Anfang 1938 mit der Arbeit an „Pinocchio“ und „Fantasia“. Beide Filme wurden im Jahr 1940 veröffentlicht und waren an den Kinokassen nicht besonders erfolgreich – vor allem, weil die Einnahmen aus Europa nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1939 gesunken waren. Das Studio erzielte mit beiden Filmen keinen Gewinn und war stark verschuldet (Solomon 1989: 116-117).

Als Reaktion auf die Finanzkrise begannen Walt Disney und sein Bruder Roy im Jahr 1940 mit dem ersten öffentlichen Aktienangebot des Unternehmens und führten drastische Gehaltskürzungen durch. Letztere Maßnahme, und Walts manchmal überhebliche und unsensible Art, mit dem Personal umzugehen, führte zu einem mehrwöchigen Streik der Animateure. Während ein Bundesmediator des *National Labour Relations Board* mit den beiden Seiten verhandelte, akzeptierte Walt Disney ein Angebot des *Büros des Koordinators für interamerikanische Angelegenheiten*, eine „Goodwill-Reise“ nach Südamerika zu unternehmen. Infolge des Streiks – und der finanziellen Lage des Unternehmens – verließen mehrere Animateure das Studio und Disneys Beziehung zu anderen Mitarbeitern war dadurch dauerhaft belastet. Die US-Regierung nutzte die finanziell schlechte Situation (Solomon 1989: 117) des *Disney Studios* aus und konnte ihn deshalb zu einer Zusammenarbeit mit dem State Department und dem *OIAA* (Office of Inter-American Affairs) überreden. So konnte Walt Disney sein Studio während der finanziell angespannten Zeit vor dem Untergang bewahren (Leithner 2010: 11). Es entstand eine Vielzahl an Propagandafilmen, stilistisch und inhaltlich genauso anspruchsvoll wie seine Feature-Filme.

Doch nicht nur das *Disney Studio* hatten sich daran gemacht, Animationsfilme für Propagandazwecke zu produzieren. Auch *Warner Brothers*, Max Fleischer und *MGM* begannen, Kurzfilme, die die Gräueltaten des NS-Regimes aufzeigten, in Form von Cartoons anzufertigen.

Der Erfolg dieser kurzen Animationsfilme lag vor allem am differenzierten und glaubwürdigen Bild der Deutschen, die diese an den Tag legten und sich von den schematischen und starren Feinbildern lösten. Es wird wiederholt ein „verrückter“ Deutscher gezeigt, der von der Indoktrination geheilt werden soll. Als Stilmittel wurden Dramen und Humor durch Bloßstellen eingesetzt. Selbst in Deutschland blieb der Erfolg dieser Trickfilme nicht unbemerkt. „Es ist sicher, dass der gute Trickfilm auf dem Gebiet der politischen Propaganda, besonders auch auf dem Gebiet der politischen Satire Bedeutendes leisten kann“, so NSDAP-Mitglied Dr. Max Winkler, der am 02. April 1943 seine Meinung über die US-amerikanischen Propagandafilme gegenüber Reichspropagandaminister Joseph Goebbels kundtat (Storm / Dreßler 1991: 143). Goebbels hatte eine Vorliebe für Disneys Zeichentrickfiguren, ebenso wie viele Piloten der deutschen Luft-

waffe. Deshalb war auf deren Flugzeugen bis Kriegsende ein Mickey-Mouse-Symbol angebracht. Daraufhin wurde im Juni 1941 die UFA-Tochtergesellschaft „Deutsche Zeichenfilm GmbH“ gegründet, die ebenfalls abendfüllende Zeichentrickfilme nach dem Modell von Disney herstellen sollte. Es wurde jedoch lediglich ein einziger Animationsfilm mit dem Titel „Armer Hansi“ – ein 17 minütiger Kurzfilm im Jahre 1943 – fertiggestellt (Laqua 1992: 105-111).

3. Der Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg

Propaganda galt schon in der Antike als wichtiges Mittel der Meinungsbeeinflussung im Krieg – damals noch in Form von Reden oder Liedern. Mit der Entwicklung der modernen Massenmedien wie Rundfunk, Film und Fernsehen und dem heutigen *World Wide Web*, kann eine große Anzahl Menschen in kürzester Zeit erreicht werden, das die Bedeutung der Propaganda und deren Ausmaß enorm erweitert.

3.1. Zur Entwicklung

Seit dem Ersten Weltkrieg wurden in allen größeren kriegerischen Auseinandersetzungen Medien als Mittel der Propaganda gezielt und umfassend eingesetzt. Auf Flugblättern, Postkarten und Plakaten hielten zahlreiche Fotografen die Geschehnisse auf den Schlachtfeldern fest, welche als Propagandamittel eine entscheidende Rolle bei der Mobilisierung der Bevölkerung für den Krieg spielten. Ebenso kam der Film zum Einsatz, um über das Geschehen an der Front zu berichten, welcher jedoch zu dieser Zeit nur geringe Bedeutung hatte. Knapp 140 Spiel- und Nachrichtenfilme über den Ersten Weltkrieg entstanden in Großbritannien; in Deutschland waren es sogar deutlich weniger. Die in dieser Zeit entstandenen Filme hatten einen stark patriotischen Charakter und sollten dazu dienen, die Bevölkerung von der eigenen Überlegenheit und der Richtigkeit des Krieges zu überzeugen. Das Leid und Elend des Krieges wurde in den von der BUFA – welche 1917 durch Erich Ludendorff in die Universum Film AG (kurz: UFA) umgewandelt wurde – freigegebenen Mediendarstellungen enorm verharmlost (Otto, letzter Zugriff: 15.10.2019). Deutsche Soldaten wurden siegesgewiss und heldenhaft

dargestellt, die Kriegsgegner als Schwächlinge und Verlierer (*Geschichte der Kriegspropaganda*, letzter Zugriff: 31.01.2019).

Kurz nach der Machtübernahme Hitlers im Jahr 1933 wurde von Joseph Goebbels das *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* gegründet. Rundfunk, Presse und Filmwirtschaft wurden ihrer Freiheit beraubt, gerieten unter staatliche Kontrolle und hatten nationalsozialistischen Ideologien zu folgen. Aufnahmen, welche von Kammermännern und Fotografen gemacht wurden, die in sogenannten Propagandakompanien systematisch an der Front eingesetzt wurden, wurden vor der Veröffentlichung sorgfältig auf ihre mögliche Wirkung im Hinblick auf die Kriegsmoral geprüft.

Adolf Hitler war davon überzeugt, dass die Menschen langsam und bequem waren und ein schwaches Gedächtnis hatten. Dies schrieb er in seine Autobiographie „Mein Kampf“ (zit. n. *Kriegspropaganda*, letzter Zugriff: 15.10.2019). Die Masse reagierte nur auf eine zig-fache Wiederholung der Begriffe und das Denken und Fühlen wurde von gefühlsmäßiger Empfindung bestimmt. Daher durfte Propaganda nur schwarz oder weiß / positiv oder negativ sein und musste stets an Liebe und Hass appellieren. Goebbels organisierte systematisch die Propaganda der Partei und brachte die von Hitler erwähnte Schwarz-Weiß-Malerei der Propaganda zur Perfektion, die er bis zum Untergang des Dritten Reichs beibehielt. Werbeplakate, Postkarten und Reden der Partei galten immer als Aufruf zur Aktivität, zum unbarmherzigen Zuschlagen und Vorwärtsstürmen. Schlagwörter sollten die Menschenmasse erregen und mitreißen und Ausrufe wie „fanatische und bedingungslose Menschen stehen im Einsatz“ (*Kriegspropaganda*, letzter Zugriff: 31.01.2019) erweckten den Eindruck der Rastlosigkeit der Partei. Die Machtergreifung war das Ziel einer ständigen, aber planvollen Bewegung. Wahrheit war nebensächlich: Zweck war es, die Gegner und Gegnerinnen als die Bösen den Helden und Heldinnen des Nationalsozialismus gegenüberzustellen (*Geschichte der Kriegspropaganda*, letzter Zugriff: 31.01.2019).

Während des Zweiten Weltkriegs war vor allem der technische Fortschritt in der Filmindustrie ausschlaggebend für eine einfachere Verbreitung der Propagandamittel, als dies noch im Ersten Weltkrieg der Fall war. Die Bild- und Tonqualität hatte sich verbessert und Kinos waren weiter verbreitet.

Kriegspropagandafilme, wie der Dokumentarfilm „Die Feuertaufe“ von Hans Bertram, aus dem Jahre 1939/40, entstanden aus den Filmaufnahmen und sollten vor allem die Überlegenheit der deutschen Streitkräfte demonstrieren. Es entstand die Reportage „Wochenschau“, die regelmäßig in den Kinos Bilder vom Krieg und verharmlosende Kriegsberichte zeigte. Die „Deutsche Wochenschau“ war von 1940 bis 1945 die zentralisierte und gleichgeschaltete Wochenschau in den Kinos des Deutschen Reichs. Sie wurde zwischen dem Kulturfilm und dem eigentlichen Hauptfilm gezeigt und diente sowohl der Information über das aktuelle Kriegsgeschehen im Zweiten Weltkrieg als auch der Verbreitung von NS-Propaganda (Kleinhans, letzter Zugriff: 7.11.2019). Weder kämpfende Soldaten noch tote Menschen wurden gezeigt. Die mehr als 1.000 produzierten Filme glorifizierten das Deutsche Reich, ohne das Geschehene zu hinterfragen. In antisemitischen Filmen wie „Jud Süß“, ein Film von Veit Harlan aus dem Jahr 1940, oder „Der ewige Jude“ von Fritz Hippler aus dem Jahr 1940, wurden die Juden als minderwertig, boshaft und als Bedrohung dargestellt (*Geschichte der Kriegspropaganda*, letzter Zugriff: 31.01.2019).

NS-Vorgaben und Realisierung für einen typischen „Deutschen Film“ nach Goebbels (zit. n. Saary 2014: 62):

- Stoffe müssen geeignet sein, die deutsche Kultur zu vermitteln
- Stoffe sollen das Publikum ins Kino locken
- Filme müssen den kulturfernen Schichten Kultur vermitteln
- Manipulation soll nicht erkennbar sein
- Ausschluss aller jüdischen MitarbeiterInnen
- Ausschluss jüdischer Musik
- Direkte Propaganda kommt sehr schnell schlecht an
- Differenzierung nach „Staatszugehörigkeit“: Ernsthaftige Filme – Deutschland, Unterhaltung – Österreich

Die zunehmende Produktion von Revue-Filmen im Jahr 1943 belegte den Versuch, Musik manipulativ einzusetzen und so dem Publikum eine durch Musik bestimmte Gegenwelt zu suggerieren (Saary 2014: 71).

Doch nicht nur in Europa wurden Propagandafilme produziert. Während des Zweiten Weltkrieges entstanden ebenso auf anderen Kontinenten Filme, die auf die negative Seite des NS-Regimes Aufmerksam machen wollten. Lange Zeit hielt sich die USA seit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs aus den staatlichen Konflikten zwischen Europa und Asien heraus und war nicht daran interessiert, sich an dem Krieg zu beteiligen. Die Neutralitätsgesetze wurden aufgelockert und der Kongress änderte im Jahr 1940 den Status „neutral“ in „nicht-kriegsführend“. Die Amerikaner vertraten die Auffassung, dass ihr Land aus jeglichem Krieg herauszuhalten sei, und kamen der Hilfe, um die Großbritannien und Frankreich baten, nicht entgegen (Elter 2005: 61).

Diese Einstellung ändert sich jedoch in der Nacht des 07. Dezember 1941, als die japanische Luftwaffe auf den Flottenstützpunkt Pearl Harbor plötzlich das ganze Land in einen Schockzustand versetzte. Am 08. Dezember 1941 erklärten die USA Japan den Krieg (Leithner 2010: 41). Der Kriegseintritt konnte nach diesem Ereignis gegenüber der Bevölkerung gerechtfertigt werden und nun musste die Regierung ihnen die Kriegsbegeisterung einflößen und diese auch aufrechterhalten. Ein gut organisiertes Propagandasystem war der Clou, um sich die Opferbereitschaft der Bevölkerung auch dann zu sichern, wenn kritische Stimmen lauter wurden (Leithner 2010: 41). Hierfür wurden 1942 zwei Organisationen gegründet: das „Office of Censorship“ und das „Office of War Information“. Letzteres wurde explizit für die Propaganda zur Stützung und Verbreitung der staatlichen Sicht der Kriegsstandpunkte eingesetzt. Das „Office of Censorship“ war für die Kontrolle und Zensur von Medienberichterstattungen und privaten Erzeugnissen verantwortlich. Die Leiter beider Organisationen waren vor dem Krieg als Journalisten tätig gewesen und für Meinungs- und Pressefreiheit eingetreten – Grundrechte, die es ab diesem Zeitpunkt nicht mehr geben sollte (Elter 2005: 80).

Das *Disney Studio* hatte zu dieser Zeit hohen Bekanntheitsgrad und wurde für gegen-propagandistische Zwecke sinnvoll eingesetzt. Neben Unterhaltungofilmen entstanden nun auch Lehr- und Bildungofilme, um dem Publikum Informationen über amerikanische Werte, Lebensstil und Konsumprodukte näherzubringen. Diese Filme erreichten

mehr Menschen als Kinofilme, da sie auch in Schulen, Firmen, Gefängnissen, Krankenhäusern, etc. gezeigt wurden und dadurch auch Ortschaften erreicht werden konnten, in denen keine Kinos errichten waren. Somit konnte diese Art von Filmen gezielt für propagandistische Zwecke eingesetzt werden – mit den gewünschten Effekten. Die animierten Kurzfilme zeigten keine Scheu vor dem Einsatz von Brutalität, Verulkung von wichtigen Kriegs- und Nazi-Symbolen und der Zurschaustellung der Kriegsführer. Die Filme waren für die junge sowie die ältere Bevölkerung zugänglich, Zensur fand keine statt (Saary 2014: 74).

Es entstanden vier Gattungen von Kriegspropagandafilmen (Saary 2014: 74):

1. Publizistisch propagandistische Filme für Soldaten („Orientation films“)
2. Reportagen von der Front für die Angehörigen
3. Filme über das Heimatland, welche die Anstrengungen der Bevölkerung im Krieg zeigten
4. Instruktionsfilme für das Militär (diese Filme hatten Ähnlichkeit mit der erstgenannten Kategorie)

Somit wurde der Film zum wirksamsten Propagandamedium und das Mittel zur Massenkommunikation. Er hatte erklärende Funktion und vermittelte vorgegebene Ideen, Ideale und Moralvorstellungen, verpackt in Unterhaltung. Seine Wertebotschaft erreichte auch weniger gebildete Bevölkerungsschichten und Länder über die Grenzen hinweg.

3.2. Disney und der Propagandafilm

Nachdem die große Leinwand vom Stummfilm ab den 1920er Jahren dominiert wurde – ab Ende der 1910er Jahre hatte sich der stumme Langfilm als gängigste Form etabliert – entwickelte sich mit Walt Disney der animierte Cartoon und nahm einen nicht mehr wegzudenkenden Platz in der Filmgeschichte ein. Nachdem der Zweite Weltkrieg Amerika erfasst hatte, geriet der gesamte Konzern in eine Krise; betroffen waren davon die finanzielle und künstlerische Situation ebenso wie die Themenparks und das Filmstudio. Die Anforderungen an Hollywood wurden Veränderungen unterzogen, Filme wie „Fantasia“ (1940) und „Pinocchio“ (1940), die zu dieser Zeit entstanden, kamen

beim Publikum nicht sonderlich gut an und so mussten die weiteren Produktionen kostengünstiger hergestellt werden. Einer der Filme, der in dieser misslichen Situation entstand, war „Dumbo“ aus dem Jahr 1941. Der Film dauerte nur 64 Minuten und wurde mit billiger Cartoonfarbe gezeichnet. Es gab keine multiplanen Kameraaufnahmen und somit blieb der realistische 3D-Effekt von den Seiten aus (Saary 2014: 74).

Das US-Militär wurde bereits im Dezember 1941 bei Disney vorstellig, weil die Armee einen Teil des Studios zur Verteidigungsanlage ausbauen wollte, um eine nahe gelegene Flugzeugfabrik vor Luftangriffen zu schützen. Außerdem wollte die Navy, dass extra zur Schulung ihrer Soldaten Zeichentrickfilme produziert werden. So meldete sich die berühmteste Ente der Welt, Donald Duck, im Mai 1942 zum Militärdienst in „Donald Gets Drafted“ (Stillich, letzter Zugriff: 31.01.2019). Weitere Aufträge folgten und somit willigte Walt Disney ein, für die US-Regierung Filme für Ministerien, die Armee, Luftwaffe und Navy zu produzieren, als er von seiner „Good Will Tour“, die er im Jahr 1941 im Auftrag der Regierung als Kulturbotschafter nach Südamerika tätigte, wieder zurückkehrte. Insgesamt wurde Disney mit 32 animierten Kurzfilmen zwischen 1941 und 1945 beauftragt. Daraus entstandene Kurzfilmreihen waren unter anderem „Saludos Amigos“ aus dem Jahr 1942 und „The Three Caballeros“ aus dem Jahr 1945 (Gabler 2007: 372). Der bekannteste aller hierfür entstehenden Filme war „The New Spirit“ aus dem Jahr 1942 für das Finanzministerium, in dem Donald Duck die Bevölkerung dazu aufruft, rechtzeitig ihre Steuern zu zahlen. Der Film wurde in diesem Jahr für einen Oscar in der Kategorie „Beste Dokumentation“ nominiert und das Ministerium verzeichnete im Jahr der Veröffentlichung tatsächlich eine verbesserte Steuerbilanz. Schließlich wurde ihr Beitrag dringend für den Krieg gebraucht, denn „Taxes will keep democracy on the march!“ (*The New Spirit* (1942), letzter Zugriff: 7.11.2019, 06:58 bis 07:01) und „Taxes will beat the Axes!“ (*The New Spirit* (1942), letzter Zugriff: 7.11.2019, 02:24 bis 02:26). In Auftrag gegeben wurde dieser Film von Henry Morgenthau Jr., dem späteren Vater des Morgenthau-Plans (ein im August 1944 veranlasster Entwurf zur Umwandlung Deutschlands in einen Agrarstaat nach dem absehbaren Sieg der Alliierten im Zweiten Weltkrieg zur langfristigen Verhinderung, dass Deutschland je wieder einen Angriffskrieg führen könne) und damaligen Finanzminister. 26 Millionen Amerikaner sahen den nachfolgenden Teil „The Spirit of '43“ aus dem Jahr 1943

und mehr als ein Drittel davon gab später an, dass sie auch wegen Donald nun für die Steuer sparen (Leithner 2010: 59-62).

Das Studio selbst konnten mit diesen Ausbildungsfilmen zwar keinen großen Gewinn erwirtschaften wie es mit den kommerziell ausgerichteten Cartoons sonst möglich war, aber es beschaffte dem Produzenten und seinem Team Arbeit, was für Disney höchste Priorität hatte. Weitere Filme, die für die Soldaten und die Öffentlichkeit zu dieser Zeit produziert wurden, waren Gegenpropagandafilme zur Abwertung von Nationalsozialisten und den mit ihnen verbündeten Japanern. Diese waren weder Trainings- noch Lehrfilme, sondern gehörten eher der Kategorie „Unterhaltungsfilme“ mit propagandistischem Inhalt an. In diesen Filmen stellte Walt Disney die Länder und deren Führer als manipulativ und ohne jegliche Moral dar. Auch in diesem Genre schaffte es Donald Duck in seiner Hauptrolle in einem der wohl bekanntesten Propagandafilme mitzuspielen: „Der Fuehrer's Face“ aus dem Jahr 1942. Dieser wurde mit einem Oscar in der Kategorie „Bester Cartoon“ ausgezeichnet. Ein landesweit bekannter Ohrwurm mit dem gleichnamigen Titelsong war ebenso ausschlaggebend für die Popularität des Films und wurde sogar von einigen Truppen an der Front gesungen. Als weitere wichtige Propagandafilme sind „Education for Death: The Making of a Nazi“ (1943) und „Commando Duck“ (1944) zu nennen (Leithner 2010: 50-70).

Zeichentrickfilme richteten sich in jenen Jahren ganz bewusst nicht nur an Kinder. Zwei Drittel der Amerikaner gingen jede Woche ins Kino – und sie liebten die Figuren von Disney. Bald machte auch Pluto Propaganda („Private Pluto!“ [1943]), Mickey und Minnie Mouse erklärten in einem Film, dass selbst altes Bratfett wichtig für den Sieg sein konnte („Out of the Frying Pan into the Firing Line“ [1942]), und immer wieder rückte Donald aus: In „Commando Duck“ aus dem Jahr 1944 zerstört er sogar im Alleingang (und eher aus Versehen) eine ganze Flotte von japanischen Flugzeugen. Die Filme waren wichtig für die Moral: In ihnen wurde nicht nur der Feind lächerlich gemacht; für die paar Minuten durfte das Publikum auch über den eigenen Alltag lachen, über Lebensmittelknappheit und die eigene Angst. Walt Disney machte den Amerikanern Mut.

Disney war überall – und immer dicht dran am Militär. Bereits seit 1942 gestalteten seine Zeichner grafische Embleme für amerikanische Truppenteile: einen Moskito etwa, der auf einem Torpedo reitet, für die neuen Torpedoboote der Navy, eine kriegerische Krähe aus „Dumbo“ für ein Bombergeschwader oder eine Schildkröte mit einem

Besen für Minenräumer. Grafiker, die gerade noch Bambi oder Schneewittchen gezeichnet hatten, malten jetzt Insignien für Panzer, Bomber und Schiffe. Viele Soldaten schmückten ihre Kampfflugzeuge und Panzer auch selbst mit den Gesichtern Mickeys, Donalds und Plutos: Symbole für den „American Way of Life“, für Freiheit und Demokratie – für alles, das auf dem Spiel stand (Leithner 2010: 47-49).

Bis Ende der 1940er Jahre produzierte Walt Disney 20 kurze Cartoons und zwei Feature-Filme pro Jahr (*Testimony of Walter E. Disney before HUAC*, veröffentlicht: 24. Oktober 1947). Die Produktionen wurden in die ganze Welt verkauft, und waren in bis zu zehn verschiedenen Sprachen erhältlich. Wie Disney später selbst in einem Interview angab, war es zu jener Zeit eine Ausnahme, propagandistische Inhalte in seinen Filmen zu verwenden und er hatte weder vor noch nach dem Zweiten Weltkrieg von diesen Mitteln wieder Gebrauch gemacht (*Testimony of Walter E. Disney before HUAC*, veröffentlicht: 24. Oktober 1947). Einige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs endete auch das „Dark Age“ der Walt Disney Company.

Doch nicht nur Disney machte Propagandafilme: ganz Hollywood unterstützte Amerika im Zweiten Weltkrieg, indem es eine beachtliche Menge an Filmen mit propagandistischen Inhalten produzierte: Kurzfilme für die Regierung – wie Frank Capras 1942 bis 1944 entstandene „Why We fight“-Serie – aber auch kommerzielle Filme in voller Spielfilmlänge – wie „Mission to Moscow“ aus dem Jahr 1943, ebenfalls von Frank Capra. Erwähnenswert sind hier ebenso die Produktionen der *Warner Bros.* Studios, die Filme für den propagandistischen Zweck produzierten und populäre Cartoon-Charaktere in ihren Filmen einsetzten. Daffy Duck versucht sich als Kommandosoldat in „Daffy the Commando“ aus dem Jahr 1943, und die Enten Hitler, Mussolini und Hirohito – die für Propagandazwecke immer wieder in Kurzfilmen eingesetzt werden – übernehmen in „The Ducktators“ 1942 einen Bauernhof, bis es der Friedenstaube reicht und auch andere Studios wie *Hanna Barbera* oder *MGM* veröffentlichen Filme unterschiedlicher Qualität. An dieser Stelle sollte zumindest der Kurzfilm „Blitz Wolf“ (1942) von *MGM* genannt werden, der die Geschichte vom Wolf und den drei kleinen Schweinchen neu erzählt – natürlich als Basis für absurde Vernichtungsorgien.

Mit dem Kriegsende verschwanden diese Filme für viele Jahrzehnte in den Tresoren der Studios. Das hatte seinen Grund: Eine neue Zeit war angebrochen, und Disney

wollte seine neuen Freunde (und das Geschäft auf den zurückeroberten Absatzmärkten) in Europa nicht mit alten Geschichten belasten (Stillich, letzter Zugriff: 31.01.2019).

4. Musik im Dritten Reich

Die Vorstellung der Nationalsozialisten, eine eigene „deutsche Musik“ zu propagieren, wirft vorab so viele Fragen auf, dass sich die Unmöglichkeit dieses Ansinnens sofort manifestiert. Viele Komponisten wurden aufgrund der Art der Kompositionen und der eingesetzten Stilmittel während der NS-Zeit verfolgt: Die musikalischen Sprachmittel durften nicht zu avanciert sein, Jazzelemente waren auch nicht gern gehört, da sie den ästhetischen Vorstellungen des NS-Staats nicht entsprachen und synagogale und folkloristische Stilmittel waren verboten, da diese spezifisch jüdische Nationalmusik repräsentierten.

Lineare, erweiterte tonale Merkmale, die Wagners konventionellem Opernstil entsprachen oder sich an einer spätromantischen Klangwelt Brahms' orientierten wurden, vom Propagandaministerium akzeptiert. Jedoch war von diesen genannten Kompositionsverfahren nur eine kleine Anzahl von Komponisten betroffen. Eine große Anzahl von jüdischen und halb-jüdischen Komponisten befand sich auf der „Goebbels-Liste“, was zeigt, dass sie sich vorrangig ad personam richtete (Geiger 2004: 101). Das NS-Regime stellte in der Musik die Werke deutscher Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner und Richard Wagner in den Vordergrund, während sie Aufführungen von „Nicht-Ariern“, wie Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Gustav Mahler, verbot. Die größte Aufmerksamkeit galt den Opern von Richard Wagner, die regelmäßig bei den Bayreuther Festspielen zu dessen Ehren aufgeführt wurden. Die Nazis verbreiteten nationalistische Lieder und Märsche um die ideologische Belehrung voranzutreiben (*Culture in the Third Reich: Overview*, veröffentlicht am: 20. Juni 2014).

4.1. Einsatz deutscher Musik

Die Musik nahm während des Zweiten Weltkriegs einen wichtigen Platz ein, und das NS-Regime war überzeugt, dass sich das „deutsche Wesen“ am stärksten in Musik auspräge. „Die Musik sei eine besonders ‚deutsche‘ Kunst“, schreibt Riethmüller in seinem Buch:

In den ineinanderfließenden Vorstellungen von der Musik als der >>deutschesten<< Kunst einerseits und der >>Hegemonie der >deutschen Musik<<< andererseits bot sich den Nationalsozialisten ein weitverzweigtes Netz von Kanälen, über das sich die Botschaft von der >>germanischen<< Überlegenheit ausgezeichnet transportieren ließ. [...] Hatte sich die Annahme einer Suprematie der deutschen Musik lange Zeit nur bei einer Minderheit ihrer Vertreter mit Gewaltverherrlichung verbunden, so wurde nun, aufgrund der immanenten Gewaltförmigkeit der NS-Ideologie, auch die Musik zu einem Instrument der Gewalt. Zugleich diente sie zu deren Legitimation. [...] Um exemplarisch zu erhellen, welche Verbindungen Musik mit nationalsozialistischer Gewalt eingehen konnte, sollen Schlaglichter auf einige Segmente dieser Gewalt geworfen werden: die deutsche Kriegspropaganda, die Okkupationspolitik in den besetzten Gebieten, die Plünderung der Besiegten und Verfolgten, die perfide Instrumentalisierung der jüdischen Opfer für eine gegen sie gerichtete Politik und schließlich die schrankenlose Gewalt in den Konzentrationslagern. (Riethmüller 2006: 243-244)

Wie rechte Unterhaltungsmusik beschaffen sein soll, zeigt die Blasmusik. Ihr klarer, kräftiger Klang duldet keine unechte Gefühligkeit. [...] in diesem Sinne bedeutet die neu anwachsende Pflege der Blasmusik in der Wehrmacht und in den Formationen der Partei eine wirksame Förderung der Musikkultur unseres Volkes. Wie rechte Unterhaltungsmusik beschaffen sein soll, zeigt überdies die alte deutsche gesellige Musik. Von ihr lernen wir die drei Grundforderungen: Daß solche Musik im Volkslied wurzeln, daß sie in Form und Mitteln genau dem Anlaß im Leben des Volkes entsprechen muß, zu dem sie gebraucht wird; endlich, daß sie in der handwerklichen Sauberkeit und Ehrlichkeit nicht hinter der meisterlichsten Kunstmusik ihrer Zeit zurückstehen darf. (zit. n. Wulf 1963: 239)

Die Rolle der Musik, die sie in diesen Kontexten spielte, weist vier verschiedene Facetten auf, die repräsentativ für den Zusammenhang von Musik und NS-Gewalt stehen (Riethmüller 2006: 244-245):

- 1) In erster Linie soll die Musik als nationales Erziehungsmittel dienen, da sie aufgrund ihres unterstellten Deutschtums als besonders geeignet gilt, die Volksgemeinschaft zusammenzuschweißen und ihr die als exklusiv deutsch geltenden Werte und Tugenden einzutrichtern. Dies geschieht von unmerklicher Infiltration bis hin zur zwangspädagogischen Maßnahme.

- 2) Des Weiteren fungiert die Musik als Demonstration von Macht. Sie unterstützt die Demütigung von Opfern, die Einschüchterung von Gegnern und den Enthusiasmus an der eigenen Herrschaft.
- 3) Musik kann ebenso die Außenwelt sowie die Opfer über die Intentionen und das Ausmaß der nationalistischen Gewalt täuschen.
- 4) Und schließlich wird die Musik der Unterlegenen durch Unterdrückung, versuchter Auslöschung oder Vereinnahmung zum Objekt von Gewalt.

Dass die Musik während des Zweiten Weltkriegs einen sehr hohen Stellenwert einnahm, zeigte sich bereits im März 1940 beim „Berlioz-Wagner-Festival“, wo auf Anweisung des französischen Finanzministers drei Wagner-Stücke durch Werke der französischen Komponisten Debussy und Ravel ersetzt wurden – aus Protest gegen die Vereinnahmung von Wagners Musik durch Hitler. Nur die „Tannhäuser-Ouvertüre“ wurde zur Aufführung gebracht. In der Tageszeitung „Le Jour“ wurde die Programmänderung mit folgenden Worten begründet:

Wagners Kunst ist ein Spiegel des brutalen und raubgiereigen [sic] deutschen Wesens. Nachdem die Frontlinie, an der unsere Söhne vielleicht schon morgen kämpfen, den Namen Siegfrieds trägt, scheint es uns kaum angemessen, in den Lobpreis Wagners einzustimmen. (zit. n. Riethmüller 2006: 250)

Darauf reagierten Journalisten der deutschen Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ mit einem Artikel lautend „Angst vor Richard Wagner“, worin die französische Regierung einer „Offensive gegen deutsche Kunst“ beschuldigt wurde (zit. n. Riethmüller 2006: 250). Demnach galt Musik als wichtiges Instrument der Gewalt während des Zweiten Weltkriegs, auch im Konzentrationslager. Eine der generell häufigen Torturen in allen KZ war das laute Singen auf Befehl, welches die Häftlinge praktizieren mussten. Und wenn sie nicht selbst singen mussten, wurden sie durch Zwangsbeschallung mit Musik über die Lautsprecheranlage des Lagers gequält. Einerseits wollte man den Insassen den ohnehin knappen Schlaf rauben, anderseits sollte die Musik die lauten Schreie der gefolterten Häftlinge übertönen. Im KZ Buchenwald wurde zum einen ein Opernsänger neben dem Bock aufgestellt und dazu gezwungen, zu den Vorstellungen Arien zu singen (Eckhard 1991: 9-10). Der „Bock“ war ein in allen Lagern bekanntes

Folterinstrument und berüchtigt für die daran vollzogenen Auspeitschungen. Julius Freund, ein ehemaliger Häftling aus Buchenwald schreibt dazu:

An einem Sonntag wurde um 4 Uhr nachmittags der Appell abgehalten. Nach dem Appell blieb nur die Kapelle beim Tor stehen und spielte schöne Wiener Musik. Wir Wiener freuten uns darüber und spendeten sogleich Beifall. Unsere freudige Stimmung wurde jedoch schnell zerstört, als auf dem nun leeren Appellplatz ein Judenblock aufmarschierte, geführt von einem Scharführer, umgeben von vielen Kapos mit Prügeln in den Händen. Dieser Block, 300 Mann stark, nahm auf dem Platz Aufstellung. Es erging nun der Befehl an die Lagerkapelle, für die Wiener Juden einen Walzer von Strauß zu spielen. Sie mussten sich nach dem Takt dieser Musik, jeder für sich, um die eigene Achse drehen, so lange, bis sie vom Schwindel erfaßt wurden und umfielen. Dann trieb man sie wieder auf, damit sie in der Halbhocke genau nach dem Takt dieses Walzers auf dem Platz wie Frösche herum hüpfen sollten. [...] Noch war dieser „Strauß-Abend“ nicht beendet, da kam aus den Arresten eine große Anzahl von Häftlingen, flankiert von einigen Scharführern, deren jeder so etwas wie eine große Peitsche in der Hand hielt. Im Laufschritt holten zwei Häftlinge aus einer verborgenen Stelle den Bock zum Auspeitschen und stellten ihn auf den Platz neben der Musikkapelle auf. Die Auspeitschung begann. Die Peitschenhiebe hallten im Takt der Musik über den Platz. Hier brüllten beim Auspeitschen viele vor Schmerz unter den Schlägen, auf der anderen Seite des Platzes tanzten und hüpfen die Juden unter den Schlägen weiter. (Freund 1946: 118-119)

Die Häftlinge mussten ebenfalls während der Arbeit singen und nach Kriegsbeginn durfte die Arbeit ausschließlich im Laufschritt verrichtet werden – natürlich während dazu gesungen wurde. Beispielführend ist hier der sogenannte „Caracho-Weg“, eine durch den Kommandanturbereich zum Haupttor des Häftlingslagers führende Straße im KZ Buchenwald. Den Namen verdankt sie der SS-Parole „Caracho“. Die Häftlinge mussten hierfür einen Wegweiser mit dem zynischen Motto „...und stets ein frohes Lied erklingt“ schnitzen, der über dem Namen Figuren einer Häftlingsgruppe im Laufschritt zeigte. Dieser Schauplatz wurden sogar Gegenstand eines jener Lieder, die hinter dem Rücken der SS von den Häftlingen verfasst wurden und mittels Ironie die Lagerwirklichkeit bissig zu kommentieren versuchten (Eckhard 1991: 8). In der Publikation des Häftlings Gostner aus dem KZ Dachau findet sich ein anschaulicher Bericht:

Der Lagerälteste befiehlt: „Singen!“ Unter den Strophen des Liedes „Ich bin nur ein armer Wandergesell‘, gute Nacht, liebes Mädel, gute Nacht“, beginnt hinter unserem Rücken die Auspeitschung. „Wir fügen noch „Schwarzbraun ist die Haselnuß“ und „Kein schöner Land in dieser Zeit als wie das unsere weit und breit“ hinzu. Zum Schluss singen auch die Auspeitschten mit, die sich inzwischen wieder eingereiht haben. Es ist sehr sinnig. (Gostner 1945: 91)

Dies alles führte auch dazu, dass es Arbeitskommandos gab, die mit bestimmten Liefern identifiziert wurden. So gab es in Buchenwald das „Kommando Fuhrkolonne“, das nur wenige Häftlinge überlebt haben. 15 bis 20 Männer dienten als Gespann eines schwerbeladenen Wagens – anstelle von Pferden – die sich, in Gurte gespannt, im Laufschritt vorwärtsbewegten, während ein SS-Führer mit dem Motorrad vorausfuhr, um das Lauftempo der Kolonne anzugeben, die nebenbei noch singen musste. Von der SS befohlene Musik begleitete den Häftling bis in den Tod. Bei den Massenerschießungen russischer Kriegsgefangener im KZ Buchenwald musste das gesamte Lager, oft mitten während der Arbeitszeit, auf dem Appellplatz antreten und Lieder singen, um das Krachen der Gewehrschüsse zu übertönen (Eckhard 1991: 9-11).

Denselben Zweck erfüllten auch die auf Weisung der SS in mehreren KZ gegründeten Lagerchöre. Zur Täuschung, Beruhigung und Übertönung der Erschießungsgeräusche in den Vernichtungslagern wurden neben den Orchestern auch intensiv technische Musikmedien wie Grammophon, Lautsprecher und auch das Radio verwendet. Ein wichtiges Motiv befohlener Musik war die sadistische Demonstration bzw. Auskostung von Macht und die perfide Täuschung der Außenwelt, sowie die Vorstellung, durch brutale Anwendung von Musik die Gefangenen zu besseren Menschen machen zu können. Die Lieder, die die SS-Leute den Gefangenen aufzwangen, waren in NS-Kreisen gebräuchlich bzw. besonders populär (Riethmüller 2006: 266-267). „Diese Lieder“, so Guido Fackler, „standen also für jene Werte und Tugenden, die den Inhaftierten vermeintlich fehlten und die man ihnen im Sinne der öffentlich propagierten >erzieherischen< Aufgabe der >Schutzhaft< zu implantieren suchte: Gehorsam, Fleiß, Ehrlichkeit, Ordnung, Sauberkeit, Wahrhaftigkeit, Opferbereitschaft und Vaterlandsliebe – jene Werte und Tugenden, die in späteren Jahren in mehreren Konzentrationslagern als Parolen auf Barackenwänden geschrieben standen“ (zit. n. Fackler 2000: 299).

Im KZ Dachau stellte 1938 der Dirigent, Komponist und Musikpädagoge Herbert Zipper ein erstes Gefangenenorchester zusammen. Dieses spielte heimlich für die Kameraden. Später entstanden nach Genehmigung durch die SS eine Lagerkapelle mit klassischem Musikprogramm, ein großes Orchester, ein Kammermusik-Ensemble und vieles mehr. Im Jahr 1943 gab es auch eine Theatergruppe und die Geistlichen und Priester beider

christlichen Konfessionen pflegten die Kirchenmusik. In den letzten Kriegsjahren fanden fast jedes Wochenende offiziell erlaubte „Konzerte“ statt (Fackler 2003: 20-21).

Den Soldatengesang als „physisches, psychisches und mentales Manipulationsinstrument“ einzusetzen, galt als Vorbild für die eben beschriebene Zwangstherapie. Er diente zur Abrichtung der Truppen und war eine Tradition, die den SS-Männern durchaus geläufig war und so bedienten sie sich ihrer auch bei der „Umerziehung“ der Häftlinge. Für Primo Levi, einen italienischen Schriftsteller und Überlebenden des KZ in Auschwitz, scheint dies, wie folgt, zu sein:

Offenkundig, daß die Welt der Konzentrationslager in vielen ihrer quälendsten und absurdesten Aspekte nur eine Version, eine Adaption der deutschen Militärpraxis war. Das Heer der Lagerhäftlinge sollte eine ruhmlose Kopie des eigentlichen Heeres, oder, genauer gesagt, eine Karikatur sein. [...] Ein Heer marschiert im Militärschritt, als geschlossene Formation, beim Klang der Militärkapelle: aus diesem Grund muß es auch im Lager eine Musikkapelle geben. (zit. n. Fackler 2000: 299)

Laut Eckhard gibt es Hinweise, Belege und Dokumente für die Existenz von Kapellen in verschiedenen Lagern, darunter auch Dachau und Buchenwald und auch für einige Außenlager gibt es Belege. In welchem Umfang sie dort allerdings existierten, lässt sich schwer abschätzen. Einige dieser Dokumente sind weltweitbekannt geworden, darunter zum Beispiel das „Mädchenorchester in Auschwitz“ (Eckhard 1991: 12-13). Weitere Erinnerungen, wie die des Chefs der Lagerkapelle Buchenwald, wurden dagegen weit weniger zur Kenntnis genommen. Ein Grund dafür ist, dass die Überlebenden nicht von sich aus die Öffentlichkeit suchten, um über das Geschehene und ihr Leid zu sprechen (Eckhard 1991: 12-13).

Die Lagermusikkapellen sind auf Befehl der SS entstanden und dienten zum einen dazu, die Häftlinge im Gleichschritt marschieren zu lassen. Weiters waren sie Vorzeigeobjekt bei Lagerbesichtigungen durch auswärtige Besucher. Im KZ Buchenwald wurden die Musiker zu diesem Zweck mit erbeuteten Uniformen der königlich-jugoslawischen Garde eingekleidet. Wesentlich für die Gründung von Lagerkapellen aber war der Anreiz für die SS, in ihnen ein Instrumentarium der eigenen Unterhaltung zu besitzen. Im Allgemeinen hatten Häftlinge, die in den Lagerkapellen Unterschlupf fanden, innerhalb der KZ-Hierarchie bessere Überlebensmöglichkeiten, da sie ein Dach über dem Kopf hatten und nicht so sehr den unmenschlich harten Arbeitsbedingungen ausgeliefert

waren, wenn auch diese in den Lagerkapellen alles andere als angenehm waren. Man übte nachts, inmitten präparierter Menschenköpfe, durchschossener Herzen und in Rahmen gespannter tätowierter Menschenhäute, Musik von Mozart, Haydn und Beethoven. So erinnert sich der Leiter der Lagerkapelle Buchenwald:

Es waren große Leistungen, die von den Musikanten bei ungenügender Ernährung verlangt wurden. Es ist deshalb kein Wunder, daß auch aus diesem anscheinend leichten Kommando sechs Kameraden infolge Lungenschwäche und Tuberkulose ausscheiden mußten. Ein anderer ist an Kehlkopf-Tuberkulose gestorben. (Eckhard 1991: 16)

Die Lagerkapellen mussten außerdem Konzerte für ihre Mithäftlinge geben. Häufigkeit und Repertoire unterschieden sich je nach Lager sehr stark, doch eines hatten sie gemeinsam: Sie halfen dem Häftlingspublikum, sich für einen kurzen Moment dem brutalen Lageralltag zu entziehen. Ein Eintrag in ein Lagertagebuch aus dem KZ Dachau aus dem Jahr 1943 belegt folgendes:

Am Nachmittag Konzert. Eine tiefe Erschütterung, die vielleicht nur ich verspüre, beim Spiel des Violoncello: die ‘Träumerei’ von Schumann, die ich so gerne von Louise hörte. Ich sehe sie vor mir, den Rock über den Knien gespannt, wenn sie das Instrument hielt, ihren aufmerksamen Mund, ihre unergründlichen Augen hinter den Brillengläsern. Ich höre *ihr* Spiel und ich spüre ihren guten, unbefangenen Blick, wenn sie, nach Beendigung des Stücks, den Kopf hebt und – endlich – nicht unzufrieden mit sich selbst ist. Geliebte Meine! (Eckhard 1991: 16)

Die Erziehung durch Musik fand ebenso in den Speisehallen in Dachau durch Übertragungen aus dem Rundfunk via Lautsprecher statt. Die Gefangenen wurden mit Wagner's Meistersingern beschallt, und auf dem Appellplatz „ertönten Klassiker der deutschen Tonkunst“ (Riethmüller 2006: 267). Walter Hornung, ein ehemaliger Häftling aus dem KZ von Dachau, berichtet folgendes:

Bis tief in die Nacht hinein dauerte die Verabreichung nationaler Erweckung durch das deutsche Lied. Vaterländische Hörspiele aus dem Rundfunkprogramm vervollständigten die Stärkung im völkischen Geiste. Den Abschluß bildeten das Deutschland- und das Horst-Wessel-Lied. Germania, die große Mutter, saß also unsichtbar an den Betten auch ihrer verworfensten Söhne und sang sie in den Schlaf. (Riethmüller 2006: 267)

Und auch privat versuchten die Häftlinge, ihre Stimmung mit Musik etwas zu bessern. Gostner erzählt:

Trotz unserer traurigen Stimmung finden wir Häftlinge uns abends einige Male zusammen. Ein Grüner hat sich ein Akkordeon beschafft und spielt uns Seemannslieder vor. Wir stehen dann auf der Lagergasse um ihn herum und lauschen den meist wehmütigen Melodien, in denen immer wieder die Worte Freiheit, Weite, Heimat und Mädchen wiederkehren, alles Dinge, die wir nun schon so lange entbehren müssen.

Einmal veranstalteten zwei Wiener Juden einen Liederabend auf unserem Block. Der eine Jude ist ein bekannter Wiener Komponist, er macht seine Sache so gut, dass sogar der Blockführer neugierig hereinschaut. – Ein beliebtes Spiel unter den Häftlingen ist das „Watscherln“, bei dem flache Steine aus einer bestimmten Entfernung in einen Kreis geworfen werden, in dem ein größerer Stein das Ziel markiert. Wer trifft, zählt die meisten Punkte. (Gostner 1945: 94-95)

Kompositionen, die im KZ geschrieben wurden, müssen zweierlei betrachtet werden. Einerseits wurden Lieder unter Auftrag der SS komponiert, und anderseits erschufen Häftlinge Lieder, die nicht für die Ohren der SS bestimmt waren und Texte hatten, die einem Halt und Kraft gaben – ein Mittel der Hoffnung und des Widerstands. Das Repertoire befohlener Lieder war im KZ Buchenwald größer, da Wachmänner die Gefangenen auch solche Lieder singen ließen, die ihnen persönlich gefielen (Fackler 2003: 5). Das *Buchenwaldlied* entstand unter dem Druck der Offiziere verschiedener Lager, die untereinander einen Wettkampf ausführten, welches Lager denn das beste Lagerlied erfinden würde – das KZ Buchenwald gewann und wurde so zum offiziellen Lied des KZ. Es wurde von den Häftlingen wie auch von den Offizieren sehr gemocht, die die Insassen dazu zwangen, das Lied zu singen. Es ähnelt einem Marsch, der Refrain spricht von Freiheit, die man hinter den Lagerwänden vorzufinden verhoffte. Der Text stammt von Fritz Löhner-Beda, der zuerst in Dachau und später nach Buchenwald überführt wurde (Fackler 2003: 5).

Aus eigenem Impuls der Häftlinge geschaffene Lieder, die zu inoffiziellen Lagerhymnen wurden, zählt unter anderem das Lied „Arbeit macht frei“ von Jura Soyfer und Herbert Zipper. Die beiden waren bereits in Wien in den 1930er Jahren befreundet und sahen sich im Sommer 1938 in Dachau wieder, wo sie einige Gedichte und Kompositionen gemeinsam schrieben. Von ihnen stammt auch das sogenannte „Dachaulied“. Später wurden beiden nach Buchenwald überführt (Fackler 2003: 5).

Es fanden des Öfteren illegale Musikdarbietungen mit politischen und anderweitig verbotenen Inhalten statt. Dann wurde heimlich und unter der ständigen Gefahr der Entdeckung und Bestrafung musiziert. Ein Bericht über ein Streichquartett im KZ Buchenwald zeigt folgendes:

Jüdische Kameraden [...] spielten Sätze aus der Kleinen Nachtmusik von Wolfgang Amadeus Mozart. [...] Aber die SS erfuhr davon. Unsere jüdischen Kameraden gingen über den Bock. 25 Stockhiebe für jeden, weil sie als Juden deutsche Musik gespielt hatten. (zit. n. Fackler 2003: 23)

Abschließend möchte ich zum Thema „Musik als integraler Bestandteil des Alltags in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern“ noch Guido Fackler zitieren:

Während die Täter Häftlingsmusiker für eigene Zwecke missbrauchten und regelmäßig mit Hilfe erzwungener Musikdarbietungen bewusst den „Prozeß der Willensbrechung und menschlichen Entwürdigung vorantrieben, zwingt die Tatsache, dass in den Lagern musiziert wurde, auch zu der Erkenntnis, die Gefangenen nicht als unterschiedslos dahinvegetierende „graue“ Masse zu betrachten sind [sic!]. Statt dessen ist der „Häftling als Kulturwesen“ zu begreifen, der vor der Notwendigkeit stand, unter Lagerbedingungen neue kulturelle Techniken und Überlebensstrategien zu entwickeln. (Fackler 2003: 25-26)

Ein weiteres wichtiges Genre in der verbotenen Musik stellte zu jener Zeit der Jazz dar, der als das Symbol der „Goldenen Zwanziger“ galt und während der Weimarer Republik auch Deutschland eroberte. Jedoch verachteten rechtsextreme Kreise die Musik bald: diese „fremdländische“ Musik sollte „ausgemerzt“ werden (Fackler, letzter Zugriff: 31.01.2019). So kam es diesbezüglich durch die errichtete „Reichsmusikkammer“ zu Verboten, jüdische Musik wurde ebenfalls ausgegrenzt und der Zugang zur Jazzmusik für die Künstler erschwert. Trotz vieler Verbote in einzelnen Regionen, Städten oder Lokalen blieb der Jazz weiterhin präsent. Aus wirtschaftlichen Gründen duldet das NS-Regime lange Zeit die Produktion und den Vertrieb deutscher sowie ausländischer Schallplatten oder Filme mit Jazzanteilen, obwohl nach Beginn des Zweiten Weltkriegs ein prinzipielles Verbot der Jazzmusik bestand. Für eine kurze Zeit wurde Swingmusik, eine Stilrichtung des Jazz, zur Auslandspropaganda in Rundfunksendungen eingesetzt, jedoch stellte dies Goebbels nach seiner Ausrufung des „Totalen Krieges“ 1943 ein, sodass der Jazz schließlich zum Erliegen kam (Fackler, letzter Zugriff: 31.01.2019).

Abhängig vom jeweiligen Lager und der spezifischen Lagersituation war sogar in den Konzentrationslagern die Verwendung von Jazz ambivalent: einerseits als Bestandteil einer illegalen bzw. geduldeten Lagerkultur, andererseits als Mittel der Propaganda und Ablenkung für die Handlanger des NS-Regimes. Und genau diese unterschiedlichen Motivationen sorgten dafür, dass der vom NS-Regime so geächtete Jazz ausgerechnet in den NS-Lagern „überleben“ konnte. Der Saxophonist Miroslav Hejtmar erklärt das Überleben des Jazz folgendermaßen:

Musik, die als „rassisch unrein“ im Dritten Reich streng verboten war, wurde im Konzentrationslager vor einem so internationalen Publikum gespielt, wie es sich sonst nicht zusammenfinden konnte. Und all diese Zuhörer verstanden, worum es ging. Die SS-Leute aber begriffen nicht. (zit. n. Fackler, letzter Zugriff: 31.01.2019)

Von den Wiener Philharmonikern waren 1942 die Hälfte der Musiker Teil der NSDAP und von allen 13 Juden des Ensembles war bereits vier Jahre zuvor der Vertrag aufgelöst worden, wobei fünf von ihnen später im Konzentrationslager umkamen. Die Nazis wollten Europa von der, wie sie es nannten, „Entarteten Musik“ befreien. Dies hatte noch in der Nachkriegszeit weitreichende Auswirkungen für die europäische Musikkultur. So emigrierten viele bekannte Juden der klassischen Musik – darunter der aus Österreich stammende Violinist und Komponist Fritz Kreisler, der österreichische Pianist und Komponist Artur Schnabel und der deutsch-österreichische Dirigent, Pianist und Komponist Bruno Walter – nach Amerika oder andere Länder, in denen sie mit ihrer Karriere ohne signifikanter Störung fortfahren konnten. Nicht jedoch die jüdischen Komponisten, deren Musik von den Nazis verboten worden war: einige wurden im Holocaust getötet, aber keinem der Überlebenden gelang es, nach dem Krieg wieder erfolgreich als Komponist tätig zu sein (Teachout 2013: 56).

Ein Wendepunkt, der das Ausmaß des Nazismus an europäischer klassischer Komposition verdeutlicht, fand in den 1990er Jahren statt, als das Musiklabel *Decca Records* aus London eine Reihe von Alben mit dem Namen „Entartete Musik“ veröffentlichte, welche 30 ungewöhnliche Werke von solch berühmten jüdischen Komponisten, wie Erich Wolfgang Korngold, Franz Schreker, Arnold Schönberg und Kurt Weill beinhaltet, deren Musik während des Zweiten Weltkriegs verboten worden war. Als diese Serie auslief, beschloss Michael Haas, der Produzent dieser Alben, eine Studie über diese Musik zu führen und verfasste ein Buch mit dem Titel „*Forbidden Music: The Jewish Com-*

posers Banned by the Nazis“ (Haas 2013: 253). Es handelt sich dabei um die erste vollständige Literatur über Komponisten, die mit dem Nazi-Regime in Konflikt geraten waren (Teachout 2013: 56-57). Viele Komponisten versuchten, jüdische Elemente aus ihrer Musik zu streichen und in der „wahren“ deutschen Tradition zu komponieren. Doch jene, denen dies nicht gelang, wurden wegen ihrer Musik heftig kritisiert. Trotz großer Hoffnung gelang es ihnen nicht, dem Antisemitismus zu entkommen – oft war es bloßer Neid des großen Erfolges (Teachout 2013: 56-57).

4.2. Wagner im Dritten Reich

Richard Wagner war in den 1910er Jahren der am meisten aufgeführte Opernkomponist in Deutschland. Auch zehn Jahre später konnte ihm niemand diesen Platz nehmen, wobei die Anzahl der Aufführungen abnahm und der vormalige Status selbst in der Vorkriegs- und Kriegszeit im Dritten Reich nicht mehr erreicht wurde. Grund hierfür war hauptsächlich die finanzielle und ideelle Krise des Opernbetriebs in der Weimarer Republik: mittlere Häuser konnten aufgrund des Aufwands z.B. den *Ring der Nibelungen* nicht mehr spielen und die Zahl der erfolgreichen modernen Opern nahm zu – Franz Schreker, Ernst Krenek, Kurt Weill und Paul Hindemith. Richard Wagner wurde zunehmend zum musikalischen Standard des rechtskonservativen Kulturpublikums, was sich durch die Annäherung Bayreuths an die entsprechenden Kreise verdeutlichte. Denn nur in den „normalen“ Häusern musste sich Wagner den Werken seiner Konkurrenten stellen. Es gab aber auch genug Zeugnisse dafür, berichtet Fischer, dass die Größen des Dritten Reichs Adolf Hitlers Begeisterung für Wagner wenig teilten und sich bei der Teilnahme an Festaufführungen langweilten (Fischer 2000: 144-145).

Richard Wagner war der Inbegriff des „Deutschen Künstlers“: genial, besessen, aufopferungswillig. Jedoch verkörperte die Wagner-Familie auch die Schattenseiten der deutschen Geschichte. Er selbst verfasste antisemitische Schriften und viele seiner Nachkommen standen während der gesamten NS-Zeit treu zu Hitler, der als Freund des Hauses in Bayreuth ein- und ausging (Werner 1980: 373). Richard Wagner hatte ein gespaltenes Verhältnis zu jüdisch stammenden Personen. Obwohl er mit vielen Juden zusammenarbeitete – er betraute z.B. den Dirigenten und Rabbinersohn Hermann Levi mit der Uraufführung des *Parsifal* – gab er immer wieder antisemitische Ausdrücke von sich. Unter dem Pseudonym Karl Freigedank veröffentlichte Wagner im Jahr

1850 einen von rassistischen und antisemitischen Worten strotzenden Aufsatz mit dem Titel „Das Judenthum in der Musik“. Er hatte sich zum Ziel gesetzt, den Einfluss der Juden auf die Musik zu bekämpfen (Werner 1980: 373). Wagner hatte große Vorbehalte gegenüber jüdischen Komponisten wie Mendelssohn-Bartholdy und Giacomo Meyerbeer. 1868 veröffentlichte er den Aufsatz erneut, diesmal unter seinem eigenen Namen. Damit traf er den damaligen Zeitgeist. Hinzu kamen seine Vorliebe für germanische Heldensagen, christliche Mystik und sein immer wiederkehrendes Thema der politischen und menschlichen „Erlösung“, wodurch er noch zu Lebzeiten zum Lieblingskomponisten und Vordenker fast aller nationalistisch gesinnten Deutschen avancierte (Werner 1980: 373).

Nach Wagners Tod führte seine Witwe Cosima sein musikalisches sowie politisches Vermächtnis fort. Sie hielt sich in deutschpatriotischen Kreisen auf und machte aus ihrer antisemitischen Einstellung kein Geheimnis. Auch die nachfolgende Generation schloss sich diesem Weg an: Richard Wagners Tochter Eva heiratete 1908 den britischen Autor Houston Stewart Chamberlain, der 1899 mit seinem Buch „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ für Aufsehen erregte. Das Buch band rassistische und antisemitische Thesen in ein philosophisch-theoretisches Grundkonzept ein und wurde so zu einer wichtigen Lektüre für den späteren Nationalsozialismus. Chamberlain nahm 1915 die deutsche Staatsbürgerschaft an und trat schon früh mit Adolf Hitler in Kontakt. Er traf diesen 1923 in Bayreuth und stellte ihn der Familie Wagner vor (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014).

Schon in seinen frühen Jugendjahren entwickelte Hitler eine enorme Begeisterung für Wagner. Als 12-jähriger Junge besuchte er zum ersten Mal das Theater und sah Richard Wagners Oper *Lohengrin*, die ihn so fesselte, dass seine Begeisterung für Wagner immer mehr wuchs. Hitler widmete während seines Wienaufenthalts 1908-1913 der deutsch-österreichischen Kunst und Musik des 19. Jahrhunderts viel Zeit und empfand diese als seine Leitbilder (*Adolf Hitler*, letzter Zugriff: 31.01.2019). Friedländer beschreibt in seinem Aufsatz, dass Hitler eine kontinuierlich staatsmännische Anschauung entwickelte, nachdem er Wagners Oper *Rienzi* besucht hatte (Friedländer 2000: 173). Diese Anschauung entwickelte sich immer mehr aufgrund der vom Bayreuther Meister komponierten Bühnenwerke, Schriften und vor allem dessen Persönlichkeit. Hitler bezeichnete sich selbst als Künstler und „einer der musikalischsten

Leute der Welt“ (Geiger 2004: 143), hatte die Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* über hundertmal gehört und ließ seine politischen Entscheidungen von schöpferischer Inspiration lenken (Geiger 2004: 143): „Mir sind die Gedankengänge Wagners auf [sic] innigste vertraut. Ich kehre auf jede Stufe meines Lebens zu Ihm zurück“ (zit. n. Wagner, veröffentlicht am 23.06.2009).

Nach Hitlers Machtergreifung im Jahr 1933 verdeutlichte sich der Richard-Wagner-Kult sehr. Es faszinierten ihn die Gestalten und Motive, die in Wagners Musik verkörpert wurden. Zum einen ähnelten sich die Gestalt des männlichen Helden und Führers *Rienzi* und Hitler in ihrem Wahn, ein Instrument der Vorsehung zu sein, und zum anderen ging es beiden um den Endsieg. Dies war auch Hitlers liebstes Werk von Wagner. Das Motiv der Volksgemeinschaft, wie es Wagner in *Die Meistersinger von Nürnberg* darstellte, stand der seelischen und geistigen Spannung der NS-Zeit sehr nahe und galt als die Inkarnation des Deutschtums. Die Blut-Ideologie und die neue Religion verdeutlichten sich in *Parsifal* und dienten Hitler als Vorbild, um über das Schicksal der Juden zu entscheiden. *Parsifal* transferierte eine – von Wagner gewollte – rassistische Ideologie. Und ein besonderes Merkmal in vielen Opern von Wagner war, dass die wichtigsten Helden den Tod fanden: Rienzi wurde erschlagen und starb in den Flammen, Hagen tötete Siegfried, das Holländerschiff versank, Tannhäuser starb, Lohengrin entschwand, Tristan und Isolde starben; Wagners Prophetie vom Untergang des Bestehenden zeigte sich vor allem in der *Götterdämmerung* durch grenzenlose Gier und Macht (Wagner, veröffentlicht am 23.06.2009).

Adolf Hitler galt als ein Teil der Familie Wagner und wurde zur zentralen Figur in Bayreuth. Die Familie unterstützte Hitler von Beginn an und erlebte sich stets inmitten einer eng verbundenen Großfamilie – er selbst hatte keine eigene Familie und fand im Hause Wagner Familienanschluss (Müller 2013: 152). Schon vor dem Kennenlernen hatten die Wagners die aufbauende Arbeit Hitlers mit Begeisterung verfolgt, in erster Linie wegen dem Interesse an der Person an sich und nicht wegen der Partei. Besonders Siegfried Wagners Frau Winifred war von dem aufstrebenden Politiker, der sogar als „charismatisch“ empfunden wurde, beeindruckt und so entstand eine tiefe Freundschaft zwischen den beiden, die die Begeisterung zu den Opern noch mehr festigte. Als

Hitler wenig später wegen eines erfolglosen Putschversuchs in München in Gefangenschaft geriet, kümmerte sich Winifred um ihn und besorgte ihm auf seinen Wunsch hin Schreibmaterial und Papier, auf dem er angeblich „Mein Kampf“ verfasste (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014). Nach seiner Rückkehr stellte sie ihm während der im Jahr 1924 stattfindenden Festspiele Räume im Festspielhaus für illegale Treffen zur Verfügung (Müller 2013: 152).

Im Jahr 1926 trat Winifred dann der NSDAP bei und unterstützte ihren Duzfreund Hitler wo sie konnte. Als Hitler 1933 schließlich an die Macht kam, sprachen ihn die Wagners mit dem Spitznamen „Wolf“ als Freund der Familie an und er war Dauergast in Bayreuth. Er versprach der Familie Wagner ein neues, pompöses Festspielhaus, das allerdings nie gebaut wurde (Müller 2013: 152-156). Durch diese innige Freundschaft wurden die Wagner-Festspiele immer mehr zu Propagandaveranstaltungen für das Dritte Reich. Gleichzeitig setzten die Nazis Wagner gezielt bei Aufmärschen, Ansprachen und Rundfunksendungen ein. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde Wieland Wagner, der zukünftige Erbe des „Grünen Hügels“, auf Hitlers Befehl vom Dienst an der Front befreit. Als „Grüner Hügel“ wird die Anhöhe in der Stadt Bayreuth bezeichnet, auf der zwischen 1872 und 1875 der Komponist Richard Wagner das Bayreuther Festspielhaus zur Aufführung seiner Werke errichten ließ. Wolfgang, sein jüngerer Bruder, jedoch musste im Polenfeldzug antreten, wo er kurz nach Kriegsbeginn verwundet wurde. Neumayer schreibt, dass dieser angeblich zweimal im Krankenhaus von Hitler besucht wurde (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014).

Bis 1944 fanden regelmäßig die sogenannten „Kriegsfestspiele“ in Bayreuth statt. Unter den Zuschauern saßen vornehmlich verwundete Soldaten und Rüstungsarbeiter und den Kartenverkauf führte die NS-Organisation „KdF“ (Kraft durch Freude) durch. Auch hier gab es wieder eine enge familiäre Bindung zur Wagner-Familie. Der Leiter der „KdF“, Bodo Lafferentz, heiratete 1943 Wieland Wagners Schwester Verena. Wieland und Lafferentz arbeiteten gegen Kriegsende in einer Bayreuther Außenstelle des Konzentrationslagers Flossenbürg zusammen, wo Raketenmodelle von Zwangsarbeitern angefertigt werden sollten (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014).

Richard Wagners Opern wurden, wie bereits erwähnt, zu festlichen Ereignissen propagandistisch aufgeführt: die *Meistersinger* wurden zur nationalistischen Festoper auserwählt, von der auch noch nach dem Krieg Gebrauch gemacht wurde, z.B. bei der Wiedereröffnung des Nationaltheaters in München im Jahr 1963. Und auch außerhalb der Opernhäuser wurde seine Musik zu politischen Zwecken eingesetzt: In den NS-Wochenschauen ertönte regelmäßig bei siegreichen Luftangriffen gegen militärische Gegner der „Walkürenritt“, wenn diese Szenen kämpferisch untermalt werden sollten (Francis Ford Coppola hatte in seinem Film „Apocalypse Now“ 1979 satirisch auf genau diese Verwendung angespielt). Der „Trauermarsch“ aus der *Götterdämmerung* erklang wohl zum letzten Mal bei Hitlers Tod im Radio.

„Daß der Reichskanzler und Führer ein fanatischer Wagnerianer war, war ein Novum in der deutschen Geschichte [...],“ schreibt Fischer in seinem Artikel „Wagner-Interpretation im Dritten Reich“ (Fischer 2000: 146). Im Jahr 1933, dem 50. Todesjahr von Richard Wagner, wurde bei den Bayreuther Festspielen zuerst die Abbildung mit der berühmten letzten Federzeichnung gezeigt, die Wagner am Vorabend seines Todes festhielt, die nächste zeigte den neuen Reichskanzler. Otto Strobel, der Herausgeber des Bayreuther Festspielführers, erkannte die Schicksalsgemeinschaft zwischen dem Schöpfer des „Neuen Deutschland“ und Richard Wagner (zit. n. Fischer 2000: 146). Auch Winifred Wagner bekannte sich zu dieser innigen Beziehung zwischen den beiden Herren in einer Erinnerungsausgabe der Bayreuther Kriegsfestspiele 1943:

Wenn für die Kriegsfestspiele 1943 gerade ‚die Meistersinger von Nürnberg‘ ausgewählt wurden, so hat das eine tiefe und symbolische Bedeutung. Zeigt uns doch dies Werk in eindrucksvoller Form den schaffenden deutschen Menschen in seinem völkisch bedingten Schöpferwillen, dem der Meister in der Gestalt des Nürnberger Schuhmachers und Volksdichters Hans Sachs eine unsterbliche Verkörperung gegeben hat und der im gegenwärtigen Ringen der abendländischen Kulturwelt mit dem destruktiven Geist des plutokratisch-bolschewistischen Weltkomplotts unseren Soldaten die unüberwindliche Kampfkraft und den fanatischen Glauben an den Sieg unserer Waffen verleiht. (zit. n. Stock 1943: 11)

Wagner wurde als politische Propaganda während der NS-Zeit hemmungslos eingesetzt, denn das „Deutsche“ beschrieb Joseph Goebbels in den Werken Wagners ab den Bayreuther Sommerfestspielen 1933 mit lobenden Worten:

Es ist eine stolze Genugtuung, die heute die Erben Richard Wagners erfüllen kann bei dem Bewusstsein, daß der Meister und sein Werk wohlgeborgen sind im Schutze und in der Fürsorge einer Regierung und eines Volkes, dessen Führer im ersten Jahre der deutschen Revolution an der Stätte Wagnerschen Wirkens weilte, um dem größten musikalischen Genius aller Zeiten seine demütigste Huldigung zu Füßen zu legen. Möge der Geist dieser Ehrfurcht vor den Großen der Nation dem ganzen deutschen Volke niemals verloren gehen! (Müller 2013: 144)

Auch in den NS-Feierstunden und in den UFA-Wochenschauen wurden Wagners Werke bewusst eingesetzt, um so eine Volksgemeinschaft herbeizuführen, den großdeutschen Machtanspruch musikalisch aufzuladen und diesen mit Wagners Musik untrennbar zu verbinden: „In der Geschichte der Festspiele ist es das erste Mal, daß eine deutsche Regierung den volkserzieherischen-ethischen Wert des Wagnerschen Werkes erkannt hat und bedingungslos ihre Hilfe einsetzt, um diese Werte in den Volksorganismus hinüberzuleiten, wirksam zu machen und lebendig zu erhalten“ (Müller 2013: 145). Wunderbar sei es, „daß das Wagnerjahr 1933 gleichbedeutend ist mit der Erneuerung des nationalen Deutschland. [...] Richard Wagner und Adolf Hitler – zwei Führer begegnen sich im Schicksalsjahr 1933“ (Müller 2013: 145). Müller zitiert in seinem Buch Thomas Mann, der 1949 an den Bühnenbildner Emil Preetorius schreibt: „Gewiß, es ist viel „Hitler“ in Wagner.“ Der Autor fügt diesen Worten einen weiteren Satz hinzu, der Hitler zugeschrieben wird: „Wer das nationalsozialistische Deutschland verstehen will, muss notwendigerweise auch Wagner kennen“ (Müller 2013: 149).

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs beschlagnahmten die Alliierten das gesamte Vermögen – das Festspielhaus und den Familienbesitz „Wahnfried“ – sowie viele wertvolle Unterlagen und Dokumente (vieles davon ging verloren) und den Wagners, die so eng mit dem Nazi-Regime verbunden waren, fiel es sichtlich schwer, wieder Fuß zu fassen. Die gesamte Familie stand in den Entnazifizierungsprozessen vor Gericht. Winifred musste 1949 die Leitung der Festspiele an ihre beiden Söhne Wieland und Wolfgang übergeben, da ihr bis 1951 untersagt wurde, ein Unternehmen zu führen. Anfangs als „Aktivistin“ eingestuft, betrachtete das Gericht sie im Berufungsverfahren als „Minderbelastete“. Wieland wurde als „Mitläufers“ eingeschätzt. Als die beiden Söhne die Leitung der Festspiele übernahmen, gab die bayrische Regierung das bisweilen eingefrorene Familienvermögen wieder frei und der Betrieb am „Grünen Hügel“ konnte wieder beginnen (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014).

Auch innerhalb der Familie kam es zu Auseinandersetzungen, da nicht alle mit der engen Verbindung zum NS-Regime einverstanden waren. Friedelind Wagner distanzierte sich bereits vor dem Zweiten Weltkrieg von ihrer Familie und übersiedelte in die Schweiz. Sie warnte ihre Mutter Winifred in einem Brief: „Du wirst schon sehen, wohin euer Hitler euch führt, also nämlich in den Abgrund, in den Verderb“ (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014). Als sie sich nach ihrer Emigration in die USA an Anti-Nazi-Propagandasendungen beteiligte und dem Geheimdienst behilflich war, ein psychologisches Profil von Adolf Hitler, den sie aus nächster Nähe erlebt hatte, zu erstellen, veröffentlichte sie ihre Erinnerungen als Buch mit dem Titel „Heritage Of Fire“ (deutscher Titel: „Nacht über Bayreuth“), das nach dem Krieg in Deutschland erschien und dem Ansehen der Familie weiter schadete (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014). Der Neffe Winifreds namens Gottfried brach aufgrund der Vergangenheit mit der Familie, denn auf dem „Grünen Hügel“ wurden die Verbindungen zu Hitler und zur NSDAP kleingeredet und man war sich keiner Schuld bewusst. In seiner Autobiographie, die 1997 vom Verlag *Kiepenheuer & Witsch* in Köln veröffentlicht wurde, schrieb er, dass es keinen Grund für ihn und seinen Bruder gab, sich aufgrund ihres Verhaltens im Dritten Reich reumütig auf die Brust zu klopfen (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014). Winifred aber verkehrte auch nach dem Krieg weiterhin in nationalistischen Kreisen und empfing Ilse Heß, die Frau von Hitlers Stellvertreter Rudolf Heß und Adolf von Thadden, den Parteichef der NPD. In einem Fernsehinterview 1975 schwärmte sie von ihrem Duzfreund Hitler: „Der Teil von ihm, sagen wir mal, den ich kenne, den schätze ich auch heute noch, genauso wie früher“ (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014).

Durch die Nähe der Wagner Familie zum NS-Regime und der fehlenden Distanzierung und Aufarbeitung nach dem Zweiten Weltkrieg war das Image für viele nachhaltig geschädigt. Dadurch wurden auch die Werke von Hitlers hochgeschätztem Komponisten Richard Wagner in Mitleidenschaft gezogen. In Israel zum Beispiel herrschte Jahrzehntelang die Übereinkunft, Wagners Werke in der Öffentlichkeit nicht aufzuführen. Als 2001 jedoch der Dirigent Daniel Barenboim dieses Tabu missachtete und als Zugabe eines Konzertes in Jerusalem die Ouvertüre von *Tristan und Isolde* anstimmte, kritisierten ihn die höchsten Repräsentanten des israelischen Staats scharf. Richard Wagner

galt also weiterhin als künstlerische und moralische Reizfigur und wird dies wohl auch noch lange Zeit bleiben (Neumayer, veröffentlicht am 07.10.2014).

5. Filmmusik zur Verharmlosung

Filmmusik ist dafür verantwortlich, welche Stimmung dem Zuschauer mit Hilfe ihrer Semantik suggeriert wird. Je nachdem, welche Stimmung man mit der Musik erzeugen möchte, kann Filmmusik auf verschiedene Art und Weise eingesetzt werden. Um dem Filmpublikum Freude oder Komik, bzw. Trauer oder ähnliche Emotionen der Protagonisten und Protagonistinnen zu vermitteln, werden jene Stilmittel verwendet, die im Bildkontext die intendierte Stimmung zu erzeugen helfen. Zugleich können gezeigte Szenen durch Musik komplett verzerrt werden – das Genre Horrorkomödie wäre hier das passende Beispiel.

Die Filmmusik, die in dem in weiterer Folge analysierten Animationsfilm „Der Fuehrer's Face“ eingesetzt wird, bedient sich meist der Eigenschaft der Verharmlosung. Verharmlosung ist Teil der Kommunikationskultur und im täglichen Erleben allgegenwärtig, sei es in der Medizin, Wirtschaft, Politik, Diktatur, Arbeitswelt, im Alltagsleben, oder privaten Bereich. Darunter ist die Vorgehensweise, Negatives zu beschönigen, verschleiern oder minimieren zu verstehen. Ein Todesfall zum Beispiel, wird häufig mit dem Begriff des Entschlafens vermittelt. Der Begriff Schlaf wirkt positiv, jemand der fortan schläft, bleibt in der Vorstellung der Betroffenen weiterhin erhalten. Der Begriff gestorben beinhaltet die Irreversibilität, den endgültigen Verlust. Für diese Arbeit ist der wichtigste Aspekt die Entwicklung von Parallelwelten während der Krisenzeit des Zweiten Weltkriegs. Denn der gewohnte Alltag und das gewohnte Kommunikationsschema werden so lange wie möglich aufrecht zu erhalten versucht, obwohl die Realität ein anderes Verhalten hervorrufen würde. Die Existenz des Vertrauten hilft beim Ertragen von Ausnahmezuständen – Theaterbesuche während des Kriegs oder Urlaube angesichts existentieller Bedrohung. Das Ziel ist Schutz bzw. Selbstschutz von Betroffenen.

Im Bereich der Kunst wie des Dramas oder der Oper wird die Technik der Verharmlosung sowohl zur Steigerung der Spannung als auch zum Erreichen komischer Effekte genutzt. Ziel ist es, das Interesse am Werk aufrecht zu erhalten. „Wird ein schwerwiegender Inhalt mittels poetischer Sprache und bühnenmäßiger Deklamation vermittelt, ergibt sich durch die ästhetische Überhöhung eine Verharmlosung für Unkundige, die Doppeldeutigkeiten nicht sofort entschlüsseln können. Dies gilt für die Komödie ebenso, wie für die Satire“, so der österreichische Schriftsteller Karl Kraus (1910: 40). Ziel ist die Vermittlung von verbotener Kritik und Anspielung auf Missstände.

Bis zum Zeitpunkt, in der der behandelte Kurzfilm entstand, wurde Musik im Film größtenteils zur Kontrastierung des Bewegbildes eingesetzt und hauptsächlich in negative Richtung thematisiert. Eine scheinbar harmlose Szene erhielt dramatische Musik, dass dem Zuschauer die Bedrohung vorab signalisiert. Jedoch wird in den propagandistischen Animationsfilmen diese oftmals gegenteilig eingesetzt: einer bedrohlichen oder negativen Szene liegt angenehme, vertraute und beruhigende Musik zugrunde. Es wird vorwiegend auf bereits bekannte Musikstücke zurückgegriffen, wie die Walzer von Johann Strauß Sohn oder Opern Richard Wagners, über die ein Konsens bezüglich Qualität und Ausdruckskraft besteht. Außerdem kann Musik zur Verharmlosung meist nur dann eingesetzt werden, wenn die ursprüngliche Semantik der Zuhörerschaft bekannt ist, denn diese Musikstücke suggerieren in ihrer Verwendung die Erwartungshaltung der Zuschauer in den verschiedensten Szenen eines Films. Filmmusik kann in diegetischer Verwendung Verharmlosung erzeugen, eine verharmlosende Szene verstärken, aber auch Harmlosigkeit signalisieren. Dient die Musik rein der Untermalung einer Szene, so kann dies zusätzlich zur Pointierung führen.

5.1. Filmmusik in Hollywoods Animationsstudios

Carl Stalling gilt als die verantwortliche Person, die die Vorstellungskraft der Menschen mit Hilfe von Musik im Animationsfilm veränderte. Er wurde 1891 geboren und arbeitete Mitte der 1920er Jahre mit Walt Disney zusammen. Stalling schrieb die Musik zu unzähligen *Mickey Mouse*-Cartoons und hatte weitreichenden Einfluss auf Sound und Stil im Cartoon. In einem Interview mit Carl Stalling, geführt von Mike Barrier im Jahr 1969, gab der Filmmusikkomponist Einblick über den Ablauf seiner Tätigkeit, wie die

Musik für die Animationsfilme ausgewählt und komponiert wurde und diese dem Film unterlag. Wenn Walt Disney ein Stück eines Komponisten gefiel, bat er Stalling, da aus Copyrightgründen das Original ohne dafür zu bezahlen nicht verwendet werden konnte, ein ähnliches zu komponieren (Barrier 1971: 40). Bald suchten sie einen Namen für die Cartoonserie mit den witzigen Klängen und *Silly Symphonie* entstand (Barrier 1971: 41).

Die Musik perfekt zum Cartoon zu synchronisieren war keine leichte Aufgabe, da es immer schnelle Änderungen in den Handlungen der Kurzfilme gab und die Musik zu diesen Aktionen passen musste. Die Musik wurde größtenteils aufgenommen, bevor der Film fertig war und wurde anschließend in melodische Teile zerlegt und unter den Film gelegt (Barrier 1971: 43). Das *Disney Studio* hatte ein eigenes kleines Orchester, bestehend aus acht bis zwölf Musikern, die für die musikalische Untermalung der Filme eingesetzt wurde und die Musik von Carl Stalling gespielt hatte (Barrier 1971: 48).

Stalling wechselte Mitte der 1930er Jahre zu *Warner Bros.*, wo er weiterhin für kurze Cartoons (Disney lief zu dieser Zeit zum Langfilm über) Musik komponierte. Auch hier stand ihm ein Orchester – jedoch – mit über 50 Musikern zur Verfügung, ab und an auch eine Gesangsgruppe (Barrier 1971: 48). Die Musik komponierte er nun wesentlich populärer, weil es in späteren Jahren kein Gesetz mehr gab, dass Cartoon-Musik urheberrechtlich geschützt sei (Barrier 1971: 49). Dennoch wurden nur knappe 20% Musik anderer Komponisten eingesetzt, der Großteil war Originalmusik. Er bediente sich Melodien jedes Genres, sei es Folk, Tin Pan Alley oder Klassik, um so mit kurzen, originalen Instrumentalsequenzen das aktuelle Bewegungsgefühl musikalisch durch den richtigen Rhythmus auszudrücken. Seine Musik sei energisch, witzig und einfallsreich, wie die Animation selbst, so Barrier:

It's instructive to listen to the soundtrack of a Warner Bros. Cartoon – especially one in pantomime—without watching the pictures. The music and the sound effects are mirrors of the action, so completely integrated into the whole that, for many of us, Carl Stalling's music and Treg Brown's sound effects are the common thread that holds the Warner cartoons together. (Barrier 1971: 38)

Um komische Effekte zu erzeugen, wurden vor allem das Fagott, die Posaune und die Geige mit Glissandos eingesetzt. Ebenso eignete sich die Viola sehr gut, um eine mysteriöse Stimmung zu erzeugen. Geräusche, wie „Boing“, wurden mit der E-Gitarre erzeugt

(Barrier 1971: 51). Die Aufnahme eines gesamten Scores dauerte bis zu drei Stunden. Stalling entschied nach Durchsicht des Storyboards, welcher musikalischer Abschnitt sich am besten für welche Szene eignete. Musik für einen Cartoon mit vielen Dialogen zu komponieren stellte sich als weitaus schwieriger heraus, da diese die Stimmen nicht übertönen durfte (Barrier 1971: 53).

5.2. *Looney Tunes* und *Merrie Melodies*

Walt Disneys bekanntester Charakter Mickey Mouse wurde über Nacht zur großen Sensation. Ab 1928 spielte es in den Theatern regelmäßig Filme und Disney entschloss sich dazu, Sound-Cartoons zu produzieren. Nach nur einem Jahr spielten all die großen Filmtheater diese Sound-Cartoons vor dem eigentlichen Programm ab. Von dieser Idee begeistert war der damalige *Warner Brothers* Produzent Leon Schlesinger und engagierte sich mit den ehemaligen Disney Animatoren, um eine neue Kurzfilmserie als musikalische Cartoons zu entwickeln, die *Looney Tunes*. Die neue Serie an Kurzfilmen in der Cartoonwelt wurde 1930 von *Warner Bros.* erschaffen und brachte sofort große Erfolge mit sich. Der Cartoon „Sinkin' In The Bathtub“ aus dem Jahr 1929, mit Bosko in der Hauptrolle, zeigte erstmals einen vollständig soundsynchronisierten Charakter, der so gut ankam, dass der Charakter sofort in die reguläre Besetzung aufgenommen wurde. Denn während Disney den ersten Schritt Richtung Sound-Cartoon machte und die Handlung und Bewegung der Figuren an die Musik anpasste, wagte *Warner Bros.* etwas Neues: Bosko konnte sprechen UND singen. So war der Cartoon ein voller Erfolg (Beck / Friedwald 1997: 24-27). Daraufhin entstand eine zweite Cartoonserie, *Merrie Melodies*, die das Gegenstück zu Walt Disneys *Silly Symphonies* darstellte (Solomon 1989: 100). Die *Merrie Melodies* ist eine im Jahr 1931 von *Leon Schlesinger Productions* entstandene Cartoonserie und diente in erster Linie dazu, mit Liedern zu werben, die dem Studio gehörten. Zuerst in schwarz/weiß gehalten, wurde die Cartoonserie 1934 koloriert gezeigt (Solomon 1989: 101). Obwohl sich die Kurzfilmserie verschiedener Charaktere und Rahmenbedingungen bediente, wurde mehr oder weniger immer der selbe Plot in jeder Rolle erzählt, welche durch die Musik hervorgehoben wurde, um das Publikum an das Gezeigte zu fesseln. Die Animatoren machten sich viele Gedanken über die Themen, die sie in ihren Cartoons verwendeten und waren gut darin, Running-Gags und aktuelle Themen von Filmen oder dem Radio aufzunehmen und diese bewusst in ihren Kurzfilmen einzusetzen. Viele bekannte Figuren, von Jimmy Durante bis

Adolf Hitler, waren in den Filmen anzutreffen. Jede Figur bekam seine eigene Stimme zugewiesen, um ihre Identität schon allein dadurch auszumachen (Beck / Friedwald 1997: 27-29).

Die Eröffnungsmusik für die meisten *Merrie Melodies* Cartoons war das eigens von Carl Stalling komponierte Stück „Merrily We Roll Along“ (Barrier 1971: 53). Die *Merrie Melodies* Cartoons bekamen zusätzlich durch ihre musikdurchdrungene Darstellung noch ihren ganz eigenen Stil. Die Idee stammte von Fritz Freleng. Einige Cartoons verrieten schon in ihrem Namen, dass Musik eine wichtige Rolle spielt. „Mouse Mazurka“, „Pig In A Polka“ (Beck / Friedwald 1997: 111) oder „Holiday For Shoestrings“ wären hier zu nennen (Solomon 1989: 140). „Porky Pig“ ist ein bekannter Charakter der *Warner Bros.* und wurde von Bob Clampett 1935 erschaffen. Der Charakter war der älteste bestehende und wurde deshalb als fixer Bestandteil des *Merrie Melodies*-Intro gewählt. Und da *Warner Bros.* drei Musikfirmen gehörten, wurde in jedem dieser Filme ein neues Lied eingefügt (Solomon 1989: 100). Natürlich wurden die Cartoons auch reichlich mit Soundeffekten ausgestattet. Verantwortlich hierfür war Treg Brown, der ab 1934 im richtigen Moment ein „boing“, „beowoop“ oder andere Geräusche und Laute, die die verschiedenen *Warner Bros.* Charaktere von sich gaben, einfügte (Beck / Friedwald 1997: 84).

6. „Der Fuehrer's Face“

Filmtitel: Der Fuehrer's Face

Erscheinungsjahr: 1942

Uraufführung: 01.01.1943, USA

Land: USA

Dauer: 7:53 min

Genre: Short, Animation

Originalsprache: Englisch, Deutsch

Drehbuch: Joe Grant, Dick Huemer

Regie: Jack Kinney

Produktion: Walt Disney

Musik: Oliver Wallace

Besetzung: Billy Bletcher (Nazi voice), Clarence Nash (Donald Duck voice)

Der knapp acht-minütige Kurzfilm „Der Fuehrer's Face“, welcher 1942 produziert wurde, ist einer der bekanntesten Propagandafilme, die in jener Zeit entstanden sind. „Der Fuehrer's Face“ gewann 1943 einen Oscar als bester animierter Kurzfilm, der einzige Donald Duck Film, dem diese Ehre gebührte, obwohl acht weitere Filme mit Donald in der Hauptrolle nominiert waren (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 3.2.2020).

Den Titel bekam der Film aufgrund des großen Erfolgs des gleichnamigen, vorab veröffentlichten Titellieds von Oliver Wallace, denn ursprünglich war für den Cartoon der Titel „Donald in Nutzi Land“ geplant. Die Frage, wer für den Titel dieses Liedes verantwortlich sei, wurde in einem Interview mit Joe Grant nur angedeutet, und das Wort „Nutzi“ sei eine Anspielung auf das englische Wort „nuts“ für „verrückt“, das ausgesprochen wie „Nazi“ klingt, so Grant (*A Conversation with Joe Grant*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 04:37 bis 05:10).

Das Drehbuch des Cartoons schrieben Joe Grant und Dick Huemer, die einige gemeinsame Jahre im *Disney Studio* verbrachten und unter anderem auch an „Dumbo“ und „Fantasia“ zusammenarbeiteten, wie Grant weitererzählt. Beide arbeiteten seit den 1930er Jahren für Walt Disney, Grant arbeitete als Character-Designer und Story Artist, Huemer als Animator (*A Conversation with Joe Grant*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 01:32 bis 02:06). Das Studio machte mit Beginn des Zweiten Weltkriegs vor allem im finanziellen Bereich eine große Veränderung durch: Disney wollte dieselbe Qualität der Cartoons, aber zu einem viel günstigeren Preis. Das Projekt dieses Filmes war nicht geplant, sondern ergab sich aus der Terror-Situation. Disney war zwar in dem Projekt involviert, aber der größte Einfluss kam von den Mitarbeitern selbst, die ihre Informationen aus dem Radio oder der Zeitung bezogen. Bilder und Geschichte entstanden nach und nach. Das Wichtigste aber war für sie, dass die Satire darin nicht verloren ging. Donald Duck war zu jener Zeit ein internationaler Charakter und konnte daher gut für diesen Kurzfilm eingesetzt werden (*A Conversation with Joe Grant*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 05:12 bis 05:50). Die meiste Zeit verbrachte Grant hinter seinem Zeichenboard. Das Team wollte mit diesem Cartoon ein wildes und unverantwortliches Stück kreieren. Inspiration fanden sie in Charlie Chaplins Film „Modern Times“, der 1936 veröffentlicht worden war (*A Conversation with Joe Grant*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 04:20 bis 04:26).

6.1. Inhalt

Der Kurzfilm eröffnet mit Richard Wagners Vorspiel zur Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* und geht anschließend in das Titellied über, das von einer marschierenden Blasmusikkapelle gespielt wird. Die Musiker karikieren diverse Nazigrößen: Göring spielt Klarinette, Goebbels spielt Posaune, Japans Kaiser Hirohito spielt Sousaphon und Italiens Diktator Mussolini schlägt die große Trommel. Mit diesen Klängen wird Donald Duck unsanft aus seinem Schlaf geweckt und beginnt sogleich, die in seiner Wohnung hängenden Portraits von Adolf Hitler, Kaiser Hirohito und Benito Mussolini mit einer abgewandelten Form des Hitlergrußes zu begrüßen, bevor er sich an den Frühstücks-tisch setzt und aus seinem Tresor, der hinter dem Hitlerporträt versteckt ist, eine einzige Kaffeebohne herausholt, um damit seinem Wasser etwas Kaffeegeschmack zu ver-leihen. Kaffee ist ein so seltes Produkt, dass sich Donald anscheinend vor dem Ver-lust der Bohne fürchtet. Dies geht zumindest aus seinem paranoiden Gesichtsausdruck und des Aufbewahrungsorts hervor. Eier- und Speckaroma sprüht er sich mit einem Mund-spray in den Mund und von dem harten Brotlaib schneidet er sich mit Hilfe einer Säge ein kleines Stück ab und verzehrt es mühsam kauend. Von der Maserung erinnert das Brot an ein Holzscheit. Plötzlich wird ihm von der Seite mittels eines Bajonets das Buch „Mein Kampf“ vor die Augen gehalten und er wird aufgefordert, dieses zu lesen. Ein neuer Schauplatz zeigt nun Donald in einer Munitionsfabrik, wo er einen mühseli-gen und eintönigen Arbeitsalltag eines vermeintlichen Durchschnittsdeutschen am Fließband verbringen muss, von Lautsprechern gequält, die ihm einreden, glücklich zu sein – „48 hours a day for der Fuehrer!“ (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 03:25 bis 03:34), „Isn't it wonderful, is not der Fuehrer glorious?“ (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 04:57 bis 05:03) – ihn aber auch anbrüllen und als „Schweine-hund“ bezeichnen (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 01:51 bis 01:53). Seine Aufgabe besteht darin, den Granaten Zünder einzuschrauben und ordnungsgemäß den Hitlergruß auszuführen, wenn zwischen den Granaten Bilder, auf denen Adolf Hitler abgebildet ist, am Fließband vorbeiziehen. Dieser Moment zählt zu den unverwechsel-baren Charakteristika des Cartoons aufgrund des in rascher Abfolge gequakten „Heil Hitler“ des Enterichs. Als sich der Hintergrund in ein Bild der Alpen umwandelt, das dem Fabrikarbeiter das Gefühl vermitteln soll, er befände sich gerade auf Urlaub, wird er gedrillt, um fitter für den Führer zu sein und noch härter für ihn zu arbeiten.

Schon nach kurzer Zeit gerät Donald jedoch in einen Ausnahmezustand und beginnt zu halluzinieren. Es folgen verworrene Szenen, die den Irrsinn des Kriegs, die Personifikation von Waffen (Munition), sowie die Materialisation von Personen (Hitler als Granate vor einem als Hitler verkleideten Donald) darstellen. Die Munitionen stellen die Blasmusikspieler der Anfangsszene dar und übernehmen deren Rolle als befehlshabende Offiziere.

Plötzlich ertönt ein lauter Knall und sogleich erwacht Donald aus diesem Albtraum in seinem Bett in den Vereinigten Staaten. Er sieht einen Schatten an der Wand, der die Umrisse des Führers hat, daraufhin beginnt er wieder ordnungsgemäß den Hitlergruß auszuführen, bis er bemerkt, dass es sich bei dem Schatten nur um ein Modell der Freiheitsstatue handelt, er alles nur geträumt hat und nun beruhigt und glücklich sein kann. Die Szenerie wechselt hier vollkommen in die amerikanische Symbolsprache: Donald Duck trägt einen Schlafanzug, der mit „Stars und Stripes“, wie die amerikanische Flagge, bedruckt ist, die Tapete und die Gardinen haben ebenfalls Sterne. Er eilt zur Fensterbank, nimmt die Statue, umarmt und küsst sie und sagt abschließend: „Am I glad to be a citizen of the United States of America!“ (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 07:30 bis 07:36). Beendet wird der Film mit den letzten Sätzen des Titelsongs. Es erscheint eine Comicabbildung von Hitler, dem eine Tomate ins Gesicht geworfen wird.

Der Film ist einer der anspruchsvollsten und stilistisch reichsten Filme Disneys. Zynische Anspielungen prägen diese Karikatur auf Deutschland, seine Nazigrößen und deren Symbolik: Die Blaskapellenmusiker stellen Diktatoren der verschiedenen Länder dar; das Hakenkreuz ist allgegenwärtig in Form von Bäumen, Sträuchern, Wolken, Tapetenmuster, Büschen, Windmühlenflügeln, und vielem mehr – und immer wieder sind „Heil Hitler!“-Rufe zu hören. Adolf Hitler bzw. seine charakteristischen äußerlichen Merkmale werden im Film mehrfach verspottet.

Als Ort der Qual wählte Walt Disney eine Munitionsfabrik und zitiert hierin den Film „Modern Times“ von Charlie Chaplin. „Modern Times“ ist eine Komödie, die auf die gegenwärtigen Zeitumstände emotional reagierte und den Humor dabei nicht verlor. Der Film entstand zwischen 1933 und 1936. Dieser hatte jedoch zu keinem Zeitpunkt die Absicht, ein belehrender oder satirischer Film zu sein, wie Chaplin in einem Interview mit Miss Merrill im Februar 1931 erklärte:

Die Menschheit soll selber sehen, wie sie weiterkommt. Leistung zählt mehr als Propaganda. Ich bin immer mißtrauisch, wenn ein Film eine Botschaft hat. Sagen Sie nicht, ich sei ein Propagandist. Im Augenblick befindet sich die Welt in so einem Strudel der Veränderung, daß nirgendwo irgendwelche Zeichen der Stabilität auszumachen sind, die einen vernünftig über die Zukunft spekulieren ließen, aber ich bin sicher, die Welt bleibt so gut, daß man noch eine Weile in ihr leben möchte. Ich will ewig leben. Ich finde das Leben äußerst interessant. Ich denke dabei nicht an Erfolg, sondern an den Wandel der Zeit, wenn die Menschen sich dem nur stellen, ihn akzeptieren und mit ihm gehen würde. Man sollte auf jeden Fall mit dem Wandel gehen, sich nicht dagegen wenden. Mit zunehmendem Alter erscheint es mir besser, mit dem Strom zu schwimmen. (zit. n. Robinson 1993: 529-530)

Folgend wird nun jene Szene aus Chaplins Stummfilm analysiert, an der sich Disney bediente, und darauffolgend beide Filme gegenübergestellt und analysiert. Die Film-musik wurde von Alfred Newman komponiert (Robinson 1993: 541). Die Szene zeigt Chaplin und zwei Komparsen in einer großen Fabrik am Fließband arbeiten. Er schraubt in Sekundenschnelle jede vorbeikommende Schraube auf einer Platte fest. Streicher treiben als Mittel des Underscoring das Tempo des Fließbands voran. Die Ein-blende „He's crazy!“ unterstreicht seinen Gemütszustand (Chaplin 1936: 14:36-14:37). Als er mit dem Tempo nicht mehr mithalten kann, und die Streicher ihren Höhepunkt mit kurzen Staccato-Klängen erreicht haben, fällt er auf das Fließband und gerät, mu-sikalisch mit einem Schlag von Schellen betont, zwischen die Zahnräder der Riesenma-schine. Sanftes Glockenspiel erzeugt ein schwebendes Gefühl, während der Hauptdar-steller von einem zum nächsten Zahnrad transportiert wird (Chaplin 1936: 13:43-15:12).

Auch die Szene in der Fabrik in „Der Fuehrer's Face“ beginnt mit angenehmen Strei-cherklängen. Donald dreht anstatt Schrauben einer Platte den Granaten Zünder als ein-ziger Sklave ein. Zwischen jeder Granate führt er den Hitlergruß vor. Anders als in Chaplins Stummfilm kommen schon nach kurzer Zeit Dauerbeschallung und Gebrüll via Lautsprecher hinzu, und Donald hält dem Druck knappe drei Minuten stand – fast zwei Minuten länger als der Protagonist in „Modern Times“ – bevor er seine Fassung verliert, und schrille Klänge seine Benommenheit symbolisieren (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 03:49 bis 06:36).

Ebenso unmissverständlich wie die Bildsymbolik ist die Handhabung der Sprache: Bereits in der Eröffnungsszene wird der Titelsong von den Musikern des Blasorchesters gesungen, teils in englischer Sprache, teils in einem mehrsprachigen Kauderwelsch. Goebbels brüllt: „Ist wir not der Supermen?“ und Göring versichert dem Zuseher: „We bring der world's new order!“ Woraufhin der japanische Kaiser Hirohito mit japanischem Akzent „Heir Hitrel's new world's older!“ antwortet. Der Sprechgesang erstreckt sich von Minute 01:00 bis 01:31 mit folgenden Worten:

Goebbels: „Ist wir not der Supermen?“

Hirohito: „Aryan pure super men?“

Göring: „Ja, we ist der super men!“

Soldiers: „Super-duper super men!“

Goebbels: „Ist dis Nazi Land so good? Would you leave it if you could?“

Soldiers: „Ja, dis Nazi Land ist good!“

Mussolini: „We would leave if we could.“

Göring: „We bring der world's new order.“

Hirohito: „Heir Hitrel's new world's older.“

Göring: „Everyone of foreign race will love der Fuehrer's face. When we bring to the world dis-order.“

Die hier von Goebbels erwähnte „neue Weltordnung“ ist eine verhüllende Bezeichnung für das nationalsozialistische Kriegsziel: Ein neues Europa mit neuen – nach nationalsozialistischen Wirtschaftsinteressen gezogenen – Grenzen und gestufter Abhängigkeit der unfreien Satelliten unter der Oberherrschaft des Deutschen Reiches (zit. n. Schmitz-Berning 2007: 426. In weiterer Folge bezeichnet es auch den zu schaffenden neuen deutschen Menschen bzw. Arbeiter. „Es wird keinen Unternehmer, Arbeiter und Angestellten mehr geben, es wird den Begriff des Arbeitsmenschen geben, den deutschen Arbeitsmenschen“ (zit. n. Schmitz-Berning 2007: 323). „Der neue Glaube wird selbst den widerstrebenden Völkern die Freiheit und Schönheit von morgen bringen. Aus ihm wird die neue Ordnung hervorgehen, worin der Mensch mit seiner veredelten und gehobenen Leistung, der Arbeitsmensch, die erste Stelle haben wird“ (zit. n. Schmitz-Berning 2007: 51-52).

Superman, der in den 1930er Jahren von den beiden amerikanischen Comic-Zeichnern Jerry Siegel und Joe Shuster geschaffen wurde, wurde aufgrund seines hohen Wiedererkennungswert bereits während des Zweiten Weltkriegs, vor allem aber nach dem Kriegseintritt Amerikas, zu Propagandazwecken vielerlei eingesetzt. Es entstanden zahlreiche Geschichten, in denen er gegen die Achsenmächte kämpft (Siegel / Shuster 1940).

Während Donald Duck durchgehend Englisch spricht, vermischen sich die Wörter der Nazigrößen in einen deutsch-englischen Kauderwelsch. Die kurzgehaltenen deutschen Wörter werden auch ohne Übersetzung weltweit durch die zusätzliche Gestik der Charaktere problemlos vom Zuseher verstanden. Unmissverständlich wird auch auf das Phänomen hingewiesen, dass im japanischen Alphabet kein reiner „R“-Konsonant enthalten ist, und dieser in Wörtern als Mischlaut (vermischt mit dem Konsonanten „L“) ausgesprochen wird (Transkriptionen nach dem Hepburn-System geben jedoch ein „R“ wieder). Das gesprochene Wort galt für Hitler zu Propagadazwecken als das machtvollste Instrument:

Denn das mögen sich alle die schriftstellernden Ritter und Gecken von heute besonders gesagt sein lassen: die größten Umwälzungen auf dieser Welt sich nie durch einen Gänsekiel geleitet worden! Nein, der Feder blieb es immer nur vorbehalten, sie theoretisch zu begründen. Die Macht aber, die die großen historischen Lawinen religiöser und politischer Art ins Rollen brachte, war seit urewig nur die Zauberkraft des gesprochenen Wortes. (zit. n. Frind 1964: 12)

Der primitive Stil und Kraftwörter gehörten zu Hitlers Programm. Außerdem finden sich immer wieder grammatischen und syntaktischen Fehler in seinen Reden, die nie eintönig, sondern mit einer massiven Aggression wiedergegeben wurden (Frind 1964: 24-28). In „Der Fuehrer's Face“ macht Goebbels davon von 01:52 bis 02:07 Gebrauch:

„Heraus, Schweinehund!“

„Nix komm heraus. Into the clothes get!“

Im harschen Befehlston streckt Goebbels Donald Duck das Buch „Mein Kampf“ vor sein Gesicht, und sagt: „Hier! Improve the mind!“

Als sich Donald Duck in der Fabrik wiederfindet, kommt durchgehend Militärsprache zum Einsatz, die zur Verherrlichung der Kriegshandlungen diente (*Der Fuehrer's Face*,

letzter Zugriff: 7.9.2019, 03:24 bis 05:15). Zu Beginn der Szene wird die Situation ironisch verherrlicht: „Welcome workers of Nutsi land. What a glorious privilege is yours to be a nutsi. To work 48 hours a day for der Fuehrer. Get to work.“ „Is this not wonderful? Is not der Fuehrer glorious?“ Brutale Anweisungen und Beschimpfungen durch die Lautsprecher folgen, um Donald einzuschüchtern und zu demütigen. „Mach schnell!“ „What's that you say, Schweinehund? Verdampter Esel?“

Schließlich folgt eine Durchsage, die Donald einen kurzen Moment Mut macht: „Attention workers! Through the kindness of der Fuehrer now comes the vacation mit pay!“ Eine Leinwand, auf der die Alpen abgebildet sind, rollt sich auf. „Ach, the beautiful Alps mit the birds and the beautiful scenery. Not forgetting to build up the body so we can work harder for der Fuehrer,“ spricht Goebbels weiter. „One two three Heil, one two...“ (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 05:24 bis 05:49). Das Glücksgefühl hält jedoch nur ein paar Sekunden, denn schon wird das Bild wieder hochgerollt. „And now the vacation is over. By special decree of der Fuehrer. You have been chosen to work overtime!“ Durchgehende Schreie aus dem Lautsprecher folgen. „Faster! We need more shells“ (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 05:50 bis 06:18).

Die Szene erinnert stark an die Situation, die die Häftlinge in den Konzentrationslagern bei ihrer Ankunft durchleben mussten. Zuerst zusammengepfercht im Zug Richtung KZ, wurden sie nach der Ankunft von einem Lagerchor oder -orchester begrüßt, um ihnen ein gutes Gefühl zu vermitteln, dass alles hier gar nicht so schlimm sei. Ein Gefühl von keiner allzu langen Dauer.

„I can't stand it, I am going nuts“, gibt Donald noch von sich, bis es ihn überkommt und er völlig den Verstand verliert (*Der Fuehrer's Face*, letzter Zugriff: 7.9.2019, 06:18 bis 06:30). Dauerbeschallung war in den Konzentrationslagern gegenüber den Häftlingen gang und gäbe. Unter ständigem Druck pausenlos arbeiten zu müssen – bis hin in den Tod – wie Disney es hier mit Donald Duck darstellt, war Dauerzustand und kostete Vie- len das Leben.

Sämtliche Techniken, von Anspielung über Verfremdung bis zur Übertreibung, beruhen auf den damals bekannten Versatzstücken der NS-Methoden und veranschaulichen die Katastrophe für das einzelne Individuum, das von morgens bis abends unter der Kontrolle des Regimes stand. Der Alltag des Individuums wird so negativ wie nur

möglich dargestellt, um am Ende des Films die Überlegenheit der USA, der Demokratie und der Freiheit demonstrieren zu können. Diese Botschaft prägt sich nachhaltig ein. Als wesentliches Stilmittel der Parodie dient in diesem Propagandafilm nicht zuletzt die Musik, indem zwei Verfahren zur Anwendung kommen: Einerseits die Verwendung eines einschlägigen Originalzitats, andererseits die Modifikation eines berühmten NS-Liedes.

6.2. Sequenzprotokoll

Aus dem Sequenzprotokoll ist die große Bedeutung der Musik klar ersichtlich, denn der Stille wird nur wenig Zeit eingeräumt. Der Hauptanteil an musikalischem Material gilt dem Lied „Der Fuehrer's Face“. Es fungiert als akustisches Symbol analog zum Bildsymbol des Hakenkreuzes und ist ebenso durchgehend präsent. Für die Eröffnung wurde ein markantes Musikstück zitiert, nämlich die ersten sieben Takte aus dem Vorspiel zu Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Die Konnotation mit der NS-Ideologie ist eindeutig. Das folgende Sequenzprotokoll zeigt im Detail die Musikverwendung:

No.	Zeit	Szenenbeschreibung	Verwendung von Musik	Stil/Funktion der Szene
1.	0:00:15	Vorspann	Nicht-diegetische Musik: <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , Richard Wagner	Eröffnung
2.	0:01:52	Kleines Blasorchester in Gestalt der Achsenmächte marschiert auf und ab.	Diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i>	Die Achsenmächte preisen den Führer mit Gesang und Musik.
3.	0:02:05	Donald Duck beginnt seinen Arbeitstag mit dem Hitlergruß.	Keine Musik	Donald Duck wird mit einem Bajonett aus dem Bett gejagt und herumkommandiert.
4.	0:03:03	Donald bereitet sich auf seinen Tag vor und macht sich Frühstück mit Lebensmitteln, die er versteckt hält.	Nicht-diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i> , Instrumentalversion	Die Musik, in einer langsamen Version des Titellichs, unterstreicht die intelligente Art, wie Donald Dinge vor den Achsenmächten gekonnt versteckt hält.

5.	0:03:24	Die Achsenmächte nehmen Donald mit zu seiner Arbeitsstätte.	Diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i>	Aufdringliche Musik und die Stärke der Achsenmächte zwingen Donald zum Mitkommen.
6.	0:03:34	Der Erzähler spricht über die schönen Seiten, dem Führer dienlich sein zu dürfen.	Nicht-diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i> (Ausklang des Stücks von Szene 5 als Übergang in Szene 6)	Die Härte der Stimme des Erzählers lässt erahnen, was auf das Bild der Fabrik folgt.
7.	0:03:51	Donald wird mit einem Bajonett im Nacken in die Fabrik gedrängt.	Nicht-diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i>	Die heiteren Marschklänge verfremden die Angst, die Donalds Gesichtsausdruck vermittelt.
8.	0:05:09	Donald beginnt seinen Arbeitstag mit dem Zuschrauben von Bomben.	Nicht-diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i> , Instrumentalversion, gefolgt von gesungener Version	Die heiteren Marschklänge kontrastieren die Bedrängnis, die Donalds Gesichtsausdruck und seine Gestik vermitteln.
9.	0:06:01	Donald wird nun von allen Seiten mit Beschimpfungen und Anweisungen beschallt.	Nicht-diegetische Musik: Unter anderem kurze Anklänge an das Titellied	Die Szene suggeriert die Dauerbeschallung, wie sie damals in Konzentrationslagern üblich war.
10.	0:06:36	Donald ist nun völlig am Ende. Er ist immer noch am Arbeiten und wird dauerbeschallt.	Nicht-diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i>	Die Grünfärbung signalisiert Donalds Kräfteverfall.
11.	0:07:06	Pfeifende Bomben, sich schlängelnde Bomben und ein Orchester aus Bomben sind zu sehen sowie Farbenspiel bis zur großen Explosion	Nicht-diegetische Musik: Underscoring, unter anderem kurze Anklänge an das Titellied	Donalds schreckliche Visionen von Bomben in diversen Ausführungen sind zu sehen.
12.	0:07:37	Kleine Donalds kommen aus der Explosion hervor und fallen in die Tiefe, bis sie sich zu einem Donald im Bett liegend wieder vereinen.	Nicht-diegetische Musik: „Doing“ als Soundeffekt, Underscoring	Donald erwacht in seinem „Amerika-Pyjama“ endlich aus seinem Albtraum, glücklich, in einem freien Land zu leben – symbolisiert durch die Freiheitsstatue.

13.	0:07:43	Hitlers Kopf ist zu sehen und wird mit einer Tomate beschossen.	Nicht-diegetische Musik: „Der Fuehrer's Face“, <i>Spike Jones and his City Slickers</i>	Die Aggressionen des Albtraums verlieren ihren Schrecken durch die Verulkung eines Tomatenwurfs – dadurch wird ihm der Ernst genommen.
-----	---------	---	--	--

Tabelle 1: Sequenzprotokoll (Darstellung durch Autorin).

Für die Interpretation der Musik wurden *Spike Jones and his City Slickers* herangezogen. Spike Jones war ein amerikanischer Bandleader und Studio-Drummer in Hollywood, der für seine satirischen Liedtexte bekannt war. Besonders für den Einsatz von damals unüblichen Percussion-Klängen wie Kuh- und Türglocken sowie Autohupen, erlangte Jones in den 1930er und 1940er Jahren an Bekanntheit. Der Durchbruch gelang ihm, als er im Jahr 1942 seine eigene Band *Spike Jones and his City Slickers* gründete, mit der er für den satirischen Cartoon „Der Fuehrer's Face“ von Walt Disney eine Parodie des Horst-Wessel-Lieds komponierte (Root 2001, letzter Zugriff: 2.09.2019).

7. Die Verwendung des Vorspiels zu Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*

Die Meistersinger von Nürnberg ist eine komische Oper in drei Aufzügen, die ihre Uraufführung, gewidmet seiner Majestät König Ludwig II. von Bayern, am 21. Juni 1868 unter dem Dirigenten Hans von Bülow im königlichen Hof- und Nationaltheater in München feierte.

7.1. Entstehung und Rezeption

Während Wagner nach Vollendung der Partitur seiner Oper *Tannhäuser* im Jahr 1845 einige Zeit auf Kur im böhmische Marienbad verbrachte, entschloss er sich, zu seinen tragischen Opern etwas ganz neues, nämlich eine komische Oper zu komponieren. Dies sollte sich über zwei Jahrzehnte erstrecken, bis es zu seiner Uraufführung im Jahre 1868 in München kam. Die Komposition begann Wagner im Jahr 1862, nachdem die

Textdichtung abgeschlossen war und er beendete die Partitur im Oktober 1867 (Mack 1981: 152). Die Oper zeigte diesmal keine Helden, sondern Menschen im alltäglichen Leben, die Stücke waren leicht vom Volk mitzusingen.

Die einzige, für unsre [sic!] Öffentlichkeit verständliche, und deshalb irgendwie wirksame Form des Heiteren ist, sobald in ihr ein wirklicher Gehalt sich kundgeben soll, nur die Ironie“, beschrieb Wagner die zu Grunde liegende Stimmung des Stücks. (zit. n. Mack 1981: 143)

In einem Brief an die Schriftstellerin Mathilde Wesendonck schrieb Richard Wagner über die Entstehung der *Meistersinger* folgendes:

Ich will Ihnen oft was von meiner Arbeit schicken. Was werden Sie für Augen machen zu meinen „Meistersingern“! Gegen Sachs halten Sie ihr Herz fest: in den werden Sie sich verlieben! Es ist eine ganz wunderbare Arbeit. Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts. Ja, dazu muss man im Paradies gewesen sein, um endlich zu wissen, was in so etwas steckt! (zit. n. Mack 1981: 146)

Manchmal konnte ich vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiterarbeiten. Ich empfehle Ihnen Herrn Sixtus Beckmesser. Auch David wird Ihre Gunst gewinnen. (zit. n. Mack 1981: 147)

Es ist mir nun klar geworden, daß diese Arbeit mein vollendetstes Meisterwerk wird und – daß ich sie vollenden werde. (zit. n. Mack 1981: 151)

Ein Bericht über die Uraufführung der *Meistersinger* enthält folgende Worte:

Das ganze geräumige Hof- und Nationaltheater war bis in die obersten Galerien dicht besetzt. [...] Weder die tropische Junihitze noch die lange Dauer der Aufführung vermochten die Teilnahme der Zuhörerschaft auch nur für Augenblicke zu zerstreuen. Schon der Eindruck des ersten Aktes war ein durchschlagender; am Schlusse desselben erhoben sich lebhafte Rufe nach Wagner. [...] Das gleiche bedeutsame Schauspiel wiederholte sich am Schlusse der Aufführung, nachdem die Szene auf der Wiese, die bunte Vielgestaltigkeit in Dichtung, Ton und Szenerie Auge und Ohr kaum zur Besinnung hatte kommen lassen. Wieder derselbe entfesselte Begeisterungssturm, der nicht eher ruht, als bis Wagner einmal und noch einmal von dem gleichen erhabenen Platze aus grüßt und ergriffen, wie wohl noch nie in seinem Leben, vor der jubelnden Versammlung sich verneigte, deren Zurufe nunmehr erst recht nicht enden zu wollen schienen. (zit. n. Mack 1981: 155-157)

Selbst nach Wagners Tod wurde seine Oper von Familienmitgliedern inszeniert. Cosima Wagner ließ die Oper ab 1888 in vier Festspieljahren über 20 Mal spielen. Gründe

für die Wahl der *Meistersinger* waren einerseits die wirtschaftliche Lage, die es unmöglich machte, Opern wie *Tannhäuser* aufzuführen, andererseits war auch die Popularität des Werks ein wichtiger Entscheidungsfaktor (Mack 1981: 158). Siegfried Wagner ließ die Oper ebenfalls ab 1911 zwanzigmal in vier Festspieljahren aufführen, als Lustspiel inszeniert. Im letzten Jahr wurde dieses immer mehr zum Politikum, sodass gegen Ende der Aufführung das Publikum mehrstrophig das Deutschlandlied sang. Karl Holl äußerste sich hierzu 1924 in der *Frankfurter Zeitung*:

Wenn am Schluss der Meistersinger die ganze Hörerschaft sich erhebt und Hans Sachsens Ansprache stehend entgegennimmt, wird der vom Werk Erfüllte spontan in die Kundgebung mit hineingezogen. Wenn dann nach dem ergreifenden Schauspiel, das dem wirklich Hörenden die Rede verschlägt, das Deutschlandlied mehrstrophig abgesungen wird, weicht Begeisterung einem gelinden Erstaunen. Die anschließenden, auch bei späteren Aufführungen immer wiederholten oder doch versuchten Heilrufe aber öffnen ... dem kritischen Beobachter vollends die Augen. Das also hat man aus dem Erbe des Länder und Herzen umspannenden Genies gemacht. (zit. n. Mack 1981: 163)

Ab den 1930er Jahren wurde Wagner durch den Nationalsozialismus vereinnahmt und die *Meistersinger* überall im Dritten Reich als politische Oper missbraucht. Schon im Jahr 1916 erkannte Richard Sternfeld, einer der wenigen Juden des *Bayreuther Kreis'*, die Macht der Musik, und beschrieb die Musik Richard Wagners als „starke Wehr und Waffe“, und dass diese unter all den Künsten, die „in Kriegszeiten am meisten zu sagen habe“ (zit. n. Bermbach 2001: 429). 1933 eröffnete sie die Bayreuther Festspiele, die durch Hitlers persönliche Spende abgesichert werden konnte. Hierfür gab Otto Strobel einen eigenen Festspielführer heraus, in dem er Adolf Hitler mit Richard Wagner gleichsetzte, da er „die gleiche Not eines ewigen Kampfes gegen Haß, Neid und Unverständ“, „dieselben Sorgen“ wie jener erlitten hatte (zit. n. Bermbach 2001: 420). Hitler ließ sich von Wagners Musik inspirieren, nie aber von dessen Antisemitismus. So schrieb er in „Mein Kampf“: „Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken ...“ (zit. n. Bermbach 2001: 442).

Peter Raabe, damaliger Präsident der Reichsmusikkammer, beschrieb das Werk in seinem Aufsatz „Wagners Meistersinger und unsere Zeit“ aus dem Jahr 1935 „als das deut-

scheste Kunstwerk unserer Opernbühnen“ (zit. n. Bermbach 2001: 419). Die *Meistersinger* wurden weltweit im Radio übertragen und Goebbels äußerte sich in einer Rede, die in der ersten Pause abgehalten wurde, über Richard Wagner und das aktuelle Kunstempfinden wie folgt:

Es gibt wohl kein Werk in der gesamten Musikliteratur des deutschen Volkes, das unserer Zeit und ihren seelischen und geistigen Spannungen so nahestände, wie Richard Wagners Meistersinger. Wie oft in den vergangenen Jahren ist ihr aufrüttelnder Massenchor „Wach‘ auf, es nahet gen den Tag“ von Sehnsucht erfüllten, gläubigen deutschen Menschen als greifbares Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes aus der tiefen politischen und seelischen Narkose des November 1918 empfunden worden. [...] Daß Wagners Kunst so erschütternde Dokumente schöpferischen Wirkens zeitigen konnte, ist in der Hauptsache darauf zurückzuführen, daß dieses künstlerische Genie, zu welcher Höhe der Schaffensfreudigkeit es auch immer steigen mochte, trotzdem niemals seine tiefen Wurzeln im Erdreich des Volkstums verlor. Richard Wagner schafft in der Tat aus dem Volke für das Volk; keines seiner Werke ist für diese oder jene Schicht geschrieben. Alle wenden sich an das Volk, alle suchen das Volk und alle finden im Letzten das Volk wieder.

Wenn Richard Wagner Musik die ganze Welt eroberte, dann deshalb, weil sie bewußt und vorbehaltlos deutsch war und nichts anderes sein wollte. Er hat nicht umsonst das Wort geprägt, daß „deutsch sein, heiße, eine Sache um ihrer selbst willen tun“. Hier liegt sozusagen das Leitmotiv seines ganzen schöpferischen Gestaltens.

Unter all seinen Musikdramen ragen die *Meistersinger* als das deutsche immerdar hervor. Sie sind die Inkarnation unseres Volkstums schlechthin. In ihnen ist alles enthalten, was die deutsche Kulturelle bedingt und erfüllt. Sie sind eine geniale Zusammenfassung von deutscher Schwermut und Romantik, von deutschem Stolz und deutschem Fleiß, von jenem deutschen Humor, von dem man sagt, dass er mit einem Auge lächle und mit dem anderen weine. (Goebbels 1981: 194-198)

Als 1943 Heinz Tietjen die Oper in den sogenannten Kriegsfestspielen inszenierte, sind die *Meistersinger* das einzige Werk auf dem Spielplan. Sie wurden zum offiziellen Propagandastück deklariert und konnten bis 1945 nicht mehr aus diesem politischen Bannkreis heraustreten (Bermbach 2001: 431). Selbst nach dem Krieg blieben die *Meistersinger* als „Nationaloper“ bekannt, „offensichtlich unbeschadet aller ideologischen Differenzen in der DDR wie in der Bundesrepublik [...]; sowohl die (Ost-) Berliner Deutsche Staatsoper Unter den Linden eröffnete 1955 mit diesem Werk, als die Bayrische Staatsoper das Nationaltheater in München 1963“ (zit. n. Bermbach 2001: 435).

7.2. Analyse des Zitats aus dem Original Vorspiel

Orchesterbesetzung

2 große Flöten, 1 kleine Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Basstuba, 1 Paar Pauken, 1 große Trommel, 1 Paar Becken, 1 Triangel, 1 Glockenspiel, 1 Harfe, Streicher; Trompeten und Hörner in verschiedenen Stimmungen und mit beliebig starker Besetzung, Orgel, Laute, Trommeln und 1 Nachtwächterstierhorn auf der Bühne.

Die Tonart C-Dur, in der das Stück beginnt, steht für die beiden Adjektive „einfach“ und „angenehm“, so wie es die Meistersinger waren. Schon der Quartensprung als Initialmotiv zu Beginn des ersten Taktes reicht aus, um dem Stück den Wiedererkennungswert zu verleihen, der weltweit Bekanntheit erlangte. Das Vorspiel ist reich an thematischem Material. Es verstecken sich viele Motive, seien sie personen- oder sachbezogen, die teils einmalig festgelegt und statisch in ihrer Form sind sowie teils in weiterer Folge in den drei Akten wiederverwendet und im Detail ausgearbeitet werden. Diese sogenannten Leitmotive haben also einen Entwicklungsfähigen variablen Kern mit dynamischem Grundcharakter, die in inniger Beziehung zur dichterischen Absicht der Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive stehen. So wirkt der gesamte Bau des Dramas als eine bestimmte Einheit. Rhythmische Motive gelten als primärer bestimmender Gestaltungsfaktor.

Als er (Wagner) einmal wieder mit Weißheimer abends über die Rheinbrücke ging, fiel diesem auf, daß (Wagner) mehrmals ein Motiv vor sich hinsummte, von dem er aber immer nur die ersten vier Noten markiert: es war der Anfang des „Meistersinger-Vorspiels“. An deren Tags zeigte er ihm auf einem Blatt die breite Fortsetzung des Motivs, darunter habe auch schon das zweite Thema in E und die charakteristische Trompetenstelle (das „König Davids“-Motiv) gestanden. (Glesenapp 1905/1911: 358)

Das thematische Grundgerüst ist mit Ausnahme der beckmesserischen Es-Dur-Variante des Hauptthemas (ab T. 122) bekannt. Es handelt sich um eine großgliedrige Dreiteiligkeit von insgesamt 221 Takten. Die drei Teile des Vorspiels umfassen jeweils 1) T. 1-88, 2) T. 89-157 und 3) T. 158-221. Für diese Einteilung sprechen vor allem die tonartlichen Verhältnisse. Der erste und dritte Teil sind durchgehend in C-Dur gehalten, der zweite hat einen bewegteren, kleingliedrigen Charakter und moduliert in seiner ersten Hälfte von „C“ in die vierte und dritte Dominante „E“ und „A“, in der zweiten

Hälfte, das genaue Gegengewicht herstellend, in die dritte und vierte Subdominante „Es“ und „As“, und kehrt am Ende wieder in seine Tonika „C“ zurück. Der dritte Teil ist als eine veränderte Reprise, also eine Wiederkehr des ersten Teils, wenn auch in neuem Aufzug, zu verstehen. Das Vorspiel steht also in der Bogenform: Hauptsatz, Mittelsatz, Reprise.

7.3. Analyse des Musikzitats

Vorspiel.

Sehr mässig bewegt.

Notenbeispiel 1: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Vorspiel zu Akt 1, T. 1-7.

Anmutend heroisch und musikalisch „klar“ beginnen die Holzbläser und die Posaune das Vorspiel der *Meistersinger*. Die Flöten sowie das Schlagwerk, das der Akzentsetzung dient, setzen in den behandelten sieben Takten des Musikzitats aus. Es handelt sich um eine homophone Sequenztechnik. Durch Konnotation sind keine Gegenstimmen zugelassen. Der Tonraum dieses Zitats ist, um den Zuschauern die Möglichkeit zu gewähren, mitsummen zu können, klein gehalten und Bodenständigkeit zu determinieren.

Beim ersten Schlag des ersten Taktes sind die Streicher präsent, diese verschwinden und überlassen das gesamte Geschehen den Bläsern bis T. 2 und setzen in diesem wieder ein. T. 1 und T. 2 sind sehr kräftig und gehalten gespielt, um Spannung zu erzeugen. Das Motto in T. 1 mit dem bereits erwähnten Quartensprung in die Dominante *g'* dient der Beschleunigung des Vorspiels. Es folgt T. 2 mit einer chromatischen Aufwärtsbewegung, beginnend mit Achtelnoten, Stufe für Stufe in T. 3 hinauf in Richtung Tonika, bis hin zur Subdominante *f''* im T. 4. Die Rhythmik in T. 2 nimmt die angehende Viertel-Bewegung in Angriff. Die Klangfarbe in T. 4 täuscht Polyphonie vor, die hier noch nicht gegeben ist.

In T. 4 tritt eine Gegenbewegung der Harmonik, sobald der Höhepunkt mit *f''* erreicht ist, ein. Diese fällt mit *d''* beginnend wieder im Doppelschlagmotiv in parallelen Terzen und mündet in T. 5 in die Rhythmik des T. 1 und das Motiv wiederholt sich eine *Sekund* höher. Es findet eine Akzentverschiebung statt, da in T. 1 die Synkope am ersten Schlag und in T. 4 am zweiten Schlag entsteht. T. 1 und T. 5 sind durch die Paukenschläge in *forte* determiniert.

In T. 6 wie in T. 2 erklingen Haltetöne, in T. 6 findet die Bewegung in den Streichern und im Fagott sowie in der Basstuba statt. Die Signalwirkung endet mit diesem Takt. T. 7 bedient sich wieder der Doppelschlagmotivik in Achteln. Erst ab T. 8 ist eine musikalische Einheit zu erkennen, die sich über die Einspinnungstechnik bis hin zur Polyphonie entwickelt.

Das *Meistersinger*-Thema steht für Ordnung innerhalb der Gesellschaft, und zeigt, dass die deutsche Kunst und Kultur schon lange wirkt. Der Stil Richard Wagners ist das klangliche Äquivalent zum Deutschtum. Seine Werke sind aus dem Leben des deutschen Volks herausgereift und bilden einen nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil der ewigen Kulturwerte des Deutschtums. Eine unendliche Kraft deutschen Geistes, Wesens und Heldenstums geht aus diesen Werken hervor.

8. Oliver Wallace: Musik zu „Der Fuehrer's Face“

In diesem Kurzfilm ist weitläufig das Lied „Der Fuehrer's Face“ von der Band *Spike Jones and his City Slickers* in verschiedenen Varianten vertreten, sei es diegetisch von den Achsenmächten gesungen, nicht-diegetisch im Hintergrund zu hören, musikalisch im selben Tempo oder stark verlangsamt. Es wurde bewusst ein bekanntes Stück für die Untermalung verwendet, um das Gezeigte ins Lächerliche zu ziehen und zu verfremden. Dieser Song ist eine Parodie auf das „Horst-Wessel-Lied“, welches ab 1933 als deutsche Nationalhymne fungierte und dessen Aufführung nach dem Krieg verboten wurde (*Bundesamt für den Verfassungsschutz* 2018: 60).

Ein besonderes Merkmal des Songs „Der Fuehrer's Face“ ist der Einsatz des „Raspberry Sounds“, der nach jedem „Heil“ erzeugt wurde. Dieses Geräusch, welches durch rausblasen von Luft zwischen Zunge und Lippen erzeugt wird, dient dem Spott anderer Menschen, in diesem Fall dem Spott Adolf Hitlers. Die Band erzeugte diesen Sound mit Hilfe eines kleinen Holzplättchens, während es im Kurzfilm von der Tuba – und fortlaufend im Film von anderen Instrumenten – ersetzt wird.

8.1. Oliver Wallace und sein Schaffen

Oliver Wallace war ein in England geborener amerikanischer Komponist, der besonders für seine Filmmusik für die Disney-Filme „Pinocchio“, „Dumbo“ und „Bambi“ bekannt war. 1887 geboren, arbeitete er seit 1936 für Walt Disney und komponierte bis in die 1960er Jahre für viele bekannte Disney-Filme im Bereich Animation, Dokumentation und Feature-Filme deren Filmmusik. Er galt als eine der wichtigsten Personen des *Disney Studios* (*Oliver Wallace*, letzter Zugriff: 21.09.2019).

Zu den Vorbereitungen von „Der Fuehrer's Face“, erhielt Wallace von Walt Disney folgenden Auftrag: „Ollie, I want a serious song, but it's got to be funny. Suppose the Germans are singing it. To them, it's serious. To us, it's funny“ (Krasniewicz 2010: 93). Die Version von *Spike Jones and His City Slickers* war einer der größten Hits zu jener Zeit, als der Film veröffentlicht wurde. *The Billboard* schrieb im Jahr 1942 dazu: „„Der Fuehrer's Face“ is the type of war tune that everybody has been waiting for, and in both city

and country locations the side's spinning should keep the meters in the machines clicking merrily. And for country stops, even outside the West Virginia borders, the platter-mate should rate as good as a "Jersey Bounce" at city ice-cream" (Billboard 1942: 63). Weiters kündigt die Zeitschrift das Lied unter den besten Neuerscheinungen der Woche an:

With a humorous brand of rustic music that appeals to city folks as well, the City Slickers present a hilarious bit of Hitler heckling that is not only timely but brings the phono fans a welcome relief from the sad soldier ballads monopolizing the boxes. A wee-placed solid razzberry greets the paperhanger and his boy-girl friends, Goering and Goebbel. Side has added merchandising appeal, coming from the soon-to-be-released Walt Disney cartoon Nuttsey Land. (Billboard 1942: 66)

8.2. Das „Horst-Wessel-Lied“ als Vorbild

Horst Wessel wurde im Jahr 1907 in Bielefeld geboren und wuchs in einem konservativen, nationalistischen Milieu auf. Mit 22 Jahren trat er der Bismarckjugend bei, wenige Jahre später der NSDAP, und begann mit der Komposition diverser Marschlieder. Als bekanntestes Werk ist hier das „Horst-Wessel-Lied“ aus dem Jahr 1929 zu nennen. Wessel starb im Jahr 1930 (Broderick 1995: 100-104).

Das Marschlied „Horst-Wessel-Lied“ wurde regelmäßig im Anschluss an die Nationalhymne in den Jahren 1933-1945 gesungen. Der Text „Die Fahne hoch“ stammt von Horst Wessel, und soll 1929 erstmals gesungen worden sein. Die Melodie sei nach Angaben bereits davor existent gewesen (Oertel 1988: 106). George Broderick festigt die Annahme in seinem Text „Das Horst Wessel Lied. A Reappraisal“ über das „Horst-Wessel-Lied“ und schreibt, dass das Lied von der NSDAP 1929 als Gedicht zum Druck in Auftrag gegeben wurde. Weiters stellt er melodische Vergleiche mit dem „Königsberg-Lied“ an, und nennt dieses als Grundlage für das „Horst-Wessel-Lied“, das in verschiedenen Bünden, wie den „Freikorps“ und „Wikings“, in denen der Komponist ebenso Mitglied war, weit verbreitet war. Es beginnt mit dem Vers „Vorbei, vorbei sind all die schönen Stunden“ und enthält Wendungen wie diese: „Zur Abfahrt steht die Mannschaft schon bereit“ und „Zum Kampfe stehn wir alle schon bereit“ (Broderick 1995: 114-16). Einige Formeln, die Wessel benutzte, erinnern an Modelle aus sozialistischen und kommunistischen Arbeiterliedern, wie zum Beispiel das „letzte Ge-

fecht“ der Internationale (Broderick 1995: 114). Der Musikwissenschaftler und nationalsozialistische Kulturfunktionär Joseph Müller-Blattau schrieb dazu 1934 in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift: „Hier war die Melodie, die dem feschen Schwung der ‚Internationale‘ urtümlich Deutsches gegenüberstellen konnte“ (zit. n. Müller-Blattau 1934: 327). Laut Oertel bediente er sich im Allgemeinen beim Abfassen seiner Lieder älterer Weisen aus dem Bereich der volkstümlichen Lieder und änderte deren Rhythmus, so auch bei dem hier behandelten Lied (Oertel 1988: 108).

Während es vor der nationalen Erhebung den Militäkapellen vorbehalten war, Blasmusik zu interpretieren, so haben sich mit dem Aufschwung der nationalen Bewegung auch in der SA, in der SS, NSKK usw. unzählige Kapellen gebildet nach dem Muster der deutschen Militärmusik. Man hat erkannt, welches Volkskulturgut gerade in dieser Musik enthalten ist, wie gerade diese Musik zu den Herzen und der Masse des Volkes spricht. In ihr liegt deutsches Wesen, Kraft und Stärke. Und sie wird gefördert und gestärkt durch unser sich immerwährend wieder verjüngendes Herz. [...] Solange diese Musik im deutschen Heer bestehen wird, wird sie sich auf das ganze deutsche Volk und sein Kulturleben segensreich auswirken. (zit. n. Wulf 1963: 237)

Im diesem Zitat wird abermals betont, wie sich die Nationalsozialisten Musik zu ihrem Eigentum machen und sich als ein starkes, nationales Volk sehen.

Text und musikalische Charakteristika

Die Sturmabteilung, die in Wessels Text glorifiziert wird, spielte eine bedeutende Rolle bei der Errichtung der einstigen Diktatur. Hier wird sie als Massenbewegung im Kampf für Freiheit und Gerechtigkeit ausgelegt. Es handelt sich beim Liedtext um einen Stabreim, der im ersten Vers besonders durch die Wörter beginnend mit „R“ hervorgehoben wird: **R**eihen, **R**uhig, Kameraden, **R**otfront, **R**eaktion und wiederum **R**eihen.

Victor Klemperer beschreibt in seinem im Jahr 1947 erschienenen Werk „LTI – Notizbuch eines Philologen“ Sprache und Stil des Liedes wie folgt:

Es war alles so roh, so armselig, gleich weit von Kunst und Volkston entfernt – ,Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen, / Marschieren in unseren Reihen mit‘: das ist die Poesie des Horst-Wessel-Liedes. Man muß sich die Zunge zerbrechen und Rätsel raten. Vielleicht sind Rotfront und Reaktion Nominative, und die erschossenen Kameraden sind im Geist der eben marschierenden ‚braunen Bataillone‘ anwesend; vielleicht auch – das ‚neue deutsche Weihelied‘, wie es im amtlichen Schulliederbuch heißt, ist bereits 1927 von Wessel gereimt worden –, vielleicht, und das käme der objektiven Wahrheit näher, sitzen

die Kameraden einiger verübter Schießereien halber gefangen und marschieren im eigenen sehnsgütigen Geist mit ihren SA-Freunden zusammen... Wer von den Marschierenden, wer im Publikum würde wohl an solche grammatischen und ästhetischen Dinge denken, wer sich wegen des Inhalts überhaupt Kopfschmerzen machen? Die Melodie und der Marschtritt, ein paar für sich bestehende Einzelwendungen und Phrasen, die sich an die ‚heroischen Instinkte‘ wenden: ‚Die Fahne hoch! ... Die Straße frei dem Sturmabteilungsmann ... Bald flattern Hitlerfahnen ...‘ genügte das nicht zum Hervorrufen der beabsichtigten Stimmung? (Klemperer 1947: 259)

Die Fahne hoch

Hans Wessel, 1927

1. u. 4. Die Fah - ne hoch! Die
Rei - hen dicht ge - schlos - sen! S. A. mar -
schiert mit ru - hig fe - stem Schritt.
Kam - ra - den, die Rotfront und
Re - ak - tion er - scho - sen, mar - schier'n im
Geist in un - sern Rei - hen mit.

2. Die Straße frei den braunen Bataillonen! Die
Straße frei dem Sturmabteilungsmann! Es schaun
aus Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen, der
Tag der Freiheit und für Brot bricht an.

3. Zum letzten Mal wird zum Appell geblasen, zum
Kampfe stehn wir alle schon bereit. Bald flattern Hit -
lerfahnen über allen Straßen, die Knechtschaft dauert
nur noch kurze Zeit. (Hans Wessel, † 23. Februar 1930)

Abbildung 1: *Die Fahne hoch* (aus: Diem <http://peter-diem.at/Lieder/Wessel.gif>).

Die Melodie des Strophenlieds ist sehr einfach gehalten und eignet sich daher sehr gut als leicht mitzusingendes Propagandalied. Es ist rein diatonisch, durchgehend im $\frac{4}{4}$ -Takt und kann mit den drei funktionalen Grundakkorden Tonika, Subdominante und Dominante begleitet werden. Der Tonumfang umfasst eine None und geht von „e“ bis „f“. Ereignisreich wird es vor allem ab T. 10, wo die Umkehrung des Tonika-Dreiklangs fast den gesamten Umfang des Stücks einnimmt. Es finden sich mehrmals punktierte

Notenwerte wieder, die dem Lied Schwung verleihen, und wie in Marschliedern häufig anzutreffen, steigt auch hier die Melodie aufwärts bis der Spitzenton erreicht wird – oftmals ein Ausdruck des bevorstehenden Sieges, und sinkt anschließend zum Ende des Liedes hin ab. Interessant ist, dass die eröffnenden Worte „Die Fahne hoch!“ gegen eine abwärts gerichtete Melodie geführt wird.

Das Lied stand unter von führenden Nationalsozialisten erstrebtem Schutz, und trotz seines Ansehens als „Hymne der Nation“, entstanden eine Vielzahl an Parodien, darunter auch „Der Fuehrer's Face“, das als Gegenpropaganda eingesetzt wurde (Oertel 1988: 112). Während des Krieges entstand unter anderem auch das Lied: „Die Pfanne hoch, das Fett wird immer teurer! Der Hunger naht mit furchtbar ernstem Schritt. Und Hermann Göring, Adolf und Genossen, die hungern nur im Geiste mit uns mit.“ Auch nach dem Krieg folgten weitere Parodien, darunter: „Die Preise hoch, die Zonen fest geschlossen, die Kalorien sinken Schritt für Schritt, es hungern noch dieselben Volksgenossen, die andern hungern nur im Geiste mit“ (zit. n. Oertel 1995: 112).

8.3. Analyse des Lieds und seine Funktion als Leitmotiv

Das Titellied wird in den Marschklängen des Vorspiels fortgesetzt und ertönt auch bei Szenenwechseln weiterhin im Hintergrund, nahezu durchlaufend, jedoch in verschiedenen Varianten, mit anderen Instrumenten und dadurch auch oft ins Lächerliche gezogen. Die Musik bedient sich des Öfteren der Täuschung, und suggeriert eine vertraute, angenehme Stimmung, während das Bild Qual und Leid verspricht. Der Titel-song wird im Kurzfilm von den heranschreitenden Soldaten gesungen, denn während der NS-Zeit war es üblich, dass die Soldaten an der Front deutsche Lieder sangen (Riethmüller 2006: 266). „Bekanntlich zeichnen sich die meisten Soldatenlieder durch Schritt- und Atempausen aus, um der Truppe bei anstrengenden Märschen in voller Ausrüstung das Singen zu erleichtern“, so Wulf über die Kampflieder (zit. n. Wulf 1963: 246). Sie wird verfremdet und oft übertrieben dargestellt, doch das Ursprungsmusikstück bleibt immer klar erkennbar.

Das folgende Notenzitat zeigt Ausschnitte jener Melodie, die der Filmmusik zu Grunde liegt. Das Original von Spike Jones erklingt in der Trompete und wird in raschem

Tempo ausgeführt, um einen „flotten“ Charakter zu vermitteln. Den parodistischen Effekt erzielt der punktuell eingesetzte „Raspberry Sound“, der unter anderem in T. 3 während der $\frac{3}{4}$ -Pause im Vorspiel zu hören ist.

Notenbeispiel 2: Der Fuehrer's Face T. 1-12 (Transkription durch Autorin).

Das erste Mal erklingt der Marsch von Minute 00:16 – 01:00 im Blasorchestersound. Der „Raspberry Sound“ wird vom Sousaphon abgelöst, die große Trommel gibt den Takt vor. Es handelt sich hier um diegetische Musik, die Musiker sind sichtbar im Film. Der Sprechgesang folgt ab Minute 01:00 und mündet bis Minute 02:00 wieder in Refrain, mit „Heil“-Rufen und Gebrüll endend.

21

25

29 D.S. al Coda

Notenbeispiel 3: Der Fuehrer's Face T. 21-30 (Transkription durch Autorin).

Ab Minute 02:21 – 03:03, die Szene, in der Donald seine versteckte Kaffeebohne aus einem Tresor holt, erklingt der Refrain des Titellieds leise im Hintergrund mit Klängen der Basstuba stark verlangsamt, um sein schelmisches Lächeln zu unterstreichen. Hier wird *Mickey-Mousing* – die Filmmusiktechnik, bei der Geschehnisse im Film punktgenau von Musik begleitet werden – im besten Sinne des Wortes, rund um Donalds Vorgehensweise, die Szene unentdeckt zu meistern, angewandt. Ab Minute 03:06 – 03:29 schreiten die Musiker mit ihren Blasinstrumenten in Donalds Haus, die Musik erklingt daher wieder diegetisch und nehmen den Marschsound des Refrains der ersten Szene wieder auf. Nach dem Szenenwechsel in die Fabrik marschiert Donald mit Hitlergruß und Bajonetts im Rücken ab Minute 03:36 – 03:50 in seine Arbeitsstätte, begleitet vom vorigen Marschsound. Sobald das Förderband in Gang gesetzt wird, und Donald ab Minute 03:57 zu arbeiten beginnt, bleibt das Marschthema noch einige Zeit erhalten, bis sanftere Klänge Wohlgefühl aufkommen lassen sollen. Die zermürbende Arbeit ist weiter zu verrichten und somit ergibt sich eine Diskrepanz zwischen Bildablauf und musikalischer Untermalung. Mit einem Pik des Bajonetts in Minute 04:18 geht die Musik wieder in die Grundstimmung mit Gesang des Refrains über, die in Minute 04:38 endet. Ab Minute 04:41, als Donald sich hektisch auf die große Munition stürzt, um sie fertig zu stellen, erklingt zum ersten Mal der oben genannte Sprechgesang in musikalischer Form, von den Streichern gespielt, die die Hektik aufnehmen und musikalisch bis Minute 04:53 darstellen. Als mit Minute 04:58 die Lautsprecherdurchsage beginnt, und den Führer in den Himmel lobt, erklingen zarte Streichervibrati, die mit Minute 05:03 wieder enden, als sich Donald an einer großen Munition den Kopf stößt.

In Minute 05:32 öffnet sich im Hintergrund ein Roll-up mit den Alpen abgebildet. In der Durchsage spricht man von einem wohlverdienten Urlaub, den dieses Bild suggerieren soll. Der Refrain des Titellieds erklingt nun mit Flötentriller, die den Vogelgesang nachahmen, das als traditionelles Stilmittel die Ironie, die dieses Szenario darstellt, wieder gibt und hält bis Minute 05:44 an. Donald befindet sich ab Minute 06:00 im Ausnahmestand, der Urlaub ist vorüber und er muss Überstunden machen. Das Bild besticht nun mit einem Grün und macht so Donalds Zweifel farblich sichtbar. Die Klänge des Hauptlieds sind vermischt mit dem Gebrüll aus den Lautsprechern, es entsteht ein klangliches Chaos, dennoch ist die Ursprungsmelodie noch bis zum Ende dieser Szene (Minute 06:27) erkennbar.

Auch in Donalds Trance-Zustand wird das Thema nochmal von Minute 06:50 – 07:06, bis zum großen Knall, aufgegriffen. Die Untermalung der Schlusssequenz erfolgt durch den laut gesungenen Lied-Refrain im ursprünglichen, raschen Rhythmus und von Bläsern begleitet.

Mit Beginn des Abspanns ab Minute 07:38 erklingt das Titellied zum letzten Mal. Es handelt sich wieder um die Urform – die Marschklänge sowie den Gesang – und endet im Ritardando mit den Worten: „Right in der Fuehrer's face“ und „THE END“ als letztes Bild.

9. Musikverwendung zur Gegenpropaganda

Die Verwendung von Musik im Gegenpropagandafilm spielt eine wichtige Rolle in der Wirkungsweise beeinflussender Kommunikation gegenüber dem Publikum. Wie der Berliner Marketing- und Kommunikationsberater Tauschnitz und sein Kollege Landeslag schreiben, ist Musik ein wichtiger Kommunikationskanal, mit dem Gefühle und Verhaltensabsichten ausgedrückt und Bedeutungen mit anderen ausgetauscht werden können. Musik sei, so die Autoren, bereits sehr früh zielgerecht zur Kommunikation und Verhaltensbeeinflussung eingesetzt worden, sei es zur Ankündigung von Gefahren (z.B. Glockenläuten) oder als Hinweis auf Ereignisse (Beginn des Gottesdiensts) (Tauschnitz / Landeslag 2017: 163). Die Wirkungsweise der Musik in Gegenpropagandafilmen wird in den folgenden Kapiteln näher erläutert.

9.1. „Der Fuehrer's Face“

Mit diesem Film und vor allem mit der darin verwendeten Musik gelang es dem *Disney Studio*, eine große Menge an Menschen über die aktuellen Geschehnisse zu informieren, zu erinnern und zu beeinflussen. Ohne Musik wäre dieser Film undenkbar gewesen, da diese ein wichtiges Einsatzmittel für Gefühle und Verhaltensabsichten darstellt und die Bedeutung der Handlung verstärkt. Der systematische Einsatz des Titellieds im Kurzfilm ließ dessen Zuschauer auch außerhalb der Kinosäle an die Szenerie denken, sobald sie den Song in den Radios zu hören bekamen. Die Musik wird hier als eigenständiger,

beeinflussender Stimulus genutzt. Gesungene Texte bleiben dem Zuseher durch die Verbindung von Sprache und Musik auch besser in Erinnerung. Einfachheit in der Melodie und sich über die Verse hin wiederholend, sowie eine gesungene Botschaft, die im Bezug zur Handlung steht, unterstützen diese Annahme (Tauschnitz / Landeslag 2017 :186). Die musikalische Semantik, die in „Der Fuehrer's Face“ erklingt, ist einerseits Heroismus, um die Verulkung zu unterstreichen, und anderseits dient Derbheit zur Veranschaulichung der Brutalität.

Die Musik unterstreicht das Grauen und ist wesentlicher Bestandteil einer umfassenden Sound-Konzeption, die geräuschhafte Effekte ebenso einbezieht wie die Sprache, konkret den Wortlaut, die Artikulation oder die Stimmgebung. Vorweg wird mit der Täuschung des Publikums gearbeitet, denn bevor die Geschichte erzählt wird, suggeriert die Musikbegleitung des Vorspanns Würde. Auch wenn nur die ersten sieben Takte der bekannten *Meistersinger*-Oper angespielt wurden, bleibt einem als Zuschauer das Stück als sogenannter „Ohrwurm“ in Erinnerung zurück. Als psychologischer Effekt wurde den Zusehern in Zeiten des Zweiten Weltkriegs in Verbundenheit mit Wagners Oper das NS-Regime negativ ins Bewusstsein geführt, da diese Richard Wagner und sein Schaffen komplett für sich beansprucht haben – dieser Effekt war auch mit Ende des Dritten Reichs auf Wagners Werke spürbar. Ihr Bedeutungsgehalt erschließt sich durch Assoziation mit bisher Erlebtem, wodurch auch Emotionen hervorgerufen werden können.

Eine richtige Konversation zwischen den einzelnen Charakteren im Film ist nicht vorzufinden. Es stehen sich zwei Parteien gegenüber, die Mitglieder der Achsenmächte, die singend Hitler und das Dritte Reich glorifizieren oder schreiend Donald Duck Befehle zuteilen, und das Opfer Donald Duck, Selbstgespräche führend. Die Bildsequenzen, die Donald Duck in der Fabrik zeigen, haben einen besonderen musikalischen Charakter. Sie zeigen auf, wie Musik auf grausame Art und Weise im Konzentrationslager eingesetzt wurde, und die Insassen darunter litten. In Gefangenschaft lebend und zur Zwangsarbeit getrieben, erlebt Donald Duck hier einen Albtraum, der für Millionen von Menschen zu jener Zeit die Wirklichkeit war. Über Dauerbeschallung bis hin zu erzwungene Orchester im Konzentrationslager hat Walt Disney in diesem Kurzfilm alles wiedergegeben, was damals zum Alltag gehörte. Wie im Kurzfilm ersichtlich, be-

schränkten sich jene musikalischen Aktivitäten, die in den Konzentrationslagern stattfanden, nicht darauf, dass Häftlinge zur Entspannung, Erholung, Unterhaltung oder Belustigung der SS Musik machen mussten, sondern waren auch ein Mittel der Offiziere, die Häftlinge zu verspotten und zu quälen. Eine der generell häufigen Torturen in allen KZ war das laute Singen auf Befehl, welches die Häftlinge praktizieren mussten. Und wenn sie nicht selbst singen mussten, wurden sie durch Zwangsbeschallung mit Musik über die Lautsprecheranlage des Lagers gequält. Einerseits wollte man den Insassen den ohnehin knappen Schlaf rauben, andererseits sollte die Musik die lauten Schreie der gefolterten Häftlinge übertönen.

In diesen Sequenzen spielt vor allem auch das „Sound-Design“ eine wichtige Rolle. Durch die stetige Steigerung in der Bewegung des Protagonisten sowie klanglich in der Musik werden beim Zuschauer Gefühle wie Freude und Aufregung empfunden. „Musik ist ein komplexes Phänomen, das erst durch das Zusammenspielen der einzelnen Parameter im situativen Kontext seine Bedeutung erhält und Wirkung entfaltet“, so Tauschnitz und Landeslag (Tauschnitz / Landeslag 2017:185). Donalds Albtraum, von singender und „Heil Hitler“-rufender Munition in verschiedenen Größen umgeben zu sein, wird mit dem Stilmittel des Klangs einer Explosion, die Musik ihren Höhepunkt erreichend, idyllisch beendet. Donald zerspringt in viele kleine Donalds, die sachte bergab gleiten und im Bett landen, wo sie sich wieder zu einer einzigen Ente vereinen.

9.2. Vorgehensweise bei zeitgleichen Produktionen (Beispiele)

Wie zu Beginn der Arbeit erwähnt, hatte sich nicht nur Walt Disney daran gemacht, Animationsfilme für Propagandazwecke zu produzieren. Auch *Warner Brothers*, Max Fleischer und *MGM* begannen, Gegenpropagandafilm in Form von Cartoons anzufertigen, in denen sie die Gräueltaten des NS-Regimes aufzeigten. Die Vorgehensweise der Musikverwendung wird nachstehend an zwei weiteren Beispielen erläutert.

9.2.1. „The Ducktators“

1942 produzierte auch Leon Schlesinger einen Kurzfilm zu Gegenpropagandazwecken mit dem Titel „The Ducktators“, der von *Warner Brothers* veröffentlicht wurde (*The Ducktators*, letzter Zugriff: 18.06.2018). Der Animationsfilm ist in schwarz-weiß und eine Parodie, wie Adolf Hitler an die Macht kommt. Der Titel „The Ducktators“ ist ein Wortspiel in Bezug auf „Diktator“. Der Kurzfilm „The Ducktators“ hat eine Länge von

07 Minuten und 40 Sekunden und ist zur Gänze mit Musik unterlegt. Bei der eingesetzten diegetischen wie auch nicht-diegetischen Filmmusik handelt es sich ebenso nicht nur um ein einfaches Underscoring mit selbst komponierten Stücken, sondern es wurden bewusst bekannte Werke für die Untermalung verwendet, die vom Publikum erkannt und in ihrer Stimmung interpretiert werden konnten. Da der Film eine Veralberung der damaligen Situation darstellt, wurde der Einsatz der Musik beabsichtigt so gewählt, dass sie die zu erzeugende Stimmung der Szenen nochmals verstärkt oder auch verfremdet.

Zehn sehr bekannte Stücke wurden über den gesamten Film hinweg punktuell sowie mit Leitmotivfunktion eingesetzt:

1. „Ich wollt‘, ich wär‘ ein Huhn“
2. „O du lieber Augustin“
3. „Geschichten aus dem Wienerwald“
4. „Tanz der Komödianten“
5. „Largo al factotum“
6. „Blues in the night“
7. „The Japanese Sandman“
8. „One, Two, Buckle My Shoe“
9. „I Was Working On The Railroad“
10. „We did it before and we can do it again“

„Ich wollt‘, ich wär ein Huhn“ von den Comedian Harmonists unterstreicht bereits im Vorspann musikalisch den Schauplatz der Geflügelfarm, auf der das gesamte Geschehen stattfindet (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 00:00 bis 00:18). Das Stück suggeriert eine lustige Handlung, und verfremdet somit die Gräueltaten, die im Cartoon zu sehen sind. „O du lieber Augustin“, ein bekanntes österreichisches Lied kommt von seinen Durklängen ab, und lässt durch dessen Einsatz an Zirkusklänge erinnern (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 00:19

bis 00:29). Da das Lied noch im Vorspann zu hören ist, wird der Zuseher bereits auf Unerwartetes vorbereitet.

„Geschichten aus dem Wienerwald“ ist ein Walzer von Johann Strauß aus dem Jahr 1868, der als Underscoring das Gefühl einer heilen, lieblichen Welt ohne Sorgen übermitteln soll, während die Hühner, Gänse und Enten friedvoll auf ihrer Farm umherspazieren (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 01:13 bis 01:32). Die Walzer Strauß' galten zu jener Zeit als „die deutsche“ Musik, die häufig über die Reichssender ausgestrahlt wurden (Jäger-Sunstenu 1965: 85). Die Musik dient hier als Untermalung der Dialogszene, die Streicher ordnen sich gut dem Erzählten unter, ohne die Textverständlichkeit zu stören. Die Musik des in aller Welt als „Walzerkönig“ bekannten Johann Strauß Sohn wurde Opfer des antisemitischen Missbrauchs im Dritten Reich.

Mit „Der Tanz der Komödianten“ aus einer Szene der Oper *Die verkaufte Braut* geht es von der ruhigen Stimmung, die durch Strauß' Walzer übermittelt wurde, nun über in eine lustige und hektische Stimmung, denn das Küken beginnt zu schlüpfen (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 00:53 bis 00:58). Auf das Stück der tschechischen Oper folgt nun ein sehr bekanntes Stück einer italienischen. „Largo Al Factotum“ von *Il Barbiere di Siviglia* ertönt – eine italienische Opera buffa in zwei Akten von Gioachino Rossini aus dem Jahr 1816. Das Auftreten der Gans Mussolini im Animationsfilm wird zweimal mit der Instrumentalversion der Arie „Largo Al Factotum“ aus der Oper unterlegt. Das erste Mal ertönen die lustigen Klänge in der Szene, in der die Gans nach Hitlers Rede mit lautem Beifall der Führerente zustimmt (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 02:18 bis 02:33). Die schnellen Streicherbewegungen im 6/8-Takt erzeugen im allegro vivace Tempo eine hektische und heroische Stimmung. Das Stück dient hier als Leitmotiv, das der Herkunft der Gans zugeschrieben wird. Die nächste Szene im Animationsfilm stellt ein Szenario des ersten Aktes von Rossinis Oper dar, in der der Barbier Figaro erscheint, umgarnt von vielen Frauen und das fröhliche Barbier-Lied „Largo Al Factotum“ singt. Figaro gibt vor, dass er in jeder Hinsicht unentbehrlich ist und er überall gerufen wird. Und so steht auch in der Kurzfilmszene die italienische Gans Mussolini im Vordergrund und gibt sein Bestes mit den Worten „Tutti frutti and all kinds of whipped cream and walnuts“ von sich (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 03:00 bis 03:29). Mit

dem kleinen Unterschied zur Oper, dass die italienische Gans lediglich von einem kleinen Küken, in Ketten gefesselt und zum Applaus gezwungen, angehört wird.

Das Stück „Blues in the Night“ von Harold Arlen aus dem Jahre 1941 (Stempel, letzter Zugriff: 13.06.2018) wird nur kurz in einer Jazzmelodie von Blechbläsern angespielt, und zwar in jener Szene, in der Hitler seine Sturmtruppenennten auffordert, ihn mit dem Hitlergruß zu begrüßen (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 02:43 bis 02:46). Eine Ente davon ist eine kleine, schwarze und belustigte Ente, die optisch wohl an Daffy Duck erinnern soll. Sprachlich jedoch gilt er als Vorreiter für den kurze Zeit später kreierten „Foghorn Leghorn“, der ebenfalls Mitte der 1940er Jahre zu einem fixen Mitglied der *Looney Tunes* Familie wird. Das Lied selbst wurde mehrmals in den Cartoons der *Looney Tunes* und *Merrie Melodies* in den 1940er und 1950er Jahren verwendet. „Sieg Heil, Boy! I am from South Germany“, gibt die Ente mit einem Zwinkern von sich (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 02:40 bis 02:42). Dieser Einwurf könnte nun auf folgendes anspielen: In erster Linie deutet es auf einen rassistischen Witz hin, da die Ente einen African-American Akzent – dieser wird in zukünftigen Cartoons das Hauptmerkmal des Foghorn Leghorn – der südlichen Vereinigten Staaten hat und er behauptet aus dem Süden (wenn auch in diesem Fall Deutschland) zu sein. African Americans waren ein großer Anteil der Bevölkerung in den südlichen Vereinigten Staaten zu dieser Zeit. Weiters könnte die Ente durch ihre Herkunft darauf hindeuten, dass es eine Anspielung auf den Generalfeldmarschall Johannes Rommel sei, der aus dem Süden Deutschlands abstammt und in seinen späten Jahren einen Einsatz in Nordafrika hatte. Er war kein bekennender Nationalsozialist, aber akzeptierte wohl die Gräueltaten, die im Dritten Reich vonstattengingen (Seewald, letzter Zugriff: 13.06.2018).

Als die Ente Hirohito im Cartoon über das Meer geschwommen kommt, singt er in japanischem Akzent das bekannte japanische Nachtlied „The Japanese Sandman“ (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 04:33 bis 04:53). Der Takt des Liedes ist an das Paddeln der Ente angepasst. Das Lied erzählt die Geschichte eines Sandmännchens aus Japan, das auf Wunsch das Gestern mit dem Morgen tauscht. Die Melodie erzeugt eine orientalische Atmosphäre, und ähnelt mit seiner verträumten, exotischen Vertonung vielen anderen Liedern, die in der Zwischenkriegszeit entstanden sind. „The Japanese Sandman“ wurde in den 1930 und 1940 Jahren oft in

amerikanischen Cartoons verwendet, üblicherweise um japanische Charaktere zu verspotten, was auch in diesem Fall wieder passend ist, man denke an den Krieg zwischen den Vereinigten Staaten und Japan. So schreibt Charles Solomon in seinem Buch „Enchanted Drawing. A History Of Animation“:

When the animators depicted Nazis and Fascists, they usually caricatured specific figures – Hitler, Goering, Goebbels, Mussolini. While they also used caricatures of Admiral Tojo, they tended to caricature the Japanese as a race, with slanting eyes, buck teeth and thick glasses, rather than satirize a specific political group. When Bugs Bunny passes out “Good Rumor” bars containing hand grenades to the Japanese soldiers in “Bugs Bunny Nips the Nips” (Warner’s, 1944), he calls out: “There ya go, Monkey Face”, “Don’t push, Slant Eyes”, and so on. (Solomon 1989: 146)

Nach einem kurzen Auftakt marschieren die drei Achsenmächte im Gleichschritt über das Land und singen dazu abwechselnd das bekannte englische Kinderlied „One, Two, Buckle My Shoe“, das im Jahr 1805 publiziert wurde (Knowles 1999: 550). Der Verulkung der Hauptcharaktere durch diesen Auftritt ist nichts mehr hinzuzufügen. Dieses Lied besteht nur aus Motiv und Anschlussglied und ist in sich abgeschlossen. Dies ist typisch für Kinderlieder. Die Charaktere bewegen sich im 4/4-Takt zu dem Lied, in dem dieser gesungen wird (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 05:23 bis 05:40).

In der letzten Szene des Kurzfilms, in der die Friedenstaube seinen Kindern die heldenhafte Geschichte vom Niedergang der drei Achsenmächte erzählt, erklingt ein weit bekanntes, amerikanisches Volkslied mit einfacher Melodie: „I’ve Been Working On The Railroad“ (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 07:04 bis 07:17). Mit Beginn des Abspanns ertönt das Lied „We Did It Before And We Can Do It Again“ von Cliff Friend und Charles Tobias aus dem Jahr 1941 (*Looney Tunes - The Ducktators* 1942, letzter Zugriff: 3.2.2020, 07:18 bis 07:32). Das Lied ist auch in anderen Animationsfilmen von *Warner Bros.* zu hören, die in der Kriegszeit entstanden sind. Ein Beispiel hierfür ist „The Fifth-Column Mouse“ aus dem Jahr 1943. Tobias hatte eine eigene Musikfirma und stellte sich selbst als „the boy who writes the songs you sing“ vor (*WWII In American Music*, letzter Zugriff: 13.06.2018). Charles Tobias arbeite auch persönlich zweimal mit *Merrie Melodies* zusammen und schrieb Theme-Songs zu zwei Kurzfilmen des Studios. Kurz nach dem Angriff auf Pearl Harbor schrieb er ge-

meinsam mit Cliff Friend das Lied „We Did It Before And We Can Do It Again“ und veröffentlichte es als Erinnerung an den Ersten Weltkrieg (*WWII In American Music*, letzter Zugriff: 13.06.2018).

9.2.2. „Education for Death: The Making of the Nazi“

Ein Jahr später produzierte das *Disney Studio* einen weiteren Gegenpropagandafilm. Der etwa 10-minütige Kurzfilm „Education for Death: The Making of the Nazi“ kommt ohne Mickey Mouse und Donald Duck aus und zeigt, wie aus dem kleinen, sensiblen und kränklichen Hans ein überzeugter Nationalsozialist wird, der schlussendlich im Krieg den Tod findet. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Buch des amerikanischen Autors Gregor Ziemer, welches auf einem Artikel über nationalsozialistische Propagandamethoden beruhte, den Ziemer Anfang 1943 in *Reader's Digest* veröffentlicht hatte (Leithner 2010: 65). Walt Disney stattete daraufhin dem Büro des *New York Magazine* einen Besuch ab, um die Herausgeber davon zu überzeugen, eine kleine Serie an Propagandafilmen zu sponsern. Die Grundlage des ersten Films bildete das Buch Ziemers. Im Gegensatz zu anderen Disneyfilmen lässt Walt Disney die Figuren richtiges Deutsch sprechen und der Erzähler aus dem Off fungiert zeitgleich als Synchronisator. Untertitel gibt es keine. Dies lässt den Film realistischer und schockierender zugleich wirken, was auch so beabsichtigt ist. In diesem Film werden nicht „die Deutschen“ an sich, sondern das System und sein Führer kritisiert: Das Volk ist nicht von Natur aus, wie es des Öfteren dargestellt wurde, dumm oder böse, sondern ein Opfer einer organisierten Gehirnwäsche eines gewalttätigen Führungsapparates.

Richard Wagners Musik findet auch hier wieder Verwendung, denn dieser Disneyfilm bedient sich ebenso an Originalmusik, wie Wagners „Walkürenritt“, dem Volkslied „Im Wald und auf der Heide“ sowie dem „Hochzeitsmarsch“ aus Wagners Oper *Lohengrin*. Die ins Lächerliche gezogene Musik wird hier wieder als Mittel der Propaganda gegen das NS-Regime benutzt. Die „heiligen“ Wagner-Opern, die im Film „Education for Death“ zu hören sind, und damals in Bayreuth vor Hitler wiedergegeben wurden, gaben hier durch Klangverfremdung und groteske Illustration zur Farbe. Nicht nur inhaltlich und in der bildnerischen Gestaltung wird Bezug auf Deutschland genommen, sondern auch in der verwendeten Musik findet man immer wieder diverse Anspielungen auf das Dritte Reich.

Der Kurzfilm „Education for Death – The Making of a Nazi“ enthält im Gegensatz zu „The Ducktators“ und „The Fuehrer’s Face“ einige Szenen, die nicht mit Musik unterlegt sind. Durch diese Szenen wirkt der Film ernst und realistisch. Auch wird Musik, vor allem zum Ende hin, tatsächlich so eingesetzt, wie es die Situation verlangt. Von dem Stilmittel der Verharmlosung wird bis dahin Gebrauch gemacht. Um die emotionale Meta-Ebene – Beklemmung und Unterwürfigkeit – zu vermitteln, wird zusätzlich zu den verschiedenen Musikzitaten noch Untermalungsmusik verwendet. Als Hans erkrankt, dienen romantische Stilmittel als Ausdruck der guten Mutter-Kind-Beziehung. Diese Beziehung wird musikalisch durch eine fallende Linie in der Oboe getrübt, als der NS-Mann drohend vor weiteren Krankheiten des kleinen Jungen warnt: „Aus dem wird nie ein guter Soldat“ (*Education for Death*, letzter Zugriff: 3.2.2020, 04:49 bis 04:50). Die Verwendung des „Passus duriusculus“ liegt nahe, da dieser seit jeher für den Untergang und das Negative steht. Die Drohgebärden des Offiziers werden akustisch durch Signalmotive unterstützt. Weitere Techniken, wie das Tremolo, haben sich als Ausdrucksmittel in diesem Kurzfilm bewährt, sowie auch permanente Wiederholungen von kurzen und penetranten Motiven. Ohne diese drastische Untermalung würde die auf Komik abzielende Bildsprache die total ernste Botschaft nicht genügend vermitteln können.

Gerade im ersten Teil des Films werden bekannte Werke Richard Wagners eingesetzt. Zum Schluss hin untermalt eigens komponierte Marschmusik den Kurzfilm. Ein kurzer Anklang Mendelssohns „Hochzeitsmarsch“ findet sich nur kurzweilig ein.

1. „Walkürenritt“
2. „Treulich geführt“
3. „Im Wald und auf der Heide“
4. „Hochzeitsmarsch“

Die Beziehung Hitlers zu Richard Wagner spielt in diesem Kurzfilm eine wesentliche Rolle. Eine der ersten Szenen des Films wird musikalisch von Wagners „Walkürenritt“ aus Wagners Oper *Die Walküre* begleitet. Das Originalstück wird von Waldhörnern fanfarenartig mit bewegter Orchesterbegleitung gespielt. Im Kurzfilm jedoch wird das

Stück durch seine instrumentale und gespielte Umsetzung der Posaunen ins Lächerliche gezogen. Damit ist die Ernsthaftigkeit der Musiknummer destruiert. Anders als bei der Oper wird in diesem Kurzfilm lediglich von der Instrumentalversion Gebrauch gemacht, der Schlachtruf der weiblichen Geisterwesen wird hier ausgelassen. Der Rhythmus ist durchwegs sehr scharf und deutlich betont. Während der „Walkürenritt“ hier von den Deutschen als Siegesstück eingesetzt wurde, wurde das Stück von den Amerikanern unter Verwendung von Karikaturen zum Spott eingesetzt (*Education for Death*, letzter Zugriff: 3.2.2020, 02:07 bis 02:23).

Ebenso wie der „Walkürenritt“ gehört der Hochzeitsmarsch „Treulich geführt“, aus der romantischen Oper *Lohengrin*, zu Richard Wagners bekanntesten Melodien, welche zu hören ist, als Hitler mit seiner Geliebten auf dem Pferd davonreitet. Anders als in der Oper, in der das glückliche Brautpaar musikalisch von einem Chor begleitet wird, wird das Stück im Animationsfilm sehr langsam gespielt und durch die lauten Geräusche der sich gemächlich fortbewegenden Pferdehufen schwingt ein Gefühl der Schwerfälligkeit mit (*Education for Death*, letzter Zugriff: 3.2.2020, 03:48 bis 04:03).

Als die Szene des kleinen Häschen gezeigt wird, welches fröhlich über die Wiese hoppt und dann vom bösen Fuchs aufgefressen wird, ertönt die Melodie des im Jahre 1827 komponierten Volkslieds „Im Wald und auf der Heide“ von Ferdinand Ludwig Gehrcke (Pachnicke / Buhé 1980: 28-29). In dieser Szene ist sehr gut die Technik des *Mickey-Mousing* zu erkennen. Hier wurde die musikalische Technik zur Perfektion gebracht. Während der Lehrer die beiden Tiere an die Tafel malt, wirkt die Musik harmlos und der Zuschauer erfreut sich an der kindlich gemalten Zeichnung. Die Musik macht eine Wendung, als das Häschen erschrickt und der Fuchs sich vor Hunger die Zunge ums Maul streicht. Das Häschen läuft weg, der Rhythmus der Untermalungsmusik ist nun doppelt so schnell und erzeugt aufgrund der stattfindenden Verfolgung Spannung. Der Aufprall des Tierchens am Tafelrand wird durch den Einsatz eines Beckens verstärkt. Das Häschen versucht nun, die Wand hochzuklettern; dem entspricht die rasch aufsteigende Tonfolge. Als der Fluchtversuch scheitert, und es mit ihm durch den Mund des Fuchses geht, erklingt ein tiefer Trommelschlag, der den Aufprall des wehrlosen Tieres im Bauch musikalisch darstellen soll (*Education for Death*, letzter Zugriff: 3.2.2020, 05:40 bis 06:06). Offensichtlich ist, dass hier die Technik der Inversion angewandt wurde: Die Harmlosigkeit der Musik mit Wohlfühleffekt wird mit gegenteiliger

Handlung gekoppelt. Damit wird punktgenau das Verfahren des NS-Regimes fühlbar gemacht: Positives kann im Hinterhalt Negatives bedeuten. Das Vertrauen in die Wahrnehmung verschwindet. Betroffene werden von jeglichem Zweifel und der Unsicherheit beherrscht. Ein weiteres Mal ertönt das Lied, als Hans traurig in der Ecke sitzen muss. Es wird nun sehr langsam gespielt und klingt melancholisch. Diese Wendung erfolgt nicht abrupt. Der Übergang der Hasenjagd bis hin zu Hans' Bestrafung kommt ohne Musik aus. In dieser Zeit schrie und fluchte der Lehrer über die falsche Antwort, das Häschchen sei arm, das die Szene durch die Stille im Hintergrund real und ernst wirken lässt.

Als einige Szenen später die große Bücherverbrennung dargestellt wird, sieht man die Noten von Mendelssohns „Hochzeitsmarsch“, begleitet von dessen Melodie, verbrennen. Auch hier wird die Musik wieder bewusst eingesetzt. Da Mendelssohn Jude war, wurde es Musikern nach der Machtübernahme des NS-Regimes untersagt, seine Musik aufzuführen. Die große Liebe Hitlers zu Wagner wird in dieser Szene noch mehr verdeutlicht und man hört Mendelssohns Musik im Feuer verglühen (*Education for Death*, letzter Zugriff: 3.2.2020, 08:38 bis 08:41).

Die Filmanalysen verschiedener Produzenten bestätigen die These, dass Filmmusik bewusst und gezielt eingesetzt wird, um als Gegenpropagandamittel zweckvoll eingesetzt werden zu können. Es zeigt den hohen Wirkungsgrad, den Musik hat, um das Publikum in bestimmte Gefühlslagen einzustimmen und diese zu manipulieren.

10. Quellenverzeichnis

10.1. Sekundärliteratur

- Barrier, Mike: „An Interview with Carl Stalling“, in: Taylor, Yuval/Goldmark, Daniel (Hrsg.), *The Cartoon Music Book*, Chicago Review Press: Chicago 2002, S. 37-60.
- Beck, Jerry / Friedwald, Will: *Warner Bros Animation Art. The Character, The Creators*, The Limited Editions, Virgin: London 1997.
- Bermbach, Udo: „Hitlers nazifizierter Wagner“, in: *Richard Wagner in Deutschland*, Metzler: Stuttgart 2001, S. 437-470.
- Bermbach, Udo: „Verachtet mir die Meister, entehrt mir ihre Kunst!“, in: *Richard Wagner in Deutschland*, Metzler: Stuttgart 2001, S. 419-435.
- Bundesamt für den Verfassungsschutz: *Rechtsextremismus: Symbole, Zeichen und verbotene Organisationen*, Print- und MedienCenter: Köln 2018.
- Bluebird 11586: „Spike Jones“, in: *Billboard* 54/39 (1942), S. 63.
- Bluebird 11586: „Der Fuehrer's Face, Spike Jones“, in: *Billboard* 54/39 (1942), S. 66.
- Broderick, George: „Das Horst Wessel Lied. A Reappraisal“, in: *International Folklore Review X* (1995), S. 100-127.
- Eckhard, John: „Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48, Heft 1 (1991), S. 1-36.
- Elter, Andreas: *Die Kriegsverkäufer. Geschichte der US-Propaganda 1917-2005*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.
- Fackler, Guido: *Des Lagers Stimme. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den KZ 1933-1936*, Bremen 2000.
- Fackler, Guido: „Wer das Lied nicht kannte, der wurde geprügelt. Formen und Funktionen musikalischer Aktivitäten in nationalsozialistischen Konzentrationslagern“, in: *Vokus. Volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften* 13, Heft 2 (2003), S. 4-28.
- Fischer, Jens Malte: „Wagner-Interpretation im Dritten Reich. Musik und Szene zwischen Politisierung und Kunstspruch“, in: Friedländer, Saul / Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion*, München: C. H. Beck Verlag 2000, S. 142-164.
- Freund, Julius: *O Buchenwald*, Klagenfurt 1946.

- Friedländer, Saul: „Hitler und Wagner“, in: Friedländer, Saul / Rüsen, Jörn (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion*, München: C. H. Beck Verlag 2000, S. 165-178.
- Frind, Sigrid: *Die Sprache als Propagandainstrument in der Publizistik der Dritten Reichen – untersucht an Hilters „Mein Kampf“ und den Kriegsjahrgängen des „Völkischen Beobachter“*, Freie Universität Berlin: Berlin 1964.
- Gabler, Neal: *The triumph of the American imagination*, New York: Vintage Books 2007.
- Geiger, Friedrich: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel: Bärenreiter 2004.
- Glasenapp, Carl Friedrich (Hrsg.): *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1905/1911 (3).
- Goebbels, Jospeh: „Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit“, in: Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hrsg.): *Richard Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg: Reinbeck, 1981, S. 194-199.
- Gostner, Erwin: *1000 Tage im KZ. Ein Erlebnisbericht aus den Konzentrationslagern Dachau, Mauthausen und Gusen, mit authentlichem Bildmaterial und Dokumenten*, Innsbruck 1945.
- Haas, Michael: *Forbidden Music. The Jewish Composers Banned by the Nazis*, Yale: University Press 2013.
- Jäger-Sunstenau, Hanns: „Die Urkundenfälschung vom Februar 1941“, in: *Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie*, München: Verlag für Jugend und Volk 1965, S. 84-87.
- Krasniewicz, Louise: *Walt Disney. A Biography*, Greenwood: California 2010.
- Klemperer, Viktor: *LTI – Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau-Verlag 1947.
- Knowles, Elizabeth: “Nursery Rhymes”, in: *The Oxford Dictionary of Quotations*, Fifth Edition, Oxford University Press: Oxford 1999, S. 550.
- Kunzle, David / Barks, Carl: *Dagobert und Donald Duck. Welteroberung aus Entenperspektive*, Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Kraus, Karl: „Satiren, die der Zensor versteht, werden mit Recht verboten“, in: *Die Fackel*, Nr. 309/310, 1910.
- Laqua, Carsten: *Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*, Hamburg: Rowohlt 1992.

- Leithner, Claudia: „*Cartoons in politischer Mission*“. Walt Disney's Kriegspropaganda der 1940er Jahre, Diplomarbeit Universität Wien 2010.
- Mack, Dietrich: „Die Bayreuther Inszenierungen der „Meistersinger“, in: Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hrsg): *Richard Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg: Reinbeck, 1981, S. 158-177.
- Müller-Blattau, Joseph: „Das Horst-Wessel-Lied“, in: *Die Musik* 26, 1934.
- Müller, Oliver: *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München: C. H. Beck Verlag 2013.
- Oertel, Thomas: *Horst Wessel. Untersuchung einer Legende*, Köln: Böhlau 1988.
- Pachnicke, Bernd / Buhé, Thomas (Hrsg.): *All mein Gedanken. Deutsche Volkslieder*, Edition Peters: Leipzig 1980.
- Riethmüller, Albrecht: *Handbuch der Musik im 20. Jhd. Geschichte der Musik im 20. Jhd.: 1925-1945*, Laaber: Laaber Verlag 2006 (Band 2).
- Robinson, David: *Chaplin. Sein Leben, seine Kunst*, Diogenes: Zürich 1993.
- Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*, WDEG: Berlin 2007.
- Saary, Margareta: *Medienmusik zwischen 1930 und 1950 in politischem Kontext. Skriptum zur Lehrveranstaltung*, Wien: 2014.
- Siegel, Jerry / Shuster, Joe: “How Superman would end the war”, in: *Look Magazine* 1940.
- Solomon, Charles: *Enchanted Drawings. The History of Animation*, Knopf: New York 1989.
- Stock, Richard Wilhelm: *Richard Wagner und seine Meistersinger. Eine Erinnerungsausgabe zu den Bayreuther Kriegsfestspielen*, Nürnberg 1943.
- Storm, Jörg-Peter / Dreßler, Mario: *Im Reiche der Mickey Maus: Walt Disney in Deutschland 1927-1945*, Berlin: Henschel 1991.
- Tauschnitz, Jürgen / Landeslag, Patrick: „Musik in der Werbung“, in: Rötter, Günther (Hrsg.): *Handbuch Funktionale Musik*, Wiesbaden: Springer, 2017, S. 161-202.
- Teachout, Terry: „How Hitler Destroyed German Music. The untold story of the lost com-posers“, in: *Culture & Civilization* 6 (2013), S. 56-59.
- Werner, Eric: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag 1980.
- Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1963.

10.2. Musikalien

Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg. Vollständige Orchester-Partitur*, Mainz: B. Schott's Söhne, 27107.27500.

10.3. DVD

Chaplin, Charlie (Regisseur): *Modern Times* (1936), DVD, Artificial Eye 2015.

10.4. Online-Quellen

„A Conversation with Joe Grant (On The Front Lines) -Walt Disney Treasures”, veröffentlicht am 31. Juli 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=BdVUWxGb_VI>, letzter Zugriff: 8. September 2019.

„Adolf Hitler“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.geschichte.wiki.wien.gv.at/Adolf_Hitler>, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

„Culture in the Third Reich: Overview”, in: *Holocaust Encyclopedia*, <<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005207>>, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

„Der Fuehrer's Face“, veröffentlicht am 6. Januar 2013, <<https://www.youtube.com/watch?v=VihggRSvVic>>, letzter Zugriff: 8. September 2019.

„Der Fuehrer's Face“, https://www.imdb.com/title/tt0035794/?ref_=fn_al_tt_1, letzter Zugriff: 3. Februar 2020.

„Education for Death The Making of the Nazi“, veröffentlicht am 9. April 2016, https://www.youtube.com/watch?v=9BX_jKJcDs, letzter Zugriff: 3. Februar 2020.

Fackler, Guido: „Jazz im >Dritten Reich<“, in: *Music and the Holocaust*, <<http://holocaustmusic.ort.org/de/politics-and-propaganda/third-reich/jazz-und-er-the-nazis/>>, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

„Geschichte der Kriegspropaganda“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, veröffentlicht am 1. Oktober 2011, <<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/krieg-in-den-medien/130707/geschichte-der-kriegspropaganda>>, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

Kleinhans, Bernd: „Die „Wochenschau“ als Mittel der NS-Propaganda“, <<https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/die-wochenschau-als-mittel-der-ns-propaganda/>> erstellt: 5. Oktober 2004, letzter Zugriff: 15. Oktober 2019.

„Kriegspropaganda“, <<https://www.mediathek.at/unterrichtsmaterialien/kriegs-propaganda/>>, letzter Zugriff: 15. Oktober 2019.

Neumayer, Ingo: „Schattenseiten der Wagners“, in: *Planet Wissen*, <http://www.planet-wis-sen.de/politik_geschichte/persoenlichkeiten/richard_wagner/schatten-seiten_der_wagners.jsp>, Blogeintrag am 7. Oktober 2014, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

Oliver Wallace, <<https://www.imdb.com/name/nm0006337/>>, letzter Zugriff: 21. September 2019.

Otto, Dagmar: „Die Universum-Film AG (UFA)“, in: *20 Lemo Jahre*, <<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/kunst/ufa>>, erschienen am 9. Mai 2015, letzter Zugriff: 10. November 2019.

Root, Deane L.: „Jones, Spike (Lindley Armstrong)“, in: *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14467>>, erschienen am 20. Jänner 2001, letzter Zugriff: 2. September 2019.

Seewald, Berthold: „Erwin Rommel, Held der „sauberen Wehrmacht“, in: *Welt N24*, <<https://www.welt.de/kultur/article2905248/Erwin-Rommel-Held-der-sauberen-Wehrmacht.html>>, letzter Zugriff: 13. Juni 2018.

Stempel, Larry: „Arlen, Harold“, in: *Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com.uaccess.univie.ac.at/subscriber/article/grove/music/01256?q=Harold+Arlen&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>>, letzter Zugriff: 13. Juni 2018.

Stillich, Sven: „Trickfilm-Propaganda. Donald gegen Hitler“, in: *Spiegel Online*, <<http://www.spiegel.de/einestages/trickfilm-propaganda-donald-gegen-hitler-a-948415.html>>, erschienen am 3. August 2009, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

„Testimony of Walter E. Disney before HUAC“, in: *Way back Machine*, <<https://web.archive.org/web/20080406161425/http://www.cnn.com/SPECIALS/cold.war/episodes/06/documents/huac/disney.html>>, erschienen am 6. April 2008, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

„Looney Tunes - The Ducktators 1942“, veröffentlicht am 25. April 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=rVtB6afVg9A>>, letzter Zugriff: 3. Februar 2020.

„The Ducktators“, <https://www.imdb.com/title/tt0034685/?ref_=ttfc_fc_tt>, letzter Zugriff: 18. Juni 2018.

„The New Spirit (1942), veröffentlicht am 27. April 2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=eMU-KGKK6q8>>, letzter Zugriff: 10. November 2019.

Wagner, Corina: „Der Richard-Wagner-Kult zur Zeit des Nationalsozialismus“, in: *Zeit On-line*, <<http://community.zeit.de/user/corina-wagner/beitrag/2009/06/23/der-richardwagnerkult-zur-zeit-des-nationalsozialismus>>, Blogeintrag am 23. Juni 2009, letzter Zugriff: 31. Jänner 2019.

“WWII In American Music: Pearl Harbor & Reaction”, in: *History on the Net*, <http://www.historyonthenet.com/authentichistory/1939-1945/3-music/04-PH-Reaction/19411216_We_Did_It_Before-Dick_Robertson.html>, letzter Zugriff: 13. Juni 2018.

Abstract

Aufgrund des großen Bekanntheitsgrads des *Disney Studios* und dessen Charaktere, wurde Walt Disney Anfang der 1940er Jahre von der Regierung dazu aufgefordert, kurze Animationsfilme zu Lehrzwecken für verschiedene Abteilungen zu produzieren. Einer finanziellen Notlage ausgesetzt, verschaffte Disney so seinen Mitarbeitern Arbeit, wenn auch für ein geringes Gehalt. Als die USA in den Zweiten Krieg eintrat, begann der Konzern auch Animationsfilme für gegenpropagandistische Zwecke zu produzieren, und durch Verharmlosung von Hitlers Machenschaften, den US-amerikanischen Bürgern ein kurzes Gefühl von Sicherheit in der dunkelsten Stunde zu suggerieren.

Die meisten Filme blieben von Anfang bis zum Schluss eine Parodie über das Deutsche Reich, wie es der Kurzfilm „Der Fuehrer's Face“, der in dieser Arbeit behandelt wird, zeigt. Jedoch entwickelt sich der Gegenpropagandafilm „Education for Death – The Making of a Nazi“, der ein Jahr später vom *Disney Studio* produziert wurde, letztendlich zu einer traurigen, und vor allem wahren Geschichte ohne Happy End.

Neben dem Propagandafilm galt die Musik als eine weitere wichtige Waffe, von der im Zweiten Weltkrieg massiv Gebrauch gemacht wurde. Daher wurde diese auch in den Animationsfilmen gezielt eingesetzt, da bestimmte Musikstücke von den Zuschauern aufgrund ihrer Bekanntheit erkannt wurden und sich die Produzenten an der Verharmlosung bedienen konnten. Die Bedeutung der verwendeten Musik in den Filmen wird ausführlich in dieser Arbeit diskutiert.

Akademischer Lebenslauf

AUSBILDUNG

- Seit 2019 Bachelor Koreanologie, Universität Wien
Seit 2017 Bachelor Japanologie, Universität Wien
2017 Summerschool in Japan, Meiji Universität
2016–2020 Master Musikwissenschaft, Universität Wien
2012–2016 Bachelor Musikwissenschaft, Universität Wien
2002–2007 Höhere Lehranstalt für Umwelt und Wirtschaft, Ysper

BERUFSERFAHRUNG

- Seit 2018 Personal Assistant, Wolf Theiss Rechtsanwälte
2018–2019 Praktikum im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit & Social Media, Institut für Ostasienwissenschaften
2015–2017 Studierendenvertretung der Musikwissenschaft, Universität Wien
2011–2018 Card Croupier (u.a. Live Stream) und Dealercoordinator, Montesino Entertainmentcenter
2008–2012 Assistentin der Produktionsleitung und Qualitätsmanagerin, Teerag Adag AG