

Populäre Musik im faschistischen Deutschland

von

Peter Wicke (Humboldt-Universität, Berlin)

Der 30. Januar 1933, der Beginn der faschistischen Diktatur in Deutschland, markierte auch für die Genres und Gattungen der populären Musik einen tiefen Einschnitt. Die neuen Machthaber ließen keinen Zweifel daran, welche Rolle sie den Künsten bei der »weltanschaulichen Erneuerung« Deutschlands zugedacht hatten. Und so wie sie der Weimarer Republik erbarmungslos den Garaus machten, so verfiel zugleich ein einstmals blühendes europäisches Zentrum der musikalischen Unterhaltung in die Agonie.

In seiner Regierungserklärung vom 23. März 1933 hatte Adolf Hitler die »*moralische Sanierung an unserem Volkskörper*«, ¹ zur »kulturellen« Hauptaufgabe erklärt, wobei er die Künste zu bloßen Erfüllungsgeländen dieser Zielstellung degradierte:

»Unser gesamtes Erziehungswesen — das Theater, der Film, Literatur, Presse, Rundfunk — sie werden als Mittel zu diesem Zweck angesehen und demgemäß gewürdigt. Sie haben alle der Erhaltung der im Wesen unseres Volkstums liegenden Ewigkeitswerte zu dienen; die Kunst wird stets Ausdruck und Spiegel der Sehnsucht oder der Wirklichkeit einer Zeit sein.«²

Anlässlich der noch im gleichen Jahr am 1. September 1933 stattfindenden »Kulturtagung des Reichsparteitages« forderte er davon ausgehend einen neuen »*Lebens-, Kultur- und Kunststil*«, dem freilich die »*weltanschauliche Erneuerung und damit rassische Klärung*«³ des deutschen Volkes im Sinne jener »*heroische(n) Lehre der Wertung des Blutes, der Rasse und der Persönlichkeit sowie der ewigen Auslegungsgesetze*«⁴ vorangehen müsse. Was dies im Klartext hieß, sollte wenige Wochen später schon greifbar werden: Am 25. November 1933 wurde in Berlin die faschistische »Reichskulturkammer«, eröffnet, die mit Gesetz vom 22. September 1933 an die Stelle sämtlicher Kulturorganisationen der Weimarer Republik, der Gewerkschaften und Verbände der Kulturschaffenden trat. Das bedeutete auch für den gesamten Bereich der musikalischen Unterhaltung die endgültige Unterwerfung unter den Macht- und Propagandaapparat der NSDAP. »Gleichgeschaltet« — wie man das nannte — und eingeordnet in ein umfassendes System perfider Demagogie, hatte sie ihre Funktion, um das deutsche Volk den verbrecherischen Zielen der Nationalsozialisten willfährig zu machen. Die Schlager und Tanzmusiktitel jener Jahre dokumentieren so auf ihre Weise ein Stück Alltag im faschistischen Deutschland, einen Teil der alltäglichen Gestalt des Faschismus, der in seiner scheinbaren Harmlosigkeit über das wahre Gesicht der Nazi-Diktatur hinwegtäuschen half.

Die braunen Machthaber waren sich freilich von Anbeginn an mit kaum zu überbietendem Zynismus der Tatsache bewußt, daß sie insbesondere mit den scheinbar so apolitischen Mitteln der musikalischen Unterhaltung ein Propagandainstrument von noch gar nicht absehbarer Wirksamkeit in den Händen hielten. So verkündete schon wenige Wochen nach dem 30. Januar 1933 der inzwischen zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda avancierte frühere Reichspropagandaleiter der NSDAP, Joseph Goebbels, vor den versammelten Intendanten des Reichsrundfunks, daß es bei der Musikverbreitung dessen Hauptaufgabe sei,

»die Menschen so lange zu hämmern und zu meißeln, bis sie uns verfallen sind.«⁵

Zu den administrativen Maßnahmen, die diese öffentlich freilich von dem wortgewandten Demagogen

Goebbels hinter einem Wust von Phrasen verborgene Zielstellung der faschistischen Kulturpolitik realisieren helfen sollten, gehörte auch die Errichtung der Reichskulturkammer. Die am 1. November 1933 erlassene »Erste Durchführungsverordnung des Reichskulturkammergesetzes« zwang jeden zur Mitgliedschaft in einer der sieben Fachkammern — von der Reichsmusikkammer über die Reichstheaterkammer bis zur Reichsrundfunk- oder Reichsfilmkammer, der im faschistischen Deutschland »bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut«⁶ mitwirkte. Damit sahen sich auch die Vertreter der populären Musik, vom Schlagerkomponisten bis zum Kapellmeister, zunächst automatisch dem Organisations- und Kontrollapparat der für sie zuständigen Reichsmusikkammer zugeordnet. Das Kunstkonzept, auf das sie damit festgelegt waren, hatte Goebbels in seiner Eröffnungsrede mit dem ihm eigenen schwülstigen Wortbombast auf eine Formel gebracht, die trotz ihrer feuilletonistischen Verschwommenheit nicht ohne Folgen bleiben sollte. »Stählerne Romantik« nannte er, was die Nationalsozialisten für den »rassischen Kern« einer »deutschen Kunst« hielten:

»An die Stelle einer zermürbenden Schlawfrigkeit, die vor dem Ernst des Lebens kapitulierte, ihn nicht wahrhaben wollte oder vor ihm flüchtete, trat jene heroische Lebensauffassung, die heute durch den Marschschritt brauner Kolonnen klingt, die den Bauern begleitet, wenn er die Pflugschar durch die Ackerscholle zieht, die dem Arbeiter Sinn und höheren Zweck seines Daseinskampfes zurückgegeben hat, die den Arbeitslosen nicht verzweifeln läßt und die das grandiose Werk des deutschen Wiederaufbaus mit einem fast soldatisch anmutenden Rhythmus erfüllt. Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat, eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, eine Romantik, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidlosen Augen zu schauen.«⁷

Zunächst jedoch bestand die Hauptaufgabe der Reichskulturkammer in einer schon vor ihrer eigentlichen Eröffnung angelaufenen umfangreichen Personalüberprüfung sämtlicher Kulturschaffenden mit dem makabren Ziel der »Säuberung von artfremden Einflüssen« und »Entjudung« der deutschen Kultur — dies war der Beginn jener Verfolgungen, die wenige Jahre später mit der Massenvernichtung von Menschen in den Konzentrationslagern ihr grauenhaftes Ende fanden. Wer auf den von der Reichskulturkammer zugeschickten Fragebögen seine arische Abstammung nicht nachweisen konnte oder aber den neuen Machthabern die schriftliche Loyalitätserklärung verweigerte, wurde aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen und verlor damit das Recht auf Berufsausübung. Das erste sichtbare Zeichen, das der Goebbelsche Propagandaapparat für die sich anbahnende zynische Indienstnahme der musikalischen Unterhaltung setzte, war die massenhafte Vertreibung selbst führender Komponisten und Interpreten aller Genres der populären Musik. Aus der langen Liste der Namen seien hier nur genannt Jean Gilbert, am bekanntesten wohl durch sein »Puppchen, du bist mein Augensterne« aus seiner 1912 uraufgeführten Operetten-Posse »Puppchen«, der schon 1933 Deutschland verlassen mußte; ebenso auch Rudolf Nelson, einer der populärsten Schöpfer unzähliger musikalischer Revuen im Berlin der zwanziger Jahre. 1934 folgten die Operetten und Revuekomponisten Hugo Hirsch, Victor Hollaender und dessen Sohn Friedrich Hollaender. Selbst die Geschichte der populären Musik wurde von den Amtswaltern der Reichsmusikkammer systematisch nach jüdischen Autoren durchgekämmt, was — um nur ein Beispiel zu nennen — zum Verbot von Jacques Offenbach führte. Die irrationale Willkür dieser mit bürokratischer Perfektion organisierten »Säuberungsaktionen«, war allerdings kaum zu kaschieren, so sehr sich Goebbels auch mit der Behauptung von der »jüdischen Entartung« der Kunst um eine Rechtfertigung bemühte. Ein Vorgang um den Wiener Walzerkönig Johann Strauß, der den Nationalsozialisten ganz im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Jacques Offenbach als Vertreter eines echten »deutschen Volkstums«, in der Musik galt, hätte sogar fast einmal zur öffentlichen Demaskierung der Haltlosigkeit des faschistischen Rassenwahns geführt. Per Zufall entdeckte man nämlich 1938 unter seinen Ahnen einige mosaische Vorfahren, die ihn als Vierteljuden auswiesen und damit die Verbreitung seiner Werke »als für die deutsche Volksseele schädlich« verboten hätten. Die Meldung ging an das zuständige »Reichssippenamt«, und dieses alarmierte den Reichspropagandaminister. Bevor der Vorfall an die Öffentlichkeit dringen konnte, zog Goebbels die Unterlagen darüber ein und erklärte die Angelegenheit zur »Geheimen Reichssache«.⁸

Mit besonderer Vehemenz zogen die braunen Machthaber gegen den Jazz zu Felde, der ihnen als der Inbegriff dessen galt, was sie »entartete Musik« nannten. Sie konnten sich dabei, wie auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens, auf einen extrem reaktionären Konservatismus stützen, dessen Wurzeln schon weit vor 1933 lagen. In einer der damals renommiertesten deutschen Musikzeitschriften, dem »Melos«, war 1930 etwa zu lesen:

»Die Grundlagen des Jazz sind die Synkopen und rhythmischen Akzente der Neger; ihre Modernisierung und gegenwärtige Form ist das Werk von Juden, zumeist von New Yorker Tin-Pan-Alley-Juden. Jazz ist Negermusik, gesehen durch die Augen dieser Juden.«²

Solche und ähnliche Auslassungen konservativer Musikpublizisten hatten ihren Hintergrund in der allmählichen Verschlechterung der sozialökonomischen Situation der Unterhaltungsmusiker in der Weimarer Republik, die mit der Weltwirtschaftskrise ab 1929 drastische Ausmaße annahm. Die expandierende amerikanische Musikindustrie führte nach dem Ersten Weltkrieg zu einer Flut von Tanzmusikimporten aus Übersee. Gastspiele der Broadway-Revuen und einer Vielzahl sowohl englischer wie amerikanischer Ensembles, unter ihnen beispielsweise die seinerzeit weltberühmten Orchester von Sam Wooding, Jack Hylton und Paul Whiteman, wurden vor allem ab Mitte der zwanziger Jahre zu einem konstanten Faktor im Nachtleben von Großstädten wie Berlin oder Hamburg. Die Einführung des Tonfilms Ende der zwanziger Jahre in Deutschland hatte die Auflösung der Kinoorchester und damit eine Massenentlassung von rund 12.000 betroffenen Musikern zur Folge; die Weltwirtschaftskrise brachte dann den ausübenden Musikern wie der Verlags- und Schallplattenindustrie in Deutschland den absoluten Tiefpunkt. Der Kampf gegen die zumeist unkorrekt als Jazz bezeichneten musikalischen Einflüsse aus Nordamerika war also auf sehr handfeste ökonomische Gründe zurückzuführen, und das Jazzverbot, das 1935 für den Rundfunk erlassen wurde, lag im wohlverstandenen Interesse des Kapitals in der deutschen Musikindustrie. Zur Begründung erklärte Reichssendeleiter Eugen Hadamowsky damals über sämtliche deutsche Rundfunkstationen,

»daß es bei der Ausschaltung des Niggerjazz nicht um Takte oder Synkopen geht, sondern um die Frage, ob sich ein Volk von der Kulturhöhe des deutschen erlauben kann, seine musikalischen Subsidien für die Dauer aus einem Hottentotten-Kral zu beziehen, ohne dabei an seiner Seele Schaden zu leiden.«¹⁰

Tatsächlich ging es nicht um Takte oder Synkopen, denn das Geschäft mit dem Jazz lief, zwar nicht unumstritten, aber eben unbesehen weiter, nur ohne die lästige Konkurrenz aus Übersee. Die Tanzorchester, wie das TanzsinfonieOrchester von Peter Kreuder oder das SwingOrchester von Heinz Wehner, das Orchester von Kurt Widmann, um nur einige der bekanntesten zu nennen, produzierten zum Teil sogar bis in die vierziger Jahre hinein im populären SwingIdiom der amerikanischen Vorbilder. Das TanzsinfonieOrchester Peter Kreuder hatte zum Beispiel 1937 mit einem Titel einen großen Erfolg, der bei Telefunken als »Karawane« auf Schallplatte erschien. Verschwiegen wurde freilich, daß diese Aufnahme auf eine 1936 unter dem Titel »Caravan« in den USA herausgebrachte Komposition von Duke Ellington zurückging. Trotz des Jazzverbots liefen selbst im deutschen Rundfunk viele der damals populären Swing-Nummern, mit verdeutschten Titeln und in nachproduzierten Versionen, wobei die Autorennamen der Originale selbstverständlich unterschlagen wurden. So zielte dann der militante propagandistische Aufwand gegen den Jazz eigentlich gegen die ökonomische Konkurrenz der amerikanischen Musikindustrie und offen auf die jüdische Bevölkerung, die mit dem Jazz allerdings nicht mehr und nicht weniger zu tun hatte als jede andere Bevölkerungsgruppe in Deutschland auch.

Wohl an keinem anderen Punkt der Geschichte der populären Musik im faschistischen Deutschland wird die zynische Ambivalenz der faschistischen Kulturpolitik greifbarer denn hier. Unter dem Deckmantel des »Kampfes gegen die verjazzte und verjudete Tanzmusik der Systemzeit«, wie das in offiziellem NS-Deutsch hieß, lief das Musikgeschäft auch mit dem Jazz auf Hochtouren weiter. Während des Krieges betrieb der deutsche Lindström-Konzern mit seiner Odeon-Swing-Music-Serie sogar einen schwunghaften Handel auf der Grundlage von amerikanischen Originalmatrizen nahezu sämtlicher bedeutendex Jazzensembles aus den USA, deren Produktionen er in allen von der faschistischen

Wehrmacht besetzten Ländern Europas vertrieb¹¹, so daß etwa ab 1941 ausgerechnet das faschistische Deutschland den Rest Europas — in Deutschland selbst war der Vertrieb dieser Platten verboten — mit originalem amerikanischen Jazz belieferte.

Hinter einer Oberfläche aus militanten Phrasen schien, zumindest nach außen hin, also der musikalische Unterhaltungsbetrieb, wie ihn die zwanziger Jahre geprägt hatten, im großen und ganzen relativ unbehelligt weiterzulaufen, sieht man von den Auswirkungen des fanatischen Rassenwahns der Nazis einmal ab. Dieser Illusion waren wohl auch alle diejenigen verfallen, die sich mit ihrem Talent als Sänger, Schauspieler, Musiker oder Komponist für die nationalsozialistische »Erneuerung Deutschlands«, unbesehen zur Verfügung stellten. Mit dem ihnen eigenen Desinteresse für Politik bemerkten sie die Veränderungen um sich herum offenbar überhaupt nur insofern, als sie ihnen eine bis dahin beispiellose Konjunktur brachten. Tatsächlich erfuhren der Unterhaltungsbetrieb, die Musikfilmproduktion der von den Nazis verstaatlichten Filmgesellschaften Ufa und Bavaria sowie die Schallplattenproduktion in den dreißiger Jahren einen unerwarteten Aufschwung. Der Nachdruck, mit dem Goebbels den Ausbau des Hörfunknetzes und die Erweiterung der täglichen Sendezeit von 13,3 Stunden des Jahres 1932 auf 20 Stunden bis 1938 betrieb¹², um dem deutschen Volk die Stimme seines Herrn und ihres Meisters allgegenwärtig zu machen, brachten einen zusätzlichen immensen Bedarf an Unterhaltungsmusik und Schlagern hervor, zumal dem Rundfunk »als Führungsmittel der nationalsozialistischen Bewegung« inzwischen ganz unverhohlen die Aufgabe gestellt war,

»den Hörer durch hinreichende Musiksendungen aufnahmefähig für bestimmte gezielte Wortsendungen zu machen. Je mehr Musik der Rundfunk sendet, um so aufgeschlossener wird der Hörer dem Wort gegenüber. . . Der Maßstab, von dem der Rundfunk zuerst auszugehen hat, ist entsprechend seiner Absicht, seinen gesamten Hörerkreis zu erreichen, die Einstellung der am wenigsten aufnahmefähigen Hörer.«¹³

Ungebrochen lief so über den 30. Januar 1933 hinweg eine Tradition der deutschen Tanz- und Unterhaltungsmusikproduktion weiter, die mit ihren rührselig-romantischen Wort-Ton-Klischees schon zu Zeiten der Weimarer Republik in keiner Weise auf gesellschaftliche Wirklichkeit reagiert hatte, sie vielmehr im Nonsens der Schlagerlyrik zum schönen Schein privater Gefühlseligkeit verdünnte. Diese Art gemütvoller Liebeslust-Liebesleid-Idylle konnte jetzt sogar bestens als Ausweis für eine »intakte Volksgemeinschaft« herhalten. Lediglich im ersten Überschwang der braunen Welle, unmittelbar nach der Machtergreifung, hatten die Sendeleiter der Rundfunkstationen offenbar gemeint, sich dadurch hervortun zu können, daß sie die Rundfunkprogramme mit der Marschmusik der faschistischen SA-Horden vollstopften. Dem zynischen Demagogen Goebbels paßte dieser Eifer allerdings überhaupt nicht ins Konzept. Mit einem Rundschreiben an die Intendanten griff er schon im März 1933 persönlich ein, in dem er seinen so bereitwilligen Jüngern in den deutschen Rundfunkanstalten klarmachte:

»Nur nicht die Gesinnung auf den Präsentierteller legen. Nur nicht glauben, man könne sich im Dienste der nationalen Regierung am besten betätigen, wenn man Abend für Abend schmerzende Märsche ertönen läßt. . . Gesinnung muß sein, aber Gesinnung braucht nicht Langeweile zu bedeuten. Die Phantasie muß alle Mittel in Anspruch nehmen, um die neue Gesinnung modern, aktuell und interessant den breiten Massen zu Gehör zu bringen. . .«¹⁴

So weist die statistische Aufschlüsselung des Rundfunkprogramms etwa für das Jahr 1938 dann auch aus, daß Blas- und Volksmusik zusammengenommen nicht mehr als 2,5 Prozent des Gesamtprogramms ausmachten, wogegen 60 Prozent der Tanz und Unterhaltungsmusik vorbehalten waren, 8 Prozent gingen an die E-Musik, der Rest waren Wortsendungen.¹⁵

So klar die Zielstellungen auch formuliert waren, die der Unterhaltungsmusik im Propagandakonzept der Nationalsozialisten zugeordnet worden sind — Goebbels hat intern zumindest nie ein Hehl daraus gemacht, über die Mittel zu ihrer Realisierung bestand keineswegs von vornherein schon Klarheit. Zwischen dem, was auf den Tanzsälen und Unterhaltungsbühnen, bei den Plattenfirmen und Verlagen an Musik tatsächlich dominierte, sowie der Goebbelschen Phraseologie von der »stählernen Romantik« der

Forderung nach einer »volksverbundenen deutschen Tanzmusik« blieb zunächst eine Kluft, obwohl es nicht an »Fachleuten« fehlte, die sich mit ihren Empfehlungen beeilten, zur Lösung des Problems beizutragen. Josef Müller-Blattau, seines Zeichens Universitätsprofessor für Musik, publizierte beispielsweise den folgenden Vorschlag:

»Wie rechte Unterhaltungsmusik beschaffen sein soll, zeigt die Blasmusik. Ihr klarer, kräftiger Klang duldet keine unechte Gefühligkeit. Hier haben sich die volksechten Gattungen erhalten: Marsch, Walzer und bunte Reihe. . .«¹⁶

Durchsetzbar aber waren solche Vorstellungen auch im faschistischen Deutschland der dreißiger Jahre nicht.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, vor dem Hintergrund der längst laufenden Kriegsvorbereitungen, begann an den Schlagerproduktionen der Zeit dann allerdings doch greifbarer zu werden, was Goebbels mit der Forderung gemeint hatte, »*die neue Gesinnung modern, aktuell und interessant den breiten Massen zu Gehör zu bringen*«. 1936 erschien ein Titel, der mit seiner tiefenden Sentimentalität und dem verlogenen Pathos in der Interpretation beinahe zufällig die Ingredienzen lieferte, die typisch für die nationalsozialistische Schlagerproduktion werden sollten: Zarah Leanders »Gebundene Hände« mit dem sie ihre deutschsprachige Karriere einleitete. Eigentlich handelte es sich dabei um ein harmloses Liedchen aus dem musikalischen Lustspiel »Axel an der Himmelstür« des Wiener Operettenkomponisten Ralph Benatzky, der nach dem Einmarsch der Nazis in Österreich in die USA emigrierte. Daß es trotzdem so etwas wie eine Vorbildfunktion für die nationalsozialistische Schlagerproduktion erhalten konnte, lag an jener unnachahmlichen Mischung aus Sentimentalität und Pathos, mit der es die aus Schweden gebürtige Zarah Leander überzog. Das traf so genau den Nerv der Zeit, den Zeitgeist jener Jahre, daß dieses Lied — sicher unbeabsichtigt und ohne das Kalkül, den Nationalsozialisten damit in die Hände arbeiten zu wollen — nicht nur ein immenser Erfolg wurde, sondern der hier getroffene Gestus nun kalkulierte Nachahmungen fand, die ihn fortan zur Grundlage der musikalischen Unterhaltung im faschistischen Deutschland gemacht haben. Mittlerweile tauchten auch die Schlagworte der faschistischen Propaganda, raffiniert verpackt im Nonsens der Schlagerlyrik, immer häufiger in den Texten auf. Das Wort »Schicksal«, zum Beispiel, das in allen möglichen Kombinationen zum demagogischen Grundrepertoire von Hitler und Goebbels gehörte, ist ab Mitte der dreißiger Jahre zu einer Standardvokabel der Schlagertexte geworden. Zu keiner Zeit ist im deutschsprachigen Schlager soviel über Schicksal, Heimat, Erde, Wunder usw. gesungen worden wie eben zwischen Mitte der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre. Oft wirken die Schlüsselzeilen vieler Refrains wie ein Verhaltenskodex für das deutsche Volk. Da hieß es in einem Schlager mit Lilian Harvey und Willy Fritsch »Frag nicht wie, frag nicht wo«, empfahlen Franz Grothes Filmhits »Mach dir nichts draus«, und »Schau nicht hin«, beschwor Zarah Leander noch 1944 ganz im Sinne von Goebbels' Wunderwaffen-Propaganda »Es wird einmal ein Wunder geschehen« und ließ Peter Kreuder im Kriegsjahr 1940 Marika Röck verkünden »Im Leben geht alles vorüber«. In dieser und ähnlicher Weise tönte es nun immer massierter aus dem Radio, von der Leinwand und von der Bühne herunter. Eingebettet in das ideologische Gesamtkonzept des faschistischen Propagandaapparates, haben die zuckersüßen Liebesträume auf den Schallplattentellern und vor allem natürlich durch das Radio ihre Spuren hinterlassen, auch wenn — oder besser gerade weil — man ihnen das, herausgelöst aus diesem Zusammenhang und für sich genommen, nicht anhören mag. Auch die Schöpfer und Interpreten der populären Musik im faschistischen Deutschland haben sich die Funktion, die sie da erfüllten, wohl kaum bewußt gemacht, denn sofern sie den Zusammenbruch dieses dritten deutschen Reiches überstanden, hat keinen von ihnen auch nur der Anflug von schlechtem Gewissen geplagt. Die faschistischen Propaganda-Experten waren sich dagegen sehr wohl bewußt, in welchem strategischen Gesamtzusammenhang man selbst und gerade die harmlosesten Liedchen zu einem Bestandteil der geistigen Aufrüstung des deutschen Volkes machen konnte. In aller Deutlichkeit schrieb Goebbels dazu:

»Die Idee bleibt unveränderlich. Propaganda aber ist labil, anpassungsfähig an die jeweiligen Verhältnisse und Erfordernisse. Sie wendet sich an die breiten Millionenmassen des schaffenden Volkes und muß darum vor allem

volkstümlich sein. Sie darf es nicht verschmähen, sich jener Mittel zu bedienen, die zwar den Intellekt enttäuschen, doch um so mehr das Herz des Volkes packen. Ein guter Propagandist redet immer in der Sprache der Menschen, an die er sich wendet. Er sucht nicht philosophisch nach den letzten Gründen unseres Seins, sondern übernimmt die fertige Erkenntnis, die der Philosoph gefunden hat; seine Aufgabe ist es, dies in eine Formel einzuschmelzen, die der kleine Mann auch begreift.«¹⁷

Mehr als einigermaßen loyale Musiker, die ihr Handwerk verstanden, brauchten die Nazis für ihre perfide Demagogie gar nicht. Dafür erließen sie oft genug selbst die sonst erzwungene Mitgliedschaft in der NSDAP. Offen faschistische Lieder mit jenen üblen, blutrünstigen Hetztexten, wie sie vor allem für das Liedgut von SA und SS charakteristisch waren, blieben dann auch selbst während des Krieges die absolute Ausnahme in der musikalischen Unterhaltung für die Massen des deutschen Volkes. Die Wirkungsstrategien der populären Musik waren im Dienst der Nazis auf viel subtilerer Basis aufgebaut. Was immer in diesem dritten deutschen Reich auch vorging, die Schlager und Tanzmusiktitel umgaben es mit einer anheimelnden und unbeschwerten Atmosphäre von Normalität. Zielgerichtete Verneblung der Gehirne bei gleichzeitig äußerst subtiler Infiltration isoliert genommener Grundbegriffe der faschistischen Ideologie, die die Nazis in ihren Reden dann in die richtigen Zusammenhänge brachten, waren die Grundformeln, die musikalisch auf die simplen Wirkungsmechanismen von Sentimentalität und Pathos gebracht wurden.

Welche große Bedeutung die faschistischen Propaganda-Experten der populären Musik vor allem während des Krieges beimaßen, geht aus der Goebbelsschen »Anordnung zur Neugestaltung des Rundfunkprogramms« aus dem Jahre 1942 hervor, in der die musikalische Unterhaltung sogar für »kriegswichtig« erklärt wurde:

»Die Unterhaltung durch den deutschen Rundfunk als Entspannung und Enlastung von Front und Heimat ist kriegswichtig. Darum muß dieser Sparte des deutschen Rundfunkprogramms eine besondere Pflege zuteil werden.«¹⁸

Schon ab 1. Oktober 1939 war eigens für diesen Zweck eine Rundfunksendung eingerichtet worden, die sich zur populärsten des Zweiten Weltkriegs entwickelte: das »Wunschkonzert für die Wehrmacht« des »Großdeutschen Rundfunks« mit Heinz Goedecke als Sprecher. Die Programme dieser Sendung, die aus Hörerwünschen gestaltet wurden und eine Verbindung zwischen Front und Heimat herstellen sollten, spiegeln auf beschämend eindrucksvolle Weise Funktion und Wirkung der populären Musik im faschistischen Deutschland. Die erbarmungslose Wirklichkeit des Krieges erfuhr hier ihre Umwertung in forschen Optimismus, wehleidsvolle Abschieds und Sehnsuchtsgefühle, ewige Liebesschwüre und edle Heimatromantik. Obwohl scheinbar ohne jeden Zusammenhang zu jenen Ereignissen, denen die Sendung ihre Existenz verdankte, haben die Lieder in diesem Kontext doch dazu beigetragen, das Unmenschliche menschlich erscheinen zu lassen. Das Wunschkonzert für die Wehrmacht fiel 1943 wie vieles andere auch dem »totalen Krieg« zum Opfer. Es dauerte dann noch rund ein Jahr, bis schließlich mit der »Anordnung über die Einstellung des gesamten Kulturlebens im Reich« vom 1. 8. 1944 auch die Schlagerillusionen in den rauchenden Trümmern des faschistischen Deutschland versanken.

Anmerkungen

¹ Zit. n. G. Hartung, *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus*, Berlin 1983, 135 ([zurück](#))

² Zit. n. ebd.

³ Zit. n. ebd.

⁴ Zit. n. ebd., S. 152

⁵ Zit. n. *Tonaufnahmen zur deutschen Rundfunkgeschichte 1924-1945*, Frankfurt am Main 1972, 10

⁶ Erste Durchführungsverordnung des Reichskulturkammergesetzes, Berlin, 1. November 1933, 1

⁷ J. Goebbels, *Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933*, in: *Signale für die musikalische Welt*, XCI/47, Berlin, 22. November 1933, 780 (Hervorhebung PW)

⁸ Vgl. F. K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, 231

⁹ *Melos*, 1930, 363

¹⁰ Zit. n. H. Pohle, *Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-1938*, Hamburg 1955, 321

¹¹ Vgl. H. H. Lange, *Jazz in Deutschland*, Berlin 1966, 87

¹² Angaben n. H. Pohle, a.a.O., 327, 330

¹³ G. Eckert, *Der Rundfunk als Führungsmittel*, Heidelberg, Berlin, Magdeburg 1941, 176f

¹⁴ Zit. n. K. Zentner, *Illustrierte Geschichte des Zweiten Weltkrieges*, Darmstadt 1969, 315

¹⁵ Angaben n. K. Kuhnke / M. Müller / P. Schulze: *Geschichte der Pop-Musik*, Bd. I, Bremen 1976, 373

¹⁶ Zit. n. ebd., 369

¹⁷ J. Goebbels, *Der Kampf und seine Mittel*, in: W. Kuhe (Hg.), *Almanach der nationalsozialistischen Revolution*, Berlin 1934, 49

¹⁸ Zit. n. W. Schütte, *Regionalität und Föderalismus im Rundfunk. Die geschichtliche Entwicklung in Deutschland 1923-1945*, Frankfurt am Main 1971, 189