



## **Volksgemeinschaft – Ausgrenzungsgemeinschaft. Die Radikalisierung Deutschlands ab 1933**

### **4. Internationale Konferenz zur Holocaustforschung**

**Eine Konferenz der Bundeszentrale für politische Bildung in Kooperation mit der  
Universität Flensburg und der Humboldt-Universität zu Berlin**

**27. – 29.1. 2013 in Berlin, dbb forum berlin, Friedrichstraße 169/170**

*Rainer Rother, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin*

Beitrag zum Podium: Soziale Dynamiken und Alltagskultur

28. Januar 2013, Berlin

### **Schlager und Film als Vergemeinschaftungsmedien**

Für die Propaganda der Nationalsozialisten stellte der 30. Januar 1933 und die ihm folgende Entwicklung eine „Revolution“ dar – und bezogen auf die tatsächliche Umwälzung der deutschen Gesellschaft, den Furor von Ausgrenzung und Genozid hat Ulrich Wehler die nationalsozialistische Herrschaft einen Typ der totalitären, einer in ihren Resultaten vollständig negativen, Revolution genannt.

Anfangs nun, im Jahr 1933, ist für die neu an die macht Gekommenen die offensive Reklamierung des Begriffs für die eigene Politik dabei auch mit einem gehörigen Schuß Selbststilisierung versehen. Der Anspruch, „Revolution zu machen“, wird zur gängigen Wendung. So beschreibt Goebbels in seinem Buch „Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei“ in aufschlussreicher Sorgfalt eine Szene, die aus der Zeit unmittelbar

nach seiner mit höchster Befriedigung aufgenommenen Ernennung zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda stammt. Das eigens für ihn geschaffene Ministerium residierte am Wilhelmplatz 8/9, im alten Palais Prinz Leopold, die dort zuvor untergebrachte Presseabteilung der Reichsregierung wurde in das Ministerium integriert. Die dortigen Räume mit ihrer auf Schinkel zurückgehenden Innenarchitektur befriedigten die Ansprüche des Ministers jedoch nicht, er wünschte eine Neugestaltung:

„Da mir von allen Seiten Schwierigkeiten im Umbau und in der Einrichtung selbst meines eigenen Zimmers gemacht werden, nehme ich mir kurzerhand einen Bauhandwerker aus der SA und lasse während der Nacht Gips und Holzverkleidung herunterschlagen: uralte Zeitungen und Akten, die seit Anno Tobak in den Regalen herumvegetieren, werden mit Donnergelotter die Treppe hinunter befördert. Nur noch trübe Staubwolken zeugen von verschwundener Bürokratenpracht. Als die würdigen Herren, die ich nun als Nächste an die Luft befördern werde, am anderen Morgen erscheinen, sind sie aufs tiefste erschüttert. Einer schlägt die Hände über dem Kopf zusammen und murmelt nur noch entsetzt: >Herr Minister, wissen Sie auch, dass sie dafür ins Gefängnis kommen können?< Nun schieb ab, mein guter Alter! Und wenn es sich bis zu Dir noch nicht herumgesprochen haben sollte, dann sei es hiermit noch einmal feierlich gesagt, dass in Deutschland gerade Revolution gemacht wird, und dass diese Revolution auch vor Akten keinen Halt macht.“

Diese Vorstellung des radikalen Kampfes gegen das Alte, dem Akten und herkömmlich geregelte Abläufe nur als zu überwindende Relikte gelten, wäre, so könnte man schließen, gegenüber dem gewohnten Alltag nicht gerade geduldig eingestellt. Die von Goebbels gestaltete Szene ließe also, bezogen auf den Film, den Unterhaltungsbereich insgesamt, den Schluss zu, dass das Regime nicht zuletzt gegen liebgewordene Klischees und gegen eskapistische Erzählungen, von der Parteipresse in den Jahren zuvor vehement attackiert, mit größter Unduldsamkeit vorgehen würde und vielmehr auf der Ersetzung durch das Neue, eben durch die der nationalsozialistische Revolution gemäßen kämpferischen Filme bestehen würde.

Man kann eine Szene des Films, den die Ufa dem neuen Regime darbrachte, in diesem Sinn verstehen. In „Hitlerjunge Quex“ wird die Auseinandersetzung zwischen dem Alten und dem Neuen als Konflikt in einer proletarischen Familie angelegt – und die Frage des Standpunktes an zwei Liedern abgehandelt, an dem von Hans Otto

Borgmann komponierten Lied „Unsere Fahne flattert uns voran“, dessen Text von offizieller Seite stammte, nämlich von Baldur von Schirach – und der „Internationale“. Heini Völker, aufgewachsen in einer kommunistisch orientierten Arbeiterfamilie, singt die (spätere) HJ-Hymne. Kennengelernt hat er sie, als er bei einem Ausflug mit den Genossen deren Treiben verlässt und die ordentlichen Rituale einer HJ-Gruppe verfolgt. Sozusagen noch vom Geist der Entdeckung dieses anderen Jugendlebens erfüllt singt er es am nächsten Tag seiner Mutter vor. Nebenan aber hört es sein Vater, den Heinrich George spielt – wütend legt er die Zeitung beiseite und zwingt den Sohn, ihn ohrfeigend, die Internationale anzustimmen. Es ist deutlich, wo hier die Sympathien des Publikums liegen sollen.

Das in diesem Film erstmals präsentierte Lied „Unsere Fahne flattert uns voran“ erwies sich fortan als sehr erfolgreich – es wurde zur offiziellen Hymne der Hitler-Jugend, man könnte auch sagen: die Ufa hat der Hitlerjugend diese Hymne geschenkt, ihr jene Melodie und jenen Text geliefert, mit der sich diese NS-Gliederung fortan definieren konnte.

„Hitlerjunge Quex“ ist dabei kein Auftragsfilm des neuen Regimes – vielmehr stellt er eine durchaus ganz eigenständige Leistung der Ufa dar, die sich mit dem Regisseur Hans Steinhoff und dem Produktionsleiter Karl Ritter auf langjährige Parteimitglieder stützen konnte. Das und die offenkundig intendierte Anpassungsleistung der Ufa an das neue Regime erklärt sicherlich viele der für die Handlung prägenden Konfliktlinien, in denen die Kommunisten auf der einen, die Nationalsozialisten auf der anderen Seite stehen, in der das Bürgertum mit letzteren sympathisiert und in der die Erfahrung des Frontkämpfers, welche die Figur des von Heinrich George gespielten Vaters mit dem HJ-Führer teilt, einen Ansatzpunkt für einen möglichen Wandel der Einstellung des Kommunisten bietet.

Zugleich greift das Produktionsteam auf Traditionen des sozialkritischen Films der Weimarer Republik zurück – der Selbstmord der Mutter, die sich und den Sohn, der gerade noch gerettet werden kann, mit Gas aus dem Herd töten will, erinnert offenkundig an Phil Jutzis „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“.

Immerhin, könnte man sagen, der Film „Hitlerjunge Quex“ stellt die Frage nach dem rechten Ton für die neue Zeit. Die Ausstellung „Entartete Musik“ definierte das 1938 in Nachfolge der entsprechenden Kunstaussstellung. In einigen sogenannten dokumentarischen Filmen finden sich hämische Karikaturen insbesondere des Jazz,

der als „Negermusik“ galt. Sogar in einem Spielfilm von Helmut Käutner, einem Regisseur, den die Filmgeschichtsschreibung mit guten Gründen zur ästhetischen Opposition zählte, findet sich eine in diesem Kontext sehr sprechende Szene, in „Auf Wiederseh’n, Franziska“. Der Kamermann Michael Reisiger, gespielt von Hans Söhnker, hat in Franziska Tiemann seine Liebe gefunden, doch immer wieder reist er zu neuen Schauplätzen, an denen er exklusive Bilder aufnehmen will. Wieder einmal in der Fremde, reflektiert er seine Situation im Gespräch mit seinem Freund Buck Standing, der sich selbst als heimatlos betrachtet. Der beendet es unwirsch – diese Frage berührt offenbar eine wunde Stelle. Die Freunde gehen in der nächsten Szene in eine Bar. Hier herrscht buntes Treiben, die Musik ist „wild“, die Bewegungen der Sängerin herausfordernd, ihr Tanz später lasziv. Alles in allem entspricht dieses Porträt einer Bar in der Fremde der Denunziation der Musik als entartet, oder vielleicht sollte man besser sagen: sie kommt der entsprechenden Beschreibung gefährlich nahe.

Auch erzählerisch ist dies stimmig, denn in dieser Szene öffnet die Hauptfigur verspätet einen Brief – und erfährt, dass seine Freundin ein Kind bekommen hat. Selbstverständlich bricht er sofort gen Heimat auf, mit besten Vorsätzen, nun angewidert von den Zudringlichkeiten der Frauen, vom Lärm und Getöse rundherum. Die Kennzeichnung der verfemten Musik ist hier deutlich abwertend. Sinnlichkeit und Laszivität kommen hinzu, die Szene erfüllt die Funktion, das Fremde möglichst negativ zu konnotieren. Der Komponist hieß jedoch Michael Jary, der mit „fremden“ Musikeinflüssen spielte und es liegt in diesem Rhythmus auch eine Faszination, die der Film dem Publikum nicht vorenthalten kann – und vielleicht auch nicht will.

Käutner realisierte kurz darauf den Film „Wir machen Musik“, der einen Opernkomponisten und seine Frau, die Schlager komponiert, im freundschaftlichen Streit darum zeigt, wer die bessere Musik schreibe. Die Handlung gibt dabei der Frau Recht – und ihr Mann hilft ihr inkognito bei den Arrangements für eine Revue. Dieses Geplänkel um E- und U-Musik wirkt durchaus leicht und beschwingt – die Musik stammt von Peter Igelhoff, dessen Nähe zum Jazz ihn bei den Machthabern so unbeliebt machte, dass er 1942 zur Wehrmacht eingezogen wurde

Offenkundig ist der Film im Nationalsozialismus nicht allein in den Alternativen Denunziation der „fremden“ Musik und Präsentation des gemeinschaftsstiftenden Parteiliedes zu fassen. Das zeigt sich auch an einem anderen Beispiel. „Verklungene

Melodie“ von Viktor Tourjanski lässt eine Sängerin in exakt der Pose auftreten, die Marlene Dietrich als Lola in „Der blaue Engel“ einnahm: Die Beine übereinander geschlagen, auf einem Klavier sitzend. Der Vorspann spielt zudem, wie in einer Ouvertüre, die Musiknummern des Films an und endet scheinbar ganz unproblematisch mit einer recht „swingenden“ Nummer, die in der Handlung dann in New York gespielt werden wird und die keineswegs negativ konnotiert wird.

Mit solchen Beispielen könnte belegt werden, dass die Schlager, die in den während des Nationalsozialismus entstandenen Filmen zu hören waren, durchaus nicht eindeutig sind. Damit entfernte sich der Unterhaltungsfilm durchaus nicht von dem, was die neuen Machthaber von ihm erwarteten. Weit entfernt nämlich von der Rhetorik einer alles Gewohnte negierenden Revolution zeigte Goebbels in seiner Rede im Hotel Kaiserhof durchaus Verständnis dafür, dass auch die neue deutsche Filmwirtschaft gehörigen Raum für leichte Unterhaltung lassen müsse, ja eine gewisse „Variabilität“ der Formen und Produktionen wünschenswert sei.

„Das Schaffen des kleinsten Amusements, des Tagesbedarfs für die Langeweile und der Trübsal (...), wollen wir ebenfalls nicht unterdrücken. Man soll nicht von früh bis spät in Gesinnung machen. Wir empfinden dafür selbst zu leicht, zu künstlerisch. Die Kunst ist frei und soll frei bleiben, allerdings soll sie sich an bestimmte Normen gewöhnen (...) Von der Stelle, wo die Zensur einsetzte, bis zu dem Film hinauf, der aus dem ganzen künstlerischen Schaffen als Muster herausgehen wird, ist ein so weiter Spielraum, dass jedes künstlerische Schaffen sich frei gestalten kann.

Unterhalb dieser Schittmenge gibt es kein Pardon. Dort beginnen gefährliche Experimente, die nur zu oft als Ausschreitungen eines kranken Gehirns anzusprechen sind.“

Diese Ausführungen waren nicht allein taktisch bedingt, die abschließende Drohung belegt das. Gewiss suchte Goebbels die Vertreter der Filmindustrie zu gewinnen – allerdings legte er auch hinreichend deutlich dar, wem in der neuen Ordnung kein Platz mehr geboten werden sollte. Die Ausgrenzung der jüdischen Künstler, Produzenten, Kinobetreiber beginnt mit dieser Rede und innerhalb kürzester Zeit wurden die entsprechenden Maßnahmen ins Werk gesetzt.

Man kann diese in den nächsten Monaten mit großer Geschwindigkeit ins Werk gesetzten neuen Bedingungen für die Filmproduktion im nationalsozialistischen

Deutschland so zusammen fassen: sie zielten auf Homogenisierung, Konzentration und Kontrolle.

Wie immer widersprüchlich der Prozess war – im Wesentlichen schuf er im Resultat erfolgreich eine neue Filmkultur, die von jener der Weimarer Republik deutlich abgegrenzt war. Für die Anfangsjahre war dabei ein Film wie „Hitlerjunge Quex“, eine Art *exploitation movie*, die Ausnahme. Eines aber wird in diesem Film deutlich: dass es um anschlussfähige Angebote ging. Man könnte sagen: Die „Internationale“ ist das eine – es ging um etwas, das an ihre Stelle treten konnte. Die Aufgabenstellung der Unterhaltung im Nationalsozialismus hieß: Angebote zu schaffen, die erfolgreiche Muster der Weimarer Kultur zu ersetzen vermochten und dabei nicht als schwaches Surrogat, sondern überzeugend wirkten. Dass der Film im Nationalsozialismus verlässlich und konstant lieferte, was Goebbels den Tagesbedarf für Langeweile und Trübsal genannt hatte, lässt sich kaum bestreiten. In diesem Sinne stellte das Regime kontinuierlich ein Angebot sicher, dass zu den Gratifikationen der neuen Ordnung gerechnet werden kann.

Dass der eingeschlagene Weg trotz aller Friktionen, trotz aller staatlichen Interventionen dabei erfolgreich war, belegen die Besucherzahlen: 1933 konnten die Kinos in Deutschland fast 245 Millionen Besucher zählen – erstmals seit 1928 lag diese Zahl wieder über der des Vorjahres. Fortan nahm der Kinobesuch einen stetigen Aufschwung, 1938 wurden bereits 441 Millionen Karten verkauft. Im Folgejahr, nun basierend auf den Zahlen aus dem „Großdeutschen Reich“, gab es einen merklichen Sprung auf 623 Millionen Besuche. Der Trend hielt unvermindert an, in den Kriegsjahren verstärkt er sich nochmals und erreichte in den Jahren 1942 bis 1944 mit jeweils über 1 Milliarde Besuche den Höhepunkt, wobei die absolut größte Zahl im Jahr 1943 mit 1.116.000.000 verzeichnet wurde. Das Massenmedium Film konnte in Deutschland zu keiner anderen Zeit eine ähnlich hohe Akzeptanz erreichen – und die durchaus verbreitete Vorstellung einer „goldenen Zeit“ des deutschen Films hat hierin ihre Basis. Das gilt auch insofern, als während des Nationalsozialismus in der Zeit, in der ausländische Filme noch aufgeführt werden konnten – also bis zum September 1939 z. B. die durchaus beliebten französischen Filme bzw. bis Ende 1941 auch noch einige amerikanische Produktionen – der Anteil der deutschen Produktionen konstant hoch bei etwa 60% lag.

Man könnte also sagen, dass die mit Goebbels Kaiserhof-Rede im März 1933 angekündigte und unmittelbar darauf einsetzende Transformation einer bestehenden Kultur in eine andere gelang, dass dabei nicht nur das Publikum gehalten werden konnte, sondern dass die Bedeutung des populären Mediums Film in dieser Periode, vor allem im Laufe der Kriegsjahre einen qualitativen Sprung vollzog. Man kann die Maßnahmen des nationalsozialistischen Regimes in ihrer Konsequenz daher nur als eine Erfolgsgeschichte ansprechen.

Das Besondere an den Auswirkungen der nationalsozialistischen Revolution auf den Unterhaltungssektor ist ja, dass es keinen Neuanfang im eigentlichen Sinn gab. „Hitlerjunge Quex“ und andere Filme, deren Handlung vor allem die Abrechnung mit dem politischen Gegner in Szene setzten, die sich der Klischees der „Systemzeit“ oder, bezogen auf den Ersten Weltkrieg, des „Verrates an der Front“ bedienten, gehörten selbstverständlich zentral zum Repertoire des NS-Kinos. Ihre Aufgabe war nicht zuletzt, im populären Medium ein historische Kontinuitätskonstruktion zu befestigen, die der Vorstellung einer nationalsozialistischen Revolution entsprach und eine dieser Konstruktion entsprechende Perspektive vorstellten.

Doch entstanden die Filme im Nationalsozialismus vor dem Hintergrund – und weitgehend auch unter Fortgeltung – eines funktionierenden Systems, einer Kulturindustrie, deren Produkte und Genres eingeführt waren und die auf Zustimmung bei dem Publikum rechnen konnten. Die Bedingungen waren also ganz andere als sie etwa in der Sowjetunion vorlagen – ein Beispiel, auf das sich Goebbels in seiner Kaiserhofrede explizit bezog, als er sich für den Nationalsozialistischen Staat einen „deutschen Potemkin“, einen ebenso schlagkräftigen politischen Film wie den Eisensteins wünschte. In der jungen Sowjetunion war nach dem vollständigen Zusammenbruch durch Krieg und Bürgerkrieg Anfang der 1920er Jahre eine Situation eingetreten war, in der Anknüpfungen an eine alte Industrie schlicht mangels Masse ausgeschlossen war.

Anknüpfung an die alten Muster war aber unvermeidlich – und war auch durchaus gewollt – wenn der Film unter dem NS-Regime auch weiterhin Mittel gegen Langeweile und Trübsal sein sollte. Denn zwar war das, was als „jüdische“ Kultur diffamiert wurde, nun durch Vertreibung der jüdischen Künstler aus dem neuen Deutschland expatriiert worden – dass diese Kultur höchst populär gewesen war, konnte damit nicht aus der Welt geschafft werden. Es musste also eine

Unterhaltungsform gefunden werden, die ihr Publikum ähnlich fesselte wie das Verpönte, dabei aber die Ingredienzien solchen Erfolgs nicht oder nur in unscheinbaren Dosierungen enthielt.

Ein Beispiel, das für die Übergangsphase, für die Transformation der Weimarer Unterhaltungskultur in eine andere populäre Filmkultur stehen kann, ist dabei Gerhard Lamprechts „Einmal eine große Dame sein“.

Offenkundig spielt dabei schon der Titel auf die bei seiner Uraufführung am 10. Februar 1934 eigentlich schon liquidierte Tradition der Tonfilmoperette an. Denn der Traum, einmal eine Dame zu sein oder besser: zu werden, der Traum vom gesellschaftlichen Aufstieg durch Liebe zu einem reichen, je nach dem auch adligen Mann, ist so etwas wie das definitive Klischee der Tonfilmoperette. „Einmal eine große Dame sein“ wirkt wie eine Variante dieser Film gewordenen Träumereien der Ladenmädchen, angepasst an die neuen Bedingungen. Mehr noch, einige seiner prägenden stilistischen Eigenarten rufen deutlich Vorbilder aus dem originären und erfolgreichen Weimarer Genre herauf. So bemerkt man in einigen Szenen eine nachgerade ausgestellte Künstlichkeit des Sets – es wird hier nicht verborgen, dass im Studio gedreht wurde, dass diese Filmwelt eben dies, Filmwelt, ist. Das erinnert z.B. an Szenen aus „Der blonde Traum“, einer Ufa-Tonfilmoperette aus dem Jahr 1932. Auch werden die Gesangsnummern nicht als „Bühnendarbietung“ oder ähnliches innerhalb der Handlung quasi motiviert, sondern gehen wie selbstverständlich aus den alltäglichen Szenen hervor. Sie sind nicht Unterbrechung der Handlung, sondern deren integraler Bestandteil. Dies alles betont entsprechend einen gewissen antirealistischer Gestus, und eine gewollte Künstlichkeit, die sich nicht einem fehlenden Willen zur narrativen und diegetischen Geschlossenheit verdankt, sondern einem artistischen Übermut.

Gerhard Lamprecht, berühmt nicht nur für seine Kästner-Verfilmung „Emil und die Detektive“, sondern auch für seine sozialkritischen und in der Milieuschilderung überzeugenden sogenannten Zille-Filme, die er mit einer eigenen Produktionsgesellschaft Mitte der 1920er Jahre realisierte, ist seinerseits eine unwahrscheinliche Wahl für eine derart auf das gewollt Artifizielle, auch Eskapistische gestellten Variante eines Tagtraum gewordenen Filmgenres. Andererseits aber galt er der Ufa er als einer der wenigen noch verbliebenen „könnenden Regisseure“ - es waren nach der Vertreibung so vieler jüdischer Künstler



nicht mehr viele Regisseure vorhanden, die Gewähr für eine effektive Inszenierung boten – und Lamprecht hat den Stoff überzeugend bewältigt. Entstanden ist derart eine Art verspäteter, in vieler Hinsicht auch gebremster, ja in ihren narrativen Impulsen gebändigter und sogar gewendeter Spät-Variante der Tonfilmoperette.

Eben das macht den Film so interessant. Er bietet seinem Publikum vielfache Reminiszenzen an eine verbotene Form und zugleich erinnert er sehr indirekt an sie, in einer Narration, die wesentliche Veränderungen an den ehemaligen Fantasien vornimmt. Die Ausgangslage könnte die der Weimarer Tradition sein: Drei junge Sekretärinnen zelten am freien Wochenende an einem See, abends sitzen sie zusammen und träumen von einer rosigen Zukunft, wenn auch nicht gerade voller Überzeugung. Denn morgen ist wieder Montag, klagen sie, ganz wie ein Titel es am Ende des Stummfilmes „Menschen am Sonntag“ 1930 auch beklagt, wenn der auch in einer ganz anderen stilistischen Welt spielt.

Einige Wendungen der Geschichte verschaffen einer der Sekretärinnen – Kitty Holm, gespielt von Käthe von Nagy – die unverhoffte Chance, sich wenigstens als große Dame auszugeben, als sie im Auftrag einer reichen Amerikanerin eine große Limousine zum nächsten Reiseziel fahren soll. Sie verliebt sich in einen Freiherrn, der auch in sie. Doch als ihre richtige Identität herauskommt, gibt sie alle Hoffnung auf und fährt heim, wo sie den Freundinnen alles berichtet. Diese Szene, das in ihr angestimmte Lied, enthält ein offenkundiges Zitat aus der berühmtesten Tonfilmoperette „Der Kongreß tanzt“. Aber wo es einmal enthusiastisch hieß „Wein´ ich, lach´ ich,/ Träum´ ich, wach´ ich,/ Heut weiß´ ich nicht was ich tu““ klingt es nun in Lamprechts Film zwar gleich, jedoch ist der Sinn gewandelt: „Laß´ doch gut sein,/ sei nicht traurig,/ Du brauchst zum Glücklichein

nicht die große Welt“. Der Witz der Anverwandlung ist, dass aus einer euphorischen Szene eine tröstende wird – und das die Wendung des Schicksals beider Hauptfiguren ebenso entgegengesetzt ist. Die Näherin aus „Der Kongress tanzt“ wird nicht die Frau, nicht einmal die Geliebte des Zaren – die Sekretärin aus „Einmal eine große Dame sein“ aber endet als Freiherrin von Wolfenstein.

Möglicherweise ist das mehr als eine von Gerhard Lamprecht anspielungsreich inszenierte Story voller Reminiszenzen, mehr als das geschickte und fast unmerkliche Zitieren einer der bekanntesten und beliebtesten Melodien der von den Nazis als jüdisch dominiert denunzierten, mit dem Eskapismus ebenso spielenden

wie gesellschaftliche Realitäten der Depressionszeit verhandelnden Form der Tonfilmoperette durch den Komponisten Franz Doelle, mehr auch als die elegante und augenzwinkernde Replik des virtuosen Textdichter Bruno Balz auf ein bewundertes Vorbild.

Möglicherweise liegt in dem, was „Einmal eine große Dame sein“ so sonderbar macht und so aufschlussreich auch, eine Erklärung dafür, wie die im Rückblick letztlich doch so reibungslose Transformation einer Unterhaltungskultur in eine vom Vorgänger definitiv distanzierte ganz andere Kultur vonstatten gehen konnte. Nämlich nicht als vollendeter Bruch, als vollzogener Eklat, sondern als das Hinüberwachsen in eine neue Art Kulturindustrie, in der die verfemten Formen übergangsweise noch fortgeschleppt wurden, mehr oder weniger identifizierbar, nicht offen ausgestellt, doch noch gelegentlich aufscheinend und erkennbar. Ein späteres Beispiel aus diesem Transformationsprozess und vielleicht das letzte, das noch, wenn auch vermittelt über ein amerikanisches Vorbild und angesiedelt in einem amerikanischen Setting, deutliche Beziehungen zum Genre der Tonfilmoperette aufwies, war Paul Martins „Glückskinder“ (1936).

Er brachte mit Lilian Harvey und Willi Fritsch das Standard-Paar zahlreicher Tonfilmoperetten erneut zusammen, besaß Nebenfiguren, gespielt von Paul Kemp und Oskar Sima, die durchaus im früheren Umfeld vorstellbar gewesen wären. Es gibt in diesem Film einen ziemlich frischen Wortwitz und die Handlung meidet nicht vollständig Verweise auf gesellschaftliche Bedingungen – Willi Fritsch als entlassener Reporter, Kemp und Sima, die ihm unfreiwillig in das gleiche Schicksal folgen, blicken alles andere als zukunftsfreudig voraus. Allerdings ist der Handlungsort in die USA transformiert, als solle derart betont werden, dass alle Ähnlichkeiten mit eigenen Erfahrungen reiner Zufall seien. Das berühmteste, auch heute noch bekannte Lied aus dem Film, „Ich wollt´ ich wär´ ein Huhn“ ist eine musikalische Nummer, die unvermittelt, also nicht durch irgendeinen qua Handlung motivierten Auftritt, das Quartett in Tagträumen vom Müßiggang, zum Schwärmen von großen Vorbildern (Mickey Mouse, Clark Gable) zusammenbringt.

Dieser Film – und wohl mehr noch dieser Song – wurde Teil der Alltagskultur des Nationalsozialismus – vielleicht nicht obwohl, sondern weil er den Idealen von Pflichterfüllung, Härte, Gefolgschaft nicht entsprach. In einem Brief, den Walter Kempowski in sein „Echolot“-Projekt aufnahm, nimmt ein Offizier einer technischen

Einheit, die vor Leningrad stationiert ist, auf ihn Bezug. Geschrieben wurde der Brief am Neujahrstag 1943 an die Gattin in der Heimat:

„Meine Liebste, das neue Jahr hat begonnen. Ich habe den ganzen Tag – mit einer Unterbrechung am Vormittag zum Besuch beim Kommandeur – geschlafen. Bis drei Uhr hatten wir gefeiert. Ich weiß noch, dass ich zum Schluss, bei der Betrachtung der beiden Frauenbildnisse, scheinbar Ölbilder aus dem Schloss, die jetzt beim Stab hängen, sehr laut gegen Wagner und für Bach und Mozart Stellung genommen habe. Ich fand im Zuhörerkreis beim Doktor und Leutnant H. von der 1. Kompanie lebhaft Zustimmung. Nun, heute Nachmittag um 4Uhr, schmeckt es mir wieder. Da habe ich meine Mittagsportion Huhn und Pudding verzehrt. Dazu muss ich dauernd die blöden Melodie summen, die als Vorspiel in unserem Kino dauernd gespielt wird: >Ich wollt´ ich wär´ ein Huhn...<.“

Man kann sich das lebhaft ausmalen, die Etappe in der Nähe der Leningrader Front, ausgestattet mit geraubten Kunstwerken, mit einem Kino bedacht, das aktuelle Filme zur Entspannung der mit Huhn und Pudding wohlversorgten Truppe spielt und im zweiten Jahr der Hunger-Blockade Leningrads die Soldaten zu den Vorstellungen regelmäßig mit einer Musikauswahl empfängt, zu der offenbar unweigerlich der Schlager „Ich wollt´ ich wär´ ein Huhn“ gehörte – der dem Müßiggang gewidmet ist und hier trotz soldatischem Alltag eben nicht als vollkommen deplatziert, allenfalls „blöde“ wirkt.

Ein solcher Bericht entspricht durchaus Eric Rentschlers Bemerkungen zum nationalsozialistischen Unterhaltungssystem, das er zum amerikanischen Vorbild in Beziehung setzt. Ihm zufolge gab es dieses Angebot nicht als Nebensache, sondern als Hauptstrom, in dem das Kino im Nationalsozialismus eine höchst populäre Grundlage besaß. In Rentschlers Worten: die Filme im Dritten Reich entsprangen einem „Ministry of Illusion, not a Ministry of fear“.

Er schrieb: „In seiner zynischen Überzeugung, dem Volk zu geben, was es wünschte, eiferte die nationalsozialistische Massenkultur amerikanischen Mustern der Bestätigung nach und vervielfältigte sie. Sie produzierte eine Unterhaltungsindustrie mit einer populären secondhand Speise: Schlager, Wunschkonzerte, Modetrends, Fan-Magazine, Hochglanz-Werbung, Haushaltsgeräte, Massenpublikum und Filmbegeisterte, die begierig auf die wöchentlich neuen Filme warteten.“

Dies ist die Umgebung, in der auch ein wie Film „Wunschkonzert“ zum überwältigenden Erfolg werden konnte, ja man könnte sagen, werden musste: als filmische Darstellung einer der populärsten, Front und Heimat zusammenbringenden Radiosendungen des Dritten Reiches, als Liebesgeschichte, die von den Olympischen Spielen 1936 bis in den Krieg reicht und in der die Verliebten allein deswegen nicht recht zusammen kommen können, weil der Mann als Pilot im Spanischen Bürgerkrieg und später dauernd anderswo im Einsatz ist. Vor allem aber zeichnet „Wunschkonzert“ das Idealbild einer Volksgemeinschaft, in der unterschiedliche Bildung ebenso irrelevant ist, wie es Klassen oder Schichtkonflikte gibt oder Animositäten aufgrund verschiedener regionaler Herkunft. Diese Volksgemeinschaft, befestigt im Wunschkonzert des Radios, grundiert von einem Repertoire von Schlagern, die an der Leningrader Front ebenso zu hören sind wie im tiefsten Provinznest: das ist auch ein Resultat der Unterhaltungsindustrie, die das Dritte Reich schuf.

Kracauer, der große Kritiker der Weimarer Unterhaltungsindustrie, hat die eskapistischen Weimarer Filme schon 1927 so charakterisiert: „Die blödsinnigen und unrealen Filmfantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst ungedrückten Wünsche sich gestalten.“ Er war höchst unzufrieden mit dieser Kultur des Eskapismus, vermisste die Entschiedenheit des Blicks, war der faulen narrativen Kompromisse und der unvermeidlichen Happy Ends überdrüssig. Vielleicht hat er die Medienkompetenz der „kleinen Ladenmädchen“ dennoch unterschätzt, ihre wissende Distanz zu den Formeln der Filme. Sein Ideal von Unterhaltung hatte er im Jahr zuvor so formuliert: „In den Straßen Berlins überfällt einen nicht selten für Augenblicke die Erkenntnis, das alles platze eines Tages entzwei. Die Vergnügungen auch, zu denen das Publikum drängt, sollten so wirken.“

Möglicherweise hieße es, der 1933 expatriierten Tonfilmoperette zu viel aufzubürden, wenn man behauptete, sie habe eben das geleistet: Unterhaltung zu sein, die vom Wissen zehrte, „das alles“ platze eines Tages entzwei. Immerhin könnte man konstatieren, dass die populäre deutsche Unterhaltungsindustrie diesem Bewusstsein nie wieder so nahe gekommen sei wie in den letzten Jahren der Weimarer Republik. Diese Unterhaltung basierte auf Verunsicherung, sie kannte den Zweifel.

Nichts könnte der nationalsozialistischen Unterhaltungsindustrie ferner sein. Sie ist eine Kultur der Bestätigung statt der Verunsicherung, der Bestimmtheit statt des Zweifels. Man könnte das berühmteste von Zarah Leander gesungene Lied dafür zum Beleg nehmen – noch in der größten Liebesenttäuschung triumphiert der Glaube an das gute Ende: „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen“.

Der Film ist oft als Durchhaltepropaganda bezeichnet worden. Aber als er Premiere feierte, am 6. Juni 1942, besaß das auf der Agenda des Propagandaministers jedenfalls im Sinne des militärischen Durchhaltens noch keine Priorität. Eher spricht sich in ihm erneut die innige Verbindung zwischen Heimat und Front aus. Dafür spricht auch das Ende des Films, in dem das Liebespaar am Himmel eine Staffel deutscher Flugzeuge sieht, die gegen den Feind fliegen – wie er, der Pilot, auch demnächst wieder. Zweifel ist hier so fern wie das Gefühl, das Glück warte erst noch, „irgendwo, irgendwie, irgendwann“, wie es in der Tonfilmoperette artikuliert wurde.

Vielleicht wirft ein anderer Brief des Offiziers Leo Tilgner, der die Dauerpräsenz des Schlagers „Ich wollt' ich wär' ein Huhn“ in seinem Kino beklagte, ein Licht auf diese Verhältnisse. Geschrieben wurde er am 2. Januar 1943, Adressat war wiederum seine Frau: „Wenn ich schon einmal – wie heute wieder – zur Auswahl (von Ikonen) in die Kirche komme, dann ist meine Wahl nicht schlecht. Lieber nehme ich nichts. Der Pope wird mir die beiden Exemplare demnächst bringen. (...) Auch heute hatte er etwas für mich, nach seiner Meinung, etwas Besonderes zurückbehalten, das ich jedoch nicht annahm, weil es meinem Geschmack nicht entsprach. Ich bezeugte natürlich mit vielen Komplimenten und Versicherungen meinen Dank und tippe dann auf das, was ich lieber möchte. Selbstverständlich wird es mir zugesichert. Unsererseits dann wieder die Beteuerung von Nichtberauben-Wollen usw. Seinerseits wird betont, dass er selbstverständlich das Gewünschte abtreten würde. Beim Stab dagegen steigen die Preise im Ikonenhandel, da das das Angebot gering und die Nachfrage groß ist. Manchmal denke ich, Du hast genug davon, dann aber sehe ich gute Stücke, und muß sie doch erwerben. Evtl. kann man später den einen oder anderen damit beglücken. Unser Pope will demnächst von Haus zu Haus gehen und sammeln, was noch davon aufzutreiben ist.

(...) Du Arme; und alles musst Du aufhängen! Dazu kommen also noch zwei.“ (S. 78)

Wie heißt es im Schlager:

„Ich wollt', ich wär' ein Huhn,  
ich hätt' nicht viel zu tun,  
ich legte täglich nur ein Ei  
und sonntags auch mal zwei.“

Der 2. Januar 1943 war kein Sonntag, sondern ein Samstag – doch brachte er einem Offizier an der Leningrader Front nicht eine, sondern gleich zwei weitere Ikonen zum Verschicken nach Hause. Die von Hans Dieter Schäfer, Götz Aly und anderen vertretene These einer durch materielle Gratifikationen reich bedachten und damit dauerhaft auf Zustimmung zum Regime gestimmten Volksgemeinschaft – könnte sie nicht in den sozusagen weichen Zuwendungen, in der kontinuierlichen, garantierten Zerstreung, in den bewährten Mitteln gegen Langeweile, den Troststiftern für den Alltag eine entschiedene Stütze finden?