

Musikalische Mittel politischer
Manipulation:
Musik als
Propagandainstrument im
„Dritten Reich“

Verfasserin, Klasse: Valentina Link, 8B

Betreuerin: Mag.^a Lisa Häring

Borg3, Landstraßer Hauptstraße 70, 1030 Wien

Wien, im Februar 2024

Abstract

Musik – ein Propagandainstrument, das enorme Auswirkungen auf unsere Psyche und damit auf gesellschaftliche Veränderungen haben kann. Inwiefern und mit welchen Mitteln konnten die Nationalsozialist:innen diese Macht der Musik missbrauchen?

Die vorliegende vorwissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich genau mit dieser Frage: mit dem Aufbau und den Verbreitungsmethoden der Propagandamusik in den verschiedenen Gattungen im „Dritten Reich“. Ziel ist es, herauszufinden, welche musikalischen Mittel im Zuge der Manipulation zum Einsatz gekommen sind und warum gerade diese ausgewählt wurden. Zudem wird geklärt, wie die Musik verbreitet wurde.

Das Vorgehen basiert zunächst auf einer Literaturrecherche. Mit der abschließenden Analyse des „Horst-Wessel-Lieds“ wird ein praktisches Beispiel zur musikalischen Manipulation im „Dritten Reich“ gegeben.

Im „Dritten Reich“ zählte die Musik zu einem der wichtigsten Propagandainstrumente, um nationalsozialistische Ideologien zu verbreiten. Die Einteilung in „entartete“ und „arische“ Musik, sowie der simple Aufbau vieler Lieder, deren Melodien teils sogar schon bekannt waren, bildeten die Grundlage der Propaganda. Die Situation variierte je nach Genre, dennoch blieb der Hintergedanke der Gleiche: Musik sollte die Realität verschleiern und ein nationalsozialistisch motiviertes Gefühl schaffen.

Vorwort

Zu Beginn meiner Arbeit war mir nicht bewusst, dass sie mich in einer so emotionalen Art und Weise bewegen würde. Sicherlich ist Musik, eine persönliche Leidenschaft, mit der ich täglich konfrontiert bin, ein gefühlsbezogenes Thema. Doch gerade der Zusammenhang mit diesem Teil der Geschichte machte das Verfassen meiner Arbeit nicht nur spannender, sondern schien für mich in erster Linie eher verblüffender als greifbar zu sein. Durch die Auseinandersetzung mit dem Thema bin ich auf verschiedene Aspekte gestoßen, die ich mir vorher nicht hätte denken können. Zudem ergaben sich aus der intensiven Beschäftigung viele interessante Gespräche und Diskussionen, für die ich sehr dankbar bin. Unter anderem hat mir das Schreiben gezeigt, wie wichtig es ist, sich mit der Zeit des Nationalsozialismus zu beschäftigen. Ich bin davon überzeugt, dass die Auseinandersetzung mit jenen geschichtlichen Themen die Voraussetzung dafür bildet, dass die Geschehnisse in dieser Form nie wieder vorkommen können, auch – beziehungsweise gerade – weil wir in einer Welt leben, in der Frieden nicht selbstverständlich ist.

Zunächst möchte ich mich bei meiner VWA-Betreuerin Frau Mag.^a Lisa Häring bedanken, die mich vom Eingrenzen meines Themas bis hin zur Abgabe der Arbeit begleitet hat. Durch ihre engagierte Unterstützung durch Feedback und Gespräche konnte ich inhaltliche sowie formale Fragen klären, dies hat mir das Schreiben deutlich erleichtert.

Auch Frau Mag.^a Hofer stand bei der Vorbereitung auf die VWA sowie bei Fragen während des Schreibprozesses stets mit Rat zur Verfügung. Dafür möchte ich mich auch bei ihr herzlich bedanken.

Außerdem konnte ich durch die Unterstützung vieler Familienmitglieder und Freund:innen für mich ungeklärte Gedanken besprechen und mir verschiedene Sichtweisen und Meinungen zu Themen, die mir schwer zu verstehen schienen, holen. Dabei standen mir stets meine Eltern, meine Schwestern, einige Freund:innen und weitere Verwandte mit guten Ratschlägen und Feedback, teils durch Leseproben, zur Seite. Auch ihnen gilt mein großes Dankeschön!

Wien, am 01.11.2023

Valentina Link

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
2	Kulturelle Situation im „Dritten Reich“	8
2.1	Kulturpolitik im „Dritten Reich“	8
2.2	Wirtschaftlicher Einfluss auf die Künstler:innen.....	9
2.3	„Entartete Musik“	11
2.4	„Arische Musik“	13
3	Propagandamusik	14
3.1	Begriffsklärung	14
3.1.1	Propaganda	14
3.1.2	Manipulation.....	15
3.1.3	Politische Musik	15
3.2	Musik als geeignetes Propagandainstrument.....	16
3.3	Ziele der Propagandamusik	17
3.4	Allgemeiner Aufbau der Propagandamusik	17
3.5	Marschmusik.....	18
3.6	Ernste Musik	19
3.7	Jazz und Swing – „Charlie and his Orchestra“	21
3.8	Schlagermusik – „Lili Marleen“	22
4	Wege der Verbreitung.....	24
4.1	Rundfunk – der „Volksempfänger“	24
4.2	Film.....	26
4.3	Schallplatte.....	27
5	Musikalische Manipulation im Konzentrationslager.....	27
5.1	Marschmusik am Lagertor	28
5.2	Musik bei der Ankunft von Deportationszügen	29

5.3	Konzerte	30
6	Analyse: Das „Horst-Wessel-Lied“	31
6.1	Hintergrund und Inhalt	31
6.2	Analyse der musikalischen Mittel	33
6.3	Wirkung und Schlussfolgerung	34
7	Fazit.....	36
	Literaturverzeichnis.....	38
	Printmedien	38
	Online zur Verfügung gestellte Quellen	38
	Abbildungsverzeichnis	41

1 Einleitung

Musik ist ein Phänomen, mit dem die meisten tagtäglich konfrontiert sind, ob bewusst oder unbewusst. Jeder Mensch empfindet eine andere Wahrnehmung von musikalischen Werken, so wird erst durch die Rezeption der Musik eine spezifische Bedeutung zugelegt. Dieses ausgelöste Gefühl variiert nicht nur von Person zu Person, sondern kann auch massive Auswirkungen auf die Psyche und das Verhalten von Menschen und der Gesellschaft haben, so könnte man sagen, dass Musik eine gewisse Macht besitzt.

Doch leider wird diese nicht immer ethisch korrekt eingesetzt. Selten im Laufe der Geschichte wurde der Musik eine so starke grundlegende Macht zugeschrieben, wie im „Dritten Reich“, wo nahezu alle Lebensbereiche von den Nationalsozialist:innen kontrolliert sowie manipuliert wurden. Besonders die Kultur und die Musik spielten dabei eine große Rolle – auch bei der bewusst propagandistischen Verbreitung nationalsozialistischer Ideologien. Die Musik und die Künstler:innen wurden dabei missbraucht und je nach Empfindung der Verantwortlichen, als „entartet“ und somit „undeutsch“ angesehen, oder als politisch „korrekt“, das heißt „arisch“.

Im Rahmen dieser Arbeit wird geklärt, warum und wie Musik ein so grundlegendes und wichtiges Propagandainstrument für die Nationalsozialist:innen darstellen konnte. Außerdem befasst sich diese VWA mit dem Aufbau der propagandistischen Musik in den unterschiedlichen Musikgenres und den Verbreitungsmöglichkeiten von Propagandamusik. So vielseitig und unterschiedlich die Musikstile sind – das Ziel der NS-Vertreter:innen blieb immer das Gleiche: Möglichst viele Menschen mit nationalsozialistischem Gedankengut zu manipulieren und die Realität zu verschleiern.

Ausschlaggebend für die Themenwahl war der Gedanke, dass Musik als ein persönlich wichtiger, positiver und fixer Bestandteil des Alltags eine große Wirkung erzielen kann. Die Grundlage bildete die Frage, wie und mit welchen musikalischen Mitteln die Musik im „Dritten Reich“ manipulierend und unscheinbar kontrollierend eine Wirkung in der Bevölkerung hatte. Zweck dieser Arbeit ist es auch, darauf hinweisen, dass die Verbreitung von politischen Weltanschauungen dieser Art nicht nur einen sehr großen Einfluss auf die damalige Gesellschaft und auf die Geschichte hatte, sondern auch für uns heutzutage von Bedeutung ist.

Die vorwissenschaftliche Arbeit basiert auf einer vielseitigen Literaturrecherche. Es wurden mehrere Bücher, sowie etliche ausgewählte Internetquellen und ein Audiofile für die Forschung verwendet. Für das Definieren der Fachbegriffe gab das deutsche Wörterbuch „Duden“ Orientierung. Zudem stützt die Analyse sich auf Notenmaterial und Aufnahmen des „Horst-Wessel-Lieds“.

Zu Beginn der Arbeit wird die allgemeine politische und kulturelle Situation im „Dritten Reich“ beschrieben. Dies ist wichtig, um anschließend das eigentliche Thema der Propagandamusik besser zu verstehen. Außerdem werden vorab einige zentrale Begriffe erklärt, bis die Ziele und der Aufbau der politisch manipulierenden Musik in den verschiedenen Gattungen thematisiert werden. Eine andere Form der musikalischen Manipulation fand in den Konzentrationslagern statt, worauf zudem eingegangen wird. Zuletzt werden die bis dahin vorhandenen Erkenntnisse der Literaturrecherche nochmals in Form einer Analyse des „Horst-Wessel-Lieds“, welches als Kampflied der Sturmabteilung (SA) und spätere Parteihymne der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) ein passendes Beispiel für Propagandamusik im „Dritten Reich“ bildet, veranschaulicht.

2 Kulturelle Situation im „Dritten Reich“

Um den Einsatz der Musik in der nationalsozialistischen (NS) Propaganda besser erklären zu können, ist es vorab sinnvoll, die allgemeine politische sowie kulturelle Situation im „Dritten Reich“ zu beschreiben. Im folgenden Kapitel wird auf die politischen Institutionen, die Lebenssituation der Musiker:innen und auf die durch die NS-Politik zurückführende Einteilung der Musik in „entartete“ und „arische“ Musik eingegangen – eine Form des politischen propagandistischen Vorgehens.

2.1 Kulturpolitik im „Dritten Reich“

Kunst und Kultur wurden ab 1933 ausschließlich vom Staat bestimmt und kontrolliert. Die Nationalsozialist:innen verabscheuten avantgardistische, das heißt fortschrittliche, revolutionäre und moderne Kunst und bezeichneten diese als „undeutsch“ beziehungsweise „artfremd“. Stattdessen nahm die „sittliche Staats- und Kulturidee“ ihren Platz in der Kunst ein. Viele Menschen, die dem nationalsozialistischen Ideal entsprachen, wurden als Propagandainstrument ausgenutzt. Anders als zur Zeit der Weimarer Republik wurden neue und moderne Kunstströmungen in der Bevölkerung akzeptiert und beliebter, so auch die nationalsozialistische Kunstideologie, obwohl diese kaum neue Elemente enthielt, sondern hauptsächlich die traditionelle Kunst des Kaiserreichs wiederbelebte.¹

Einschneidende Ereignisse, für die namhafte NS-Anhänger:innen verantwortlich sind, lassen sich sowohl in Literatur und Musik als auch in der bildenden Kunst sowie anderen Kunstrichtungen finden. Zu Beginn wurden jüdische, kommunistische, liberale und andere von den Nationalsozialist:innen unterdrückte Künstler:innen von öffentlichen Ämtern verwiesen. Zudem fanden am 10. Mai 1933 erstmals am Berliner Opernplatz öffentliche Bücherverbrennungen statt. Joseph Goebbels hatte als Reichspropagandaminister die Macht und Kontrolle über die bildende Kunst, die Architektur- und Filmszene, über das Theater und die Literatur, sowie die Musik, Presse und den Rundfunk. Eine seiner ersten Amtshandlungen war, all jene Künstler:innen, die nicht „arischer“ Abstammung waren, zu kündigen und sie aus der Kulturszene zu vertreiben.²

¹ Vgl. Scriba, Arnulf: NS-Kunst und Kultur. 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur.html> [Zugriff: 14.06.2023]

² Vgl. ebd.

Am 22. September 1933 wurde schließlich die Reichsmusikkammer (RMK) gegründet. Diese war Bestandteil der Reichskulturkammer (RKK), welche wiederum Teil des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda war. Die RMK war in sieben Bereiche, wie beispielsweise die „Reichsmusikerschaft“, und in drei weitere Abteilungen, die der Musikwirtschaft gewidmet waren, unterteilt. Sie überwachte alle Musiker:innen des „Dritten Reichs“ und schränkte die deutsche Musik durch die Verfolgung und Ausschließung bestimmter, meist ausländischer und jüdischer Musik, massiv ein. Die Relevanz der Musik für die Politik im „Dritten Reich“ zeigte sich bereits dadurch, dass die Reichsmusikkammer die größte Einzelkammer hinsichtlich ihrer Mitgliederzahl war. Sie unterstand zu Beginn, ab 1933, der Präsidentschaft Richard Strauss´. Unter dessen Nachfolger, Peter Raabe, zählte die RMK 1935 bereits 100.000 Mitglieder sowie 38.000 Vereine. Obwohl es häufig zu Unstimmigkeiten zwischen den einzelnen Ebenen der Reichsmusikkammer, die allesamt einem hierarchischen Führerprinzip nachgingen, kam und diese Unordnung mit sich brachten, galt die RMK als entscheidend arrivierte.³

2.2 Wirtschaftlicher Einfluss auf die Künstler:innen

Die Arbeit und das Leben der Musiker:innen wurden besonders während des Aufstiegs des „Dritten Reichs“ sowie in den Jahren danach stark von der wirtschaftlichen Instabilität des Staates geprägt. Viele waren von Arbeitslosigkeit betroffen und einige mussten ihre musikalischen Karrieren einschränken, um einen zusätzlichen Beruf auszuüben, andere sogar völlig aufgeben, da die Löhne zu niedrig waren. Plötzliche Entlassungen und Kündigungen trafen zudem etliche Künstler:innen. Das wirtschaftliche Chaos hatte jedoch nicht nur finanzielle Auswirkungen auf das Leben der Musiker:innen, sondern führte auch zu persönlichen Konflikten.⁴

Die Situation der Kulturschaffenden dürfte auch deshalb problematisch gewesen sein, weil Kunst in unruhigen Zeiten generell als zweitrangig gesehen wird. Zwischen 1936 und 1939 wurde die verbesserte Wirtschaftslage allmählich durch verschiedenste von Goebbels veranlasste Werbeversuche, um die Musikbranche attraktiver zu machen,

³ Vgl. Halbig, Fabian: Musikmissbrauch im Dritten Reich. Musik als NS-Propaganda [Studienarbeit]. Grin Verlag, 2016. S. 3f

⁴ Vgl. Kater, Michael: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich. München, Zürich: Piper Verlag, 1997. S. 22f

spürbar. Relevant war hierbei vor allem der Erlass über ein Mindestgehalt. Die Gehälter stiegen, sichere Anstellungen waren garantiert und Musiker:innen waren wieder vielerorts gefragt. Einige Konzertmeister:innen und Solist:innen bekamen von nun an sogar ein Gehalt, welches jenem der Ärzt:innen ähnelte. Außerdem förderte die Reichsmusikkammer spezielle Symphonie- und Kammerorchester, veranstaltete einen Musikerball und gründete das Sozialprogramm „Künstlerdank“ für unfreiwillig pensionierte und bedürftige Künstler:innen. Rund ein Fünftel des gesamten Berufsstandes war Teil der NSDAP, zugehörig war auch ein Drittel der Wiener Philharmoniker. Die Zahlen der Parteibeiträge stiegen in den Folgejahren, nicht nur aufgrund des wirtschaftlichen Aspektes. Durch Propaganda versuchten die Nationalsozialist:innen die Kunst⁵

„in den Dienst einer Idee zu stellen [...] Mitten im Krieg bezeichnete Wolfgang Stumme, oberster Musikerzieher der Hitlerjugend, deutsche Musik noch stets als ‚Schutzstoff gegen artgefährlichen Giftstoff‘, das heißt, gegen die Reize der „jüdisch-materiell-bolschewistischen Umwelt.“⁶

Die Künstler:innen waren praktisch vollkommen abhängig von Staat, Wirtschaft und Politik, doch vor allem der Macht Hitlers ausgesetzt. Dies lässt sich auch aus dem sogenannten „Drei-Stufen-Prozess“ schließen: Jenen Musiker:innen, die musikalisch talentiert und loyal zum Regime agierten, wurde meist eine sichere Berufslaufbahn garantiert. Künstler:innen, die weniger talentiert waren und deswegen öffentlich als minderwertig angesehen wurden, jedoch überzeugte Anhänger:innen der nationalsozialistischen Ideologie waren, konnten keine gesicherte Karriere erwarten. Die dritte Stufe umfasste all jene, die keine oder nur eine geringe Nähe zum Regime führten, jedoch trotzdem immer noch die Chance auf eine formidable Berufslaufbahn hatten, wenn sie keine gröberen Schmähungen an der Politik anrichteten. Vertreter:innen der letzten Stufe waren beispielsweise Hans Rosbaud, Wilhelm Furtwängler und Hans Hotter.⁷

⁵ Vgl. Kater, 1997, S. 23-28

⁶ ebd. S. 28

⁷ Vgl. ebd., S. 29f

2.3 „Entartete Musik“

Um „deutsche“ beziehungsweise „arische“ Musik unverwechselbar zu machen und von „nicht-arischer“ Musik abgrenzen zu können, schloss Hitlers Regime zuerst verschiedene Musikrichtungen sowie einzelne Künstler:innen aus. Dies war bereits ein großer Teil der Propaganda selbst, da das öffentliche und politische Verbieten und Verachten anderer Ideen und Meinungen schon eine gravierende Beeinflussung darstellen. Auffallend ist daher, dass keine klaren Definitionen des Begriffs „Arische Musik“ durch die NSDAP beziehungsweise die RKK selbst vorliegen.⁸

Ziel der Nationalsozialist:innen war es, das Volk „rein“ und „arisch“ umzupolen. Dieser „Rassenwahn“ floss in etliche Bereiche ein, so auch in die Musik. All jenes, das für das Regime „undeutsch“ oder schlichtweg unpassend war, wurde als „entartet“ bezeichnet. Durch die Ausstellung „Entartete Musik. Eine Abrechnung“, welche am 24. Mai 1938 im Zuge der ersten Reichsmusiktage in Düsseldorf stattfand, sollte dieses Meinungsbild der Bevölkerung klar gemacht werden. Die Titelseite der Broschüre (siehe Abbildung 1) zeigte den schwarzen Jazzmusiker namens „Jonny“ mit einem Saxophon in der Hand spielend. Die Karikatur wurde bewusst rassistisch und boshaft verbildlicht, abseits davon, dass in der NS-Zeit das Saxophon von den Nationalsozialist:innen als „Neger-Instrument“ bezeichnet wurde. Auf dem schwarzen Sakko ist außerdem der Davidstern zu erkennen, der zusätzlich die antisemitische Haltung der Nationalsozialist:innen veranschaulichen sollte. Das Titelblatt der Broschüre sollte auf die Oper „Jonny spielt auf“ von Ernst Krenek anspielen und Interesse bei den Besucher:innen wecken.⁹

⁸ Vgl. Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2015. S. 107

⁹ Vgl. Berg, Marita: Verbotene Klänge im NS-Staat. 2013. <https://www.dw.com/de/verbotene-kl%C3%A4nge-im-ns-staat/a-16834460> [Zugriff: 16.06.2023]

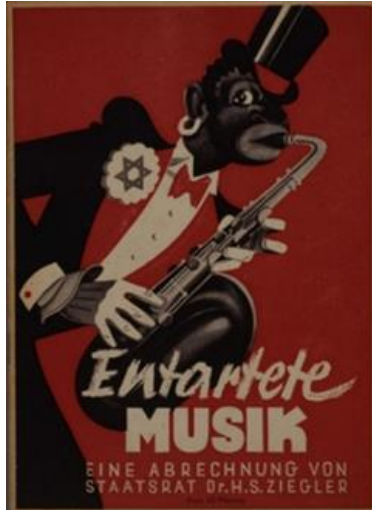


Abbildung 1: Nazi-Broschüre
„Entartete Musik“

Die Ausstellung bestand aus Hörbeispielen, Texten sowie Bildern, jeweils mit dem Hintergedanken, das „Nicht-Arische“ anzuprangern. Zu Beginn der Ausstellung machte der NSDAP-Funktionär, der damalige Intendant am Staatstheater in Weimar und der Organisator der Kunstaktion, Hans Severus Ziegler, den Besucher:innen klar:¹⁰

„Was in der Ausstellung zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbat[s] dar und ein Abbild arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung.“¹¹

Der „entarteten“ Musik wurden vor allem Operetten, Schlager- und atonale Musik, Musik von jüdischen Künstler:innen, sowie der Jazz und Swing, der mit der Bezeichnung „Niggermusik“ herabgewürdigt wurde, zugeordnet. Doch die Aktion hatte nicht nur Folgen im Sinne eines durch Propaganda ausgelösten Umdenkens in der Gesellschaft, sondern kennzeichnete auch den Beginn der Verfolgung zahlreicher Musiker:innen durch Aufführungs- und Berufsverbote, später durch Deportationen und Hinrichtungen. Zu den Opfern der in der Ausstellung Verachteten zählten unter anderem Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Starsänger Richard Tauber.¹²

¹⁰ Vgl. Berg, 2013 [Zugriff: 16.06.2023]

¹¹ ebd.

¹² Vgl. ebd.

2.4 „Arische Musik“

Im Allgemeinen definiert man „arisch“ als „*einem bestimmten Stamm oder einer bestimmten Gruppe zugehörend, betreffend beziehungsweise von „Ariern“ stammend*“¹³.

Im nationalsozialistischen Sinn wurde der Begriff jedoch dazu verwendet, alles Nicht-Jüdische hervorzuheben.¹⁴ Ein Musikwissenschaftler dessen Name unbekannt ist, versuchte die „deutsche Musik“ zu beschreiben:¹⁵

„Der Grundcharakter der dt. Musik wird durch die besondere Auffassung des dt. Volkes vom Sinn und Wesen der Tonkunst bestimmt. Ohne [...] spezifisch romantische Musiktheorien [...] zu verallgemeinern, darf man [...] sagen, daß [sic!] die Deutschen seit je in der Musik eine „Sprache“ gesehen haben, die vor allem [...] dasjenige Irrationale ausspricht, was oberhalb von Begriff und Wort steht, so daß [sic!] Innigkeit und Ernst ihr nationales Grundgepräge ausmachen. Gegenüber der artistisch-technischen Freude der Romanen am restlosen Gelingen des „Wie“ betont der Germane in der Musik das inhaltliche „Was“ [...].“¹⁶

Die „deutsche“ beziehungsweise „arische“ Musik inkludierte sowohl Tradition als auch nationale Kultur, die zudem Heroismus, das heißt Heldenmut, und Kampfeslust ausstrahlen sollte. Zu den nationalsozialistischen Idealen zählten Choräle des 16. Jahrhunderts, Händel und Beethoven, Kompositionen von Brahms, der faustische Drang von Mozart, Bach und Schumann, sowie Schuberts Verwurzelung in „Blut und Boden“. Auch in Musikstücken von Bruckner waren diese Elemente der Nationalsozialist:innen zu finden, ebenso in einfachen Volksliedern, welche den Vorstellungen „arischer“ Musik entsprachen. Musiktheoretisch wurde ein Aufbau durch Dreiklang, Tonalität und „arischem“ Rhythmus erwartet. Dieser bestand aus einer Folge von betonten und unbetonten Taktteilen, teils durch Synkopen, das heißt eine Betonung zwischen den schweren Taktzeiten, ergänzt. Die Musik musste außerdem sequenzierte und sich immer weiter in Intensität und Dramatik steigernde Motivwiederholungen vorweisen, einzig und

¹³ Duden: Arisch. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/arisch> [Zugriff: 16.06.2023]

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Prieberg, 1982, S. 111

¹⁶ ebd., S. 111

allein in deutscher Sprache verfasst sein und ihren Ursprung in nordeuropäischen, germanischen Nationen haben.¹⁷

3 Propagandamusik

Die musikalischen Mittel der NS-Propaganda variierten je nach Musikgattung. Dennoch verfolgte die Musik meist die gleichen Ziele. Warum und wie die Musik einen so großen Stellenwert bei der Propagierung von nationalsozialistischen Ideologien erlangen konnte, wird in diesem Kapitel besprochen.

3.1 Begriffsklärung

Um näher in die Thematik der Propagandamusik im „Dritten Reich“ eingehen zu können, ist es vorab notwendig, einige Begriffe anhand von Definitionen zu veranschaulichen.

3.1.1 Propaganda

Propaganda wird im politischen Sinne häufig als negativ konnotiert angesehen. Unter dem Begriff versteht man eine bewusst manipulierende Beeinflussung und die *„systematische Verbreitung politischer, weltanschaulicher o.ä. Ideen und Meinungen mit dem Ziel, das allgemeine Bewusstsein in bestimmter Weise zu beeinflussen“*.¹⁸

Dennoch ist zu erwähnen, dass der Begriff auch als Synonym für Werbung verwendet wird. Jedoch ist zu beachten, dass Werbung grundlegend darauf abzielt, Produkte zu bewerben und nicht Gedankengut manipulierend zu verbreiten.¹⁹

Im „Dritten Reich“ wurde Propaganda von den Nationalsozialist:innen unter der Führung Hitlers gezielt dafür benutzt, um ihre Ideologien und Vorstellungen in der Bevölkerung zu verbreiten, aber auch um Ängste und Zweifel zu schüren und eine tiefe Ablehnung gegen

¹⁷ Vgl. Kater, 1997, S. 149

¹⁸ Duden: Propaganda. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Propaganda> [Zugriff: 04.06.2023]

¹⁹ Vgl. Duden: Werbung. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Werbung> [Zugriff: 21.07.2023]

jegliche andere politische und gesellschaftliche Strömung innerhalb des Volkes heraufzurufen.²⁰

3.1.2 Manipulation

Das Wort Manipulation stammt aus dem Französischen. „Manipuler“ bedeutet wortwörtlich übersetzt „handhaben“. Durch Manipulation versuchen Manipulator:innen jemanden bewusst zu beeinflussen, um dadurch eine Tendenz zu einem Gedankengut, einer Ideologie oder einer Handlung in der Person zu erzielen.²¹

Doch auch Sachgegenstände oder Dokumente wie zum Beispiel Ausweise können manipuliert werden. Viele solcher Handlungen sind illegal, so beispielsweise auch das Ausnützen oder Erpressen einer unter Alkoholeinfluss stehenden Person. Manipulation wird meist zum eigenen Nutzen eingesetzt, auch Werbungen basieren oft darauf.²²

Die Folgen von Manipulation können unterschiedlich sein. Wenn eine betroffene Person und ihre Freiheit seinem oder ihrem Manipulator vollkommen unterliegen, spricht man außerdem von Machtmissbrauch.²³

3.1.3 Politische Musik

Unter Politischer Musik versteht man musikalische Werke, die entweder durch die:den Werkschaffende:n selbst absichtlich politisch intendiert komponiert wurden, oder erst durch die Auffassung des Publikums eine politische Bedeutung bekommen. Politische Musik begrenzt sich nicht auf eine bestimmte Art von politischen Ideen. Sie kann mit Herrschaft, sozialer Zugehörigkeit und Verfügungsgewalt über Ressourcen im Kontext stehen.²⁴

²⁰ Vgl. Scriba, Arnulf: Die NS-Propaganda. 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/ns-propaganda.html> [Zugriff: 21.07.2023]

²¹ Vgl. Duden: Manipulieren. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/manipulieren> [Zugriff: 21.07.2023]

²² Vgl. Gärtner, Reinhold: Manipulation. 2008. <https://www.politik-lexikon.at/manipulation/> [Zugriff: 21.07.2023]

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Stachel, Peter: Politische Musik. 15.5.2005. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml [Zugriff: 31.10.2023]

Das Politische in der Musik wird auf verschiedene Arten deutlich gemacht: Entweder durch musikalische Mittel, durch musikalische Zitate oder Verweise, oder durch die Vertonung politischer Texte. Politische Musik möchte immer eine bestimmte Wirkung bei den Zuhörer:innen erreichen und gilt als Art Kommunikation. Dadurch dass die Auffassung der Rezipient:innen und die der:des Werkerzeugende:n unterschiedlich ist, können manche musikalische Werke, denen zunächst keine politische Absicht zugeschrieben wurde, politisiert werden – so auch in umgekehrte Weise.²⁵

Die Musikgattung mit dem größten Einfluss ist das Lied, bei dem die Musik mit dem Text korrespondiert. Hierzu zählen sowohl (National-)Hymnen, revolutionäre Kampflieder, Scherz-, Rüge- und Spottlieder als auch sozialromantische Vaganten- und Wildererlieder sowie Protestsongs und Parodien. Auch die Militärmusik und Soldatenlieder sind politisch. Zudem können Volkslieder und öffentliche, politisch begründete Veranstaltungen als politische Instrumentalisierung eingestuft werden.²⁶

Im „Dritten Reich“ herrschte eine Extremform der Politischen Musik. Alle kulturellen und gesellschaftlichen Alltagsbereiche waren der nationalsozialistischen Ideologisierung, und somit auch der Politisierung, ausgesetzt.²⁷

3.2 Musik als geeignetes Propagandainstrument

Die Musik war besonders in der Zeit des Nationalsozialismus ein prägnanter und wichtiger Bestandteil im Alltag, da sie auf unterschiedlichste Art und Weise Auswirkungen auf Geschehnisse oder Personen haben kann. Musik kann die Identität eines Menschen oder einer Gruppe so derart verändern, das heißt bestärken oder beeinträchtigen, dass sie nicht nur auf den mentalen und emotionalen Zustand eines Menschen Einfluss nehmen kann, sondern auch in Situationen innerhalb einer Gesellschaft ausschlaggebend ist. Gerade deswegen war diese Art von Kunst bei der Propagierung von NS-Ideologien weit verbreitet und wurde als grundlegendes Machtinstrument der Nationalsozialist:innen missbraucht, um ihrer Funktionalität Nutzen zu werden. Die Signifikanz der Musik als

²⁵ Vgl. Stachel, 2005 [Zugriff: 31.10.2023]

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

Propagandamittel beschrieb auch der deutsch-polnische und jüdische Historiker Joseph Wulf, der selbst Opfer der NS-Diktatur wurde und den Holocaust überlebte:²⁸

„Auf keinem Gebiet der Künste fanden die spezifischen Mittel der Macht des Dritten Reiches – Expansion und Selbstvergötterung – eine so gute Grundlage [...] vor wie gerade bei der Musik.“²⁹

3.3 Ziele der Propagandamusik

Für die Nationalsozialist:innen zählte die Musik zu den wichtigsten propagandistischen Mitteln. Sie verfolgten damit primär zwei Ziele: Zum einen wollten die Nazis mehr Euphorie für die „deutsche“ Musik im Volk erreichen. Zudem wollten sie die Menschen erfolgreich von den realen Geschehnissen der Zeit ablenken. Die Musik sollte daher als Propagandainstrument möglichst die nationalsozialistischen Ideologien verbreiten und Leidenschaft für die Musik in der Bevölkerung erwecken. Dies gelang den NS-Propagandist:innen, was zu einem Boom deutsch-nationaler Musikstücke führte. Die Musik wurde zudem ein wichtiger und prägender Teil des Alltags, wie in der Schule, den Vereinen und der Hitlerjugend. Das zweite größere Ziel der Musikpropaganda bestand darin, mit der deutschen Musik mehr Achtung und Ansehen in der Welt zu erlangen. Stets setzten sich die Nationalsozialist:innen mit ihren Zielen durch, weswegen die Musik erhebliche Gewichtung in der Propaganda erlangte.³⁰

3.4 Allgemeiner Aufbau der Propagandamusik

Obwohl es keine genauen Ideen und Forderungen bezüglich des Aufbaus und der Stilistik der Musik gab, war klar, dass die Volksmusik einen zentralen Stellenwert erhielt, da sie von den Nationalsozialist:innen als idealer Vermittler von ideologischen Werten gesehen wurde. Auch beziehungsweise gerade die Vokalmusik war dabei entscheidend. Des Weiteren sollte die Instrumentalmusik, wie beispielsweise Richard Wagners Kompositionen, Mozarts, Beethovens oder Bachs Musikwerke, eine große Rolle spielen.

²⁸ Vgl. Halbig, 2010, S. 3

²⁹ Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1983. S. 5

³⁰ Vgl. Halbig, 2010, S. 4f

Die Melodien der häufig verbreiteten Propagandamusik basierten oder glichen teils jenen von anderen, bereits bekannten Liedern, wodurch Wirkung und Ausdruckskraft verstärkt wurden. Sie bestanden meist aus einfachen Terzabständen und bauten auf den Dreiklang auf.³¹ „Eine Zeitzeugin erklärt: Obwohl es immer in diesen Terzabständen geht, [...] das geht rein wie nur was und man behält es immer.“³²

Grund für den einfachen Aufbau war die größtenteils unmusikalische Bevölkerung. Vor allem sie sollte die Musik hören und verstehen, egal in welchem Bereich des Alltags. Der Rhythmus wurde angepasst, so dass beispielsweise im „Bund Deutscher Mädel“ (BDM) weniger geradtaktige Lieder vorhanden waren als bei der „Hitlerjugend“ (HJ). Mädchen sollten eher mit Wiegen- und tanzenden Liedern, zum Beispiel im 3/4 Takt, konfrontiert werden, während Burschen ein rhythmisches, militärisches Gefühl vermittelt werden sollte. Die Musik sollte demnach einerseits eine pompöse und feierliche Darstellung des „Dritten Reichs“ simulieren und gleichzeitig an die verschiedenen Bereiche des Alltags angepasst werden. Diese sogenannte Alltagsmusik erlangte einen derartigen Aufschwung, dass sie bei fast allen öffentlichen Veranstaltungen miteinbezogen wurde.³³

3.5 Marschmusik

Marschmusik nahm in der NS-Propaganda einen großen Platz ein. Diese war vor allem den Soldaten gewidmet, weswegen sie auch einen heroischen, auch heldenhaft genannten, und militärischen Charakter vermittelt. Die Melodiebildung der Märsche basierte dabei auf der Dreiklangmelodik. Liedmarsch-Melodien klangen weich, während andere Marschmelodien teilweise abstoßend klangen. Außerdem waren sie einfach in ihrer Harmonik aufgebaut, das heißt in der Grundkadenz und in Durtonarten verfasst. Der Rhythmus setzte sich aus der traditionellen Tonrepetition und einer starken Betonung der schweren Taktzeiten aufgrund der koordinierenden Funktion von Bewegung und Musik zusammen. Dabei spricht man von einer Onbeat-Betonung. Meist wurden Märsche durch

³¹ Vgl. Halbig, 2010, S. 5f

³² ebd., S. 6

³³ Vgl. ebd., S. 6

Blechblasinstrumente, teils scharf klingende Holzblasinstrumente und Pauken instrumentalisiert. Gesungen wurde nur bei Liedmärschen.³⁴

3.6 Ernste Musik

Als „Ernste Musik“ (E-Musik) bezeichnet man musikalische Werke, die oft mit der Klassik in Verbindung gebracht werden. Man wollte die, künstlerisch als wertvoll angesehenen, E-Musikstücke von der Unterhaltungsmusik und der Funktionsmusik unterscheiden können und führte aufgrund dessen zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Begriff „Ernste Musik“ ein, für den bis heute keine offizielle Definition existiert. Man wollte durch die Trennung der Musikgattungen Künstler:innen der E-Musik schlichtweg fördern, da die Vertreter:innen der U-Musik beliebter und profitlicher waren.³⁵

Die „Ernste Musik“ wurde systematisch von Goebbels als Propaganda in Betracht gezogen. Sie sollte vor allem das Bürgertum, aber auch Schichten des Kleinbürgertums beeinflussen. Durch die internationale Gültigkeit und das Hervorrufen eines emotionalen, statt eines rationalen Bezuges, war das Genre ein wichtiges Propagandainstrument. Außerdem war diese Art von Musik, laut Goebbels, versteckt wahrnehmbar, weswegen sie umso günstiger für seine Zwecke wurde.³⁶

Vor allem Richard Strauss stellt als Komponist ernster Musik ein interessantes Beispiel dar. Als Präsident der RMK zählte er sich selbst zu den wichtigsten Vertretern der „deutschen“ Musik. Nach seiner Entlassung versuchte er sich mit der „Olympischen Hymne“, einem der vielen Aufträge der Nationalsozialist:innen, wieder näher in die NS-Kulturpolitik einzumischen. Das Stück für Orchester und gemischten Chor wurde bei der Eröffnung der Olympischen Spiele am 1. August 1936 uraufgeführt und dies unter der Präsenz vieler namhafter NS-Vertreter:innen. Der unpolitische Strauss versuchte damit, seine

³⁴ Vgl. Pietsch, Andreas: Tönende Verführung. NS-Propaganda durch Filmmusik. Berlin: Mensch und Buch Verlag, 2009. S. 332f

³⁵ Vgl. Herweh, Patric: E-Musik – ernste Musik. 2022. <https://www.lexikon-der-musik.de/e-musik/> [Zugriff: 30.10.2023]

³⁶ Vgl. Duden Learnattack GmbH: Musik im deutschen Faschismus. 2010. <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/musik-im-deutschen-faschismus> [Zugriff: 14.10.2023]

herablassende Stellung gegenüber den „Proleten“ zu vertonen. Doch auch das „Unpolitische“ sollte als Propagandamusik missbraucht werden.³⁷

Neben Strauss zählte auch Richard Wagner zu den Künstler:innen, deren Werke für die NS-Propaganda missbraucht wurden. Seine Opern waren die am öftesten aufgeführten klassischen Stücke im „Dritten Reich“, obwohl diese häufig zuvor auf die NS-Politik sowie Propaganda angepasst und somit uminterpretiert wurden.³⁸ Es wurden zudem nicht alle Werke des Komponisten übernommen, „Tristan und Isolde“ wurde beispielsweise nicht beachtet. Wagner lebte zwar zu Zeiten des Nationalsozialismus nicht mehr, doch äußerte er sich bereits 1850 mit antisemitischen Schmähungen. Obwohl er öffentlich judenfeindlich agierte, war er mit Jüdinnen und Juden befreundet. Besonders Hitler fühlte sich zu Wagners Kompositionen hingezogen und sah darin eine Art Manifest der ideologischen Zukunft – einer der Gründe, warum Wagners Musik zu den bedeutsamsten in der Propagierung Goebbels, der sich an Hitler orientierte, zählte. Der genaue Bezug zwischen Wagner und dem Nationalsozialismus ist bis heute unklar, denn Hitler beschränkte sich in seinen öffentlichen Erwähnungen Wagners auf den Führerkult und erwähnte ihn nie im Zusammenhang mit seiner Judenfeindlichkeit. Die Aussagen in Wagners Werken decken sich zwar teils mit den nationalsozialistischen Ansichten, jedoch lässt sich nicht die gesamte Musik als Nazi-Musik einstufen. Dennoch wird die Bedeutung seiner Musik bis heute hinterfragt, in Israel nur selten aufgeführt.³⁹

Im Gegensatz dazu wird die Musik von Ludwig van Beethoven immer noch zu politischen Zwecken benutzt. Beispielsweise bildet die 9. Sinfonie seit 1985 die Hymne der Europäischen Union und soll die Symbolik von Freiheit, Frieden und Solidarität vermitteln. Die Nationalsozialist:innen jedoch missbrauchten zwecks der Propaganda Beethovens Werke. Doch nicht nur seine Musik erlangte Ansehen in der NS-Politik, auch er selbst als

³⁷ Vgl. Duden Learnattack GmbH, 2010, [Zugriff: 14.10.2023]

³⁸ Vgl. Pieper Katrin, Scriba Arnulf, Walther Lutz: NS-Regime. Kunst und Kultur. Musik. 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/musik.html> [Zugriff: 14.10.2023]

³⁹ Vgl. Music and the Holocaust: Musik im Dritten Reich. Richard Wagner. 2000-2023. <https://holocaustmusic.ort.org/de/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/> [Zugriff: 15.10.2023]

Person war eine Art Vorbild.⁴⁰ „Beethoven galt als Titan, als Held, der das Schicksal seiner Taubheit überwunden hatte und nicht zuletzt als deutsches Musikgenie.“⁴¹

Ähnlich wie bei Wagner wurden Fakten wie die Bedeutung Beethovens Musik bei der französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – gekonnt ignoriert. Er wurde vor allem als Vertreter traditioneller alter Musik verehrt. Die Werke von Ludwig van Beethoven wurden auf der ganzen Welt vom „Reichsorchester“ aufgeführt, aber auch im „Dritten Reich“ standen sie häufig auf dem Programm der Propagandakonzerte. Seine Klaviersonaten sollten vor allem die Truppen an der Front bestärken.⁴²

Neben Strauss, Beethoven und Wagner, zählten auch Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Anton Bruckner, Johannes Brahms, Werner Egk und Carl Orff zu den wichtigen Musiker:innen der klassischen Propagandamusik.⁴³

3.7 Jazz und Swing – „Charlie and his Orchestra“

Obwohl es im „Dritten Reich“ ein allgemeines Jazz-Verbot gab, was auch für den Rundfunk galt, gründete Goebbels im April 1940 die Big Band „Charlie and his Orchestra“ und erhoffte sich dadurch Auslandspropaganda, die vor allem dem Einfluss auf die USA und Großbritannien dienen sollte. Es entstand außerdem, um Goebbels Plan zu verwirklichen, die Sendung „German Calling“, welche von William Joyce moderiert wurde. Diese enthielt zunächst Nachrichten von der Front und spielte Musik von der Band „Charlie and his Orchestra“, welche von Lutz Templin geleitet wurde.⁴⁴

Die Big Band spielte bereits bekannte Jazz-Hits mit geänderten Text und kaschierten englischen Titeln, um die deutsche Herkunft zu verstecken. Die Liedtexte bezogen sich oft auf aktuelle Kriegsverläufe, waren ironisch, kabarettistisch, sarkastisch und versnobt verfasst. Zudem wurden oftmals ausländische Politiker, wie Roosevelt oder Churchill als Spottopfer verhöhnt. Der Song „Slumming on Park Avenue“ von Irving Berlin wurde von

⁴⁰ Vgl. Reucher, Gaby: Beethoven in der Nazi-Propaganda. 2020. <https://www.dw.com/de/wie-beethoven-f%C3%BCr-die-nazi-propaganda-vereinnahmt-wurde/a-53210603> [Zugriff: 15.10.2023]

⁴¹ ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Pieper, Walther, Scriba, 2015 [Zugriff: 15.10.2023]

⁴⁴ Vgl. Music and the Holocaust: Charlie und sein Orchester. 2000-2023. <https://holocaustmusic.ort.org/it/politics-and-propaganda/third-reich/charlie-e-la-sua-orchestra/> [Zugriff: 15.10.2023]

„Charlie and his Orchestra“ als „Let’s Go Bombing“ gespielt. Inhalt des Liedes war die Euphorie des Bombenwerfens und der Aufruf, Churchills Kinder zu töten. Die „Text(um)dichter“ sind bis heute nicht direkt bekannt, jedoch wurden die Texte zuerst auf Deutsch verfasst und dann vom Auswärtendienst ins Englische übersetzt. Ziel war es, Misstrauen zwischen den USA und den Briten zu schüren, und sie gegeneinander aufzuhetzen, um nebenbei antisemitische und deutsche Ideologien zu verbreiten. Es wurden Platten aufgenommen, die später auf der ganzen Welt gefunden wurden. Anfangs war die Musik weniger aufwendig aufgebaut. Es gab selten Synkopen und im Gesamteindruck mit dem Text klang diese eher „langweilig“ als „schmissig“ und „jazzig“. Nach und nach veränderte sich dies und mit der lockereren und „amüsanteren“ Musik stiegen auch die Hörer:innenzahlen. Von 16 Millionen regelmäßigen britischen Zuhörer:innen der BBC Nachrichten, welche täglich um 21 Uhr ausgetragen wurden, wechselten 6 Millionen gleich danach auf die deutsche Frequenz. Der Auslandsfunk wurde ständig ausgebaut und der Sender erlangte international ein hohes Ansehen. Täglich wurden etwa 147 Stunden Programm in nahezu 30 verschiedenen Sprachen produziert. Insgesamt soll die Swing-Band „Charlie and his Orchestra“ bis zu ihrem Ende im Jahr 1945 mit dem Bombenangriff auf Stuttgart etwa 200 Titel eingespielt haben.⁴⁵

3.8 Schlagermusik – „Lili Marleen“

Im Bereich des Schlagers gelang mehreren Künstler:innen im „Dritten Reich“ ein Aufschwung. Einer der Bekanntesten innerhalb des NS-Regimes war Michael Jary, der mit dem Lied „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ aus dem Film „Das Paradies der Junggesellen“ (1939) einen Welthit schuf. Die meisten Schlagerhits stammten aus Filmen und erlangten so ihr Ansehen. Auch Hans Albers mit „Auf der Reeperbahn nachts um halb eins“ zählte zu den populären Musiker:innen. Eine Ausnahme dafür war das für Propagandazwecke vorteilhafte Lied „Lili Marleen“. Dieser Text wurde von Hans Leip geschrieben, von Norbert Schultze 1938 vertont und ein Jahr später von der Schlagersängerin Lale Andersen aufgenommen. „Lili Marleen“ wurde im „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ im „Volksempfänger“ auffallend oft gespielt. Es war das populärste

⁴⁵ Vgl. Müser, Mechtild: Goebbels’ Swing-Band. Musik als Propagandamittel [Audiofile]. 2021. <https://www.swr.de/swr2/wissen/goebbels-swing-band-musik-als-propagandamittel-swr2-wissen-2021-07-14-100.html> [Zugriff: 15.10.2023] TC: 27:58

und am häufigsten gespielte Soldatenlied im „Dritten Reich“. Zudem existierte eine englische Version, welche bei britischen und amerikanischen Soldaten ähnlich bekannt war wie beim deutschen Volk.⁴⁶

1941 wurde nach dem Überfall der Nationalsozialist:innen auf Griechenland und Jugoslawien ein Soldatensender in Belgrad gegründet, der jeden Abend um fünf vor zehn „Lili Marleen“ spielte. Das Lied vermittelte den Soldaten damit eine Art Heimatsgefühl. Der Popularitätsaufschwung des Liedes brachte zugleich eine enorme Beliebtheit für Lale Andersen mit sich. Allerdings wurde kurz darauf bekannt, dass Andersen gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Wertgegenstände und Dokumente von jüdischen emigrierten Freund:innen aus Deutschland illegal ausführte. Kurz darauf erhielt die Sängerin Auftrittsverbot und Goebbels mit seiner zuvor vorhandenen Euphorie bezüglich des Liedes, verabscheute „Lili Marleen“ als „Schnulze mit Totentanzgeruch“.⁴⁷

Die Bekanntheit von „Lili Marleen“ führte dazu, dass es auch bei Feinden der Nationalsozialist:innen zu einem Propagandalied wurde, wenn auch in umgekehrter Weise. Es wurde mehrmals hitlerfeindlich umgetextet und von Marlene Dietrich, die aufseiten der Amerikaner Propaganda machte, entnazifiziert. In ihrer Version war das Ende deutlich hoffnungsvoller und sie erhöhte die Rührseligkeit des Liedes enorm.⁴⁸

Zuvor war die Schlagermusik eher für ihre witzigen und leichtsinnigen Texte bekannt. Dies änderte sich mit dem NS-Regime, indem sie „langweiliger“ und zugleich ruhiger wurde. Gerade deswegen war auch Zahra Leander mit ihrer sentimental und pathetischen Musik sehr beliebt unter den Nazis.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Pieper, Walther, Scriba, 2015 [Zugriff: 15.10.2023]

⁴⁷ Vgl. Finck, Almut: 50. Todestag der Sängerin Lale Andersen. Und immer „Lili Marleen“. 2022. <https://www.deutschlandfunk.de/lale-andersen-lilli-marleen-100.html> [Zugriff: 12.11.2023]

⁴⁸ Vgl. Köck, Samir H.: »Lili Marleen«. Ein Lied von Liebe und Tod. 2015. <https://www.diepresse.com/4814394/lili-marleen-ein-lied-von-liebe-und-tod> [Zugriff: 12.11.2023]

⁴⁹ Vgl. Pfister, Franziska: Schlager im Wandel der Zeit. Propaganda und Nachkriegszeit. 2016. <https://www.schlagerplanet.com/news/wissenswertes/kreuz-und-quer/die-geschichte-des-deutschen-schlagers-teil-2-10156.html> [Zugriff: 15.10.2023]

4 Wege der Verbreitung

In den 1920er Jahren entwickelten sich zum Vorteil von Künstler:innen, Gesellschaft sowie in späterer Folge auch der Politik die Verbreitungsmöglichkeiten von Musik durch die reformierten technischen Möglichkeiten enorm. Denn erst Anfang des 20. Jahrhunderts konnte man Musik festhalten und auch reproduziert hören. Jedoch konnten sich das nur sehr wenige Menschen leisten, weswegen der Großteil zum Musikhören weiter auf öffentliche Veranstaltungsorte angewiesen war. In den 1920er Jahren wurde das Grammophon schließlich zu einem Massenprodukt, auch der Rundfunk ermöglichte von nun an die Musik im privaten Haushalt. Ab den 1930ern wurde der Tonfilm zu einer weiteren wichtigen Verbreitungsmethode, neben den immer noch beliebten Live-Auftritten und Konzerten. Es gab also bereits viele, für das Zeitalter neue, Möglichkeiten Musik und somit auch Propaganda, zu publizieren.⁵⁰

4.1 Rundfunk – der „Volksempfänger“

Das wohl wichtigste Verbreitungsmittel von propagandistischen Nachrichten und Musik war der Rundfunk, ein erst neues Medium zur Zeit des „Dritten Reichs“. Vor allem Goebbels hatte große Hoffnung, durch die Inhalte die Volksgemeinschaft stärken zu können, da er davon ausging, dass jede:r Reichsbürger:in ohnehin Radio hören musste. Um seine Pläne zu verwirklichen, wurde schließlich der „Volksempfänger“ entwickelt, der viele Vorteile für die Nationalsozialist:innen mit sich brachte: Es wurden mehr Menschen mit der Propaganda erreicht, da er leistbarer war, ausländische Sender konnten völlig abgeschaltet werden und das Programm wurde generell von Goebbels bestimmt.⁵¹ Die erste Version des „Volksempfängers“ bildete der „Typ VE 301“ im Jahr 1933 (siehe Abbildung 2). Der Name „VE 301“ war absichtlich gewählt worden, da die Nationalsozialist:innen damit an den 30.01.1933 und somit an Hitlers Machtergreifung in Deutschland gedenken wollten. Der „Volksempfänger“ war sehr einfach aufgebaut, was für die erste Massenproduktion vorteilhaft war. Jedoch war er technisch weitaus schlechter als vorherige Geräte.⁵²

⁵⁰ Vgl. Brüninghaus, Marc: Unterhaltungsmusik im Dritten Reich. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010. S. 34f

⁵¹ Vgl. ebd., S. 36f

⁵² Vgl. Grödig: Volksempfänger VE 301 W (Baujahr 1933). o.J. <https://radiomuseum-groedig.at/volksempfaenger/> [Zugriff: 30.10.2023]



*Abbildung 2: Der erste „Volksempfänger“
– Typ VE 301*

Zu Beginn wurde hauptsächlich Propaganda in Form von rhetorischen Mitteln sowie Militär- und Kampfmusik ausgesendet, bis die Zahlen der Hörer:innen aufgrund von zu häufig geschalteter Propaganda sanken und Goebbels beschloss, mehr Unterhaltungsmusik in den „Volksempfänger“ einzubauen. Außerdem war die Musik zu eintönig, da sie sich auf nationale, pathetische und politische Musik beschränkte. Kurz gesagt, der Bevölkerung fehlte Unterhaltung und Abwechslung. Auch die Wehrmacht wünschte sich leichtere Unterhaltung. Doch nicht nur das Genre war für propagandistische Zwecke relevant, auch die Sendungszeit. Die Musik sollte die Bevölkerung neben dem Unterhalten und Entspannen für die folgenden Wortbeiträge möglichst aufnahmebereit machen. Ein zentraler Punkt der Propagandamusik im Rundfunk lag also darin, die „passende“ Musik vor den ohnehin propagandistischen Wortmeldungen auszusenden. Die Häufigkeit jener Beiträge variierte je nach Kriegssituation. Während anfangs die Erfolge oft verkündet wurden, nahm gegen Ende die Anzahl der Rhetorik-Propaganda ab.⁵³

Goebbels setzte nach den Forderungen und der Kritik von verschiedenen Seiten auf ein geregeltes Programm im Rundfunk. Obwohl es ein Jazz-Verbot für alle Sender des „Dritten Reichs“ gab, konnte man trotz allem immer wieder eingedeutschte Jazz-Titel mit deutschen Namen von deutschen Bands im Rundfunk hören. Einen der beliebtesten und erfolgreichsten Programmpunkte des Rundfunks bildete das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“. Es sollte den Soldaten eine Art Heimatsgefühl vermitteln und von den

⁵³ Vgl. Brüninghaus, 2010, S. 36ff

Gräueln des Krieges ablenken. Außerdem wurde mit der Musik manipuliert, indem es anfangs ein gemischtes Programm mit Unterhaltungsmusik und ernster Musik gab, – ohne zwischen ihnen zu unterscheiden – doch später ebenfalls wieder auf politische Musik zurückgegriffen wurde. Erstmals ausgestrahlt wurde dieses Format am 1. Oktober 1939. Am 9. Mai 1945 wurde der „Großdeutsche Rundfunk“ mit dem „Horst-Wessel-Lied“ geschlossen.⁵⁴ Das „Horst-Wessel-Lied“ war ein politisches Kampflied der SA und später die Parteihymne der NSDAP.⁵⁵

4.2 Film

Der Film war eine weitere relevante Verbreitungsmethode von NS-Propaganda. Einerseits konnte die Musik als einzelnes Medium schon gezielt propagandistische Inhalte verbreiten, andererseits wurde noch mehr Wirkung erzielt, wenn man diese mit Texten, Dialogen und Handlungen sowie der ohnehin vorhandenen filmischen Darstellung kombinierte. Außerdem kann ein Film den emotionalen Zustand der Zuschauer:innen unbewusst verändern und die Empfänglichkeit von Musik und Texten erhöhen.⁵⁶

Die Ideologievermittlung durch den Film setzte sich aus verschiedenen Komponenten zusammen: Das nationalsozialistische Gedankengut beinhaltete unter anderem die „Volksgemeinschaft“ und spezifische Geschlechterideale. Das erzwungene Gemeinschaftsgefühl versuchte man durch gemeinsames Singen und mit dem Kollektivsingular in den Texten darzustellen. Außerdem bewegten die singenden Schauspieler:innen in jenen Szenen häufig den Oberkörper. Das „Schunkeln“ beziehungsweise Wippen sollte zum einen die emotionale Erregung signalisieren, doch erinnerte durch die strenge und erzwungen starre Bewegung eher an militärische Handlungen als an das Tanzen. Das Ideal des Mannes wurde musikalisch durch die Verwendung von Märschen und Soldatenliedern dargestellt. Hingegen wurden Weiblichkeitsvorstellungen mittels emotionaler und sanfter Musik, die dem „schwachen

⁵⁴ Vgl. Brüninghaus, 2010, S. 40f

⁵⁵ Vgl. Koch, Jörg: Einigkeit und Recht und Freiheit. Die Geschichte der deutschen Nationalhymne. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2021. S. 131-135

⁵⁶ Vgl. Pietsch, 2009, S. 23

Geschlecht“ zugeordnet war und der Forderung nach Kindern in den Texten ausgedrückt.⁵⁷

4.3 Schallplatte

Die Schallplatte war neben dem Rundfunk und dem Film ebenfalls eine Möglichkeit zur Verbreitung von Propagandamusik. Jedoch war das Hörverhalten, anders als beim „Volksempfänger“, nicht zentral regelbar, weswegen der Rundfunk von den Nationalsozialist:innen bevorzugt wurde. Außerdem zerstörte sie das ideologische Ziel der Musik als Gemeinschaftsgefühl, weil man Schallplatten im privaten Rahmen auch allein hören konnte. Die Schallplattenindustrie schaffte es trotz der Propaganda und Verbote, „entartete“ Musik zu verbreiten. Nebenbei nahm jedoch deutsch-nationale und nationalsozialistische Musik verstärkt einen Platz in der Industrie ein. Ein Beispiel dafür bildet die Firma Electrola, die monatlich jeweils sieben Platten mit Marschmusik herausbrachte. Im Gegensatz zum Inland galten im Ausland, das heißt bei Exporten, nicht so strenge Regeln, da die Einnahmen wirtschaftlich von großer Bedeutung waren. Im „Dritten Reich“ wurde 1937 ein offizielles Verbot von Schallplattenaufnahmen von Liedern, die von jüdischen Künstler:innen stammen, erlassen. Nach und nach wurden mehr Regeln vom Propagandaministerium erlassen, die primär das Genre der Unterhaltungsmusik trafen. Ab 1944 wurde vorwiegend ernste Musik auf Schallplatten veröffentlicht.⁵⁸

5 Musikalische Manipulation im Konzentrationslager

Eine andere Form der Manipulation passierte in den Konzentrationslagern. In verschiedenen Situationen und an unterschiedlichen Orten kam es zur massiven Beeinflussung der Gefangenen. Doch auch die Schutzstaffel (SS)-Wächter:innen waren der Macht Hitlers durch die Musik ausgesetzt.

⁵⁷ Vgl. Pietsch, 2009, S. 345-350

⁵⁸ Vgl. Brüninghaus, 2010, S. 41-44

5.1 Marschmusik am Lagertor

In den Konzentrationslagern war vor allem das Lagertor ein wichtiger Kontrollpunkt für die SS-Aufseher:innen. So gibt es aus nahezu allen Konzentrationslagern Aufzeichnungen über Marschmusik am Lagertor. Hier wurden die Häftlinge gezwungen, der SS durch Marschieren im Gleichschritt Ehre zu erweisen. Die Funktion und gezielte Wirkung dahinter sind nicht eindeutig definierbar. Laut den ehemaligen Häftlingen des Konzentrationslagers Auschwitz, Ota Karus und Erich Kulka, welche täglich damit konfrontiert waren, könnte eine mögliche Erklärung die Verbesserung von Koordination und Kohärenz in der Bewegung der Arbeitskommandos durch den Rhythmus und das Marschieren sein.⁵⁹ Weiters sollten die Häftlinge durch die Musik wieder „zum Leben erweckt werden“. Der zentrale Grund lag aber vermutlich in der Erleichterung bei der Gefangenenzählung. Doch nicht nur die physische Einstellung der Opfer sollte dadurch beeinflusst werden, sondern auch die der Täter:innen, in diesem Fall, die der SS-Aufseher:innen. Die Militärmusik sollte ihre moralische Hemmschwelle herabsetzen und eine Art Vakuum in ihren Köpfen erzeugen. Dadurch hätten sie zu mehr Rohheit und Gewalt in der Lage sein sollen. Selbst bei Ermordungen soll es Begleitmusik im Hintergrund gespielt haben. Zusammengefasst sollten also Häftlinge musizieren, um den Lageraufseher:innen das Töten mental zu ermöglichen. Diese empfingen ihre „Ehre“ und nutzten ihr Machtverhältnis zu den Gefangenen bis aufs Letzte aus, indem sie ihnen beim Vorbeimarschieren zusahen und sich daran erfreuten. Die Musik spitzte diese Situation noch weiter zu und gab den SS-Leuten ein zeremonielles Gefühl. Zudem wurde die Marschmusik am Lagertor zu einem fixen Bestandteil des Vernichtungsapparates.⁶⁰

„Mali Fritz (1986) beschreibt ihre Empfindungen, als sie erschöpft von der Zwangsarbeit zurückmarschierte und die Musik hörte: Der Rückmarsch ins Todeslager ist mühsam, wir können die Beine nur noch schwer heben und sind zu müde, um noch irgendetwas zu sagen. (...) Beim Einmarsch ins Lager diese Irrenhaus-Musik, die bemühen sich wirklich, im Takt zu spielen, warum nur? [...] Und links, und links, und links, zwei, drei Verfluchter Takt der Angst.“⁶¹

⁵⁹ Vgl. Knapp, Gabriele: Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg: Bockel Verlag, 1996. S. 111f

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 112f

⁶¹ ebd., S. 114

Die Häftlinge nahmen teilweise die Musik aufgrund von Erschöpfung und Müdigkeit kaum mehr wahr. Wichtig war für sie nur noch der Rhythmus der Musik, denn marschierte man einmal nicht im Takt, konnte das schon den sofortigen Tod bedeuten.⁶²

Unklar ist, ob die Gefangenen die Musiker:innen, die ihnen durch ihre Aufgabe höher gestellt waren, beachteten und kritisierten, oder diese für indifferent hielten. Einige Quellen besagen, dass beim Vorbeimarschieren Flüche und Beschimpfungen gefallen sein sollen. Wenn dies der Fall gewesen ist, lässt sich eine weitere manipulierende Strategie der Musik ergänzen: Die Ungleichheit sollte ihnen noch bewusster gemacht werden, die Gemeinschaft gespalten und so ihre Machtlosigkeit demonstriert werden. Ziel der Musik am Lagertor war es dennoch vor allem die Macht der Nationalsozialist:innen zu bekräftigen.⁶³

5.2 Musik bei der Ankunft von Deportationszügen

In den Jahren 1943 und 1944 musste die Frauenkapelle des KZs Auschwitz musizieren, wenn neue Häftlinge in das Lager gebracht wurden. Schon bei ihrer Ankunft im Konzentrationslager wurden die Gefangenen mit manipulierender Musik konfrontiert. An der sogenannten „Rampe“ wurden die durstigen und von Erschöpfung geplagten Menschen aus den Waggons gedrängt.⁶⁴ Die „Rampe“ war im Konzentrationslager Auschwitz jener Ort, an dem die sogenannte „Selektion“ durchgeführt wurde, das heißt die Neuankömmlinge wurden dort unter anderem nach Geschlecht, Religion und „Arbeitsfähigkeit“ getrennt.⁶⁵ Es herrschte Chaos, Familien wurden getrennt – all dies hatte Angst, Hoffnungslosigkeit und Verwirrung zu Folge. Doch die ohnehin schon schwierige und aussichtslose Situation wurde durch die Musik, die Teil der „tödlichen Manipulation“ war, noch angespannter und panischer. Die Häftlinge wurden dauerhaft, teils bis zu ihrem Tode getäuscht. An der „Rampe“ wurde heitere und lebhaftere Musik, wie beispielsweise Melodien spanischer Tänze, Teile aus der Operette „Die lustige Witwe“, oder die „Barcarole“ aus „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach gespielt. Teilweise

⁶² Vgl. Knapp, 1996, S.114

⁶³ Vgl. ebd., S. 114f

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 120

⁶⁵ Vgl. Rundfunk Berlin-Brandenburg: Die sogenannte Rampe. o.J. <https://auschwitzundich.ard.de/erinnern-an-auschwitz/orte-des-verbrechens/beitraege/die-selektionsrampe.html> [Zugriff: 03.10.2023]

waren auch melancholische Stücke dabei. Das Orchester, welches sich aus jungen und hübschen Mädchen in weißen Blusen und blauen Faltröcken zusammensetzte, sollte den Inhaftierten die Ankunft „erleichtern“, indem es Ruhe und Ablenkung auf die in Angst und Schrecken versetzten Menschen ausstrahlen sollte. Sowohl der Anblick als auch das Hören spielten dabei eine Rolle. Besonders Schlager sollen deshalb zum Einsatz gekommen sein, um durch Wunschvorstellungen eine heile Welt vorzutäuschen und die Realität zu verschleiern. Außerdem sollte die Musik die bereits Gefangenen davon abhalten, Ankommende vor der „Selektion“ zu warnen.⁶⁶

Die manipulierende Wirkung der Musik war ebenso den SS-Aufseher:innen gewidmet. Diese waren durch die verstörende Arbeit auf der „Rampe“ und die ständige Anspannung mental sowie emotional erschöpft und wirr. Viele griffen daher zu Alkohol, um die Arbeit nervlich durchstehen zu können. Auch die Musik sollte eine Art „Betäubung“ hervorrufen und ihre Arbeit erleichtern und normalisieren. Sie wurden durch das Mädchenorchester und die Musik unterhalten und abgelenkt. So wie vor den Häftlingen, sollte die Wirklichkeit auch vor den SS-Leuten verdeckt werden. Durch die psychische Verstörung soll der SS-Arzt Mengele sogar während der „Selektion“ Opernarien gepfiffen oder gesummt haben. All das wurde durch das durchgeplante manipulative Vorgehen gewollt ausgelöst.⁶⁷

5.3 Konzerte

Ähnlich kann man den Zweck der Konzerte in den Konzentrationslagern beschreiben. Sicherlich dienten sie in erster Linie zur Unterhaltung der SS-Aufseher:innen, doch auch das hatte den Hintergedanken, sie emotional und psychisch zu stabilisieren. Die Konzerte fanden meist sonntags statt, manchmal nur für SS-Leute, oft waren auch Häftlinge, teils gezwungen im Publikum. Es wurden klassische Musikstücke sowie leichte Unterhaltungsmusik gespielt. Die Atmosphäre lässt sich schwer beschreiben, sie glich jedoch keinesfalls jener „normalen“ Konzertstimmung von heute. Trotzdem sollte sie den SS-Aufseher:innen Normalität suggerieren und simulieren, dass sie Teil des natürlichen Gesellschafts- und Kulturlebens waren, somit vom eigentlichen Geschehen ablenken und

⁶⁶ Vgl. Knapp, 1996, S. 121f

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 122f

eine psychische Regeneration bewirken. Die Häftlinge wurden mit der Musik manipuliert, indem sie eine Art Stärkung und Antrieb für das Durchhaltevermögen bei der Zwangsarbeit bewirken sollte. Es sollte ihr Selbstbewusstsein und das Gemeinschaftsgefühl erhöht werden und ebenfalls eine mentale und gefühlsbezogene Stabilität hergestellt werden. Zumindest wurde dies versucht. Stets wurde außerdem die Machthierarchie illustriert, indem bei positiver Reaktion der Inhaftierten auf die Musik während der Konzerte die SS-Leute ihre „Großzügigkeit“ bestätigt sahen und mit einem Zurücklächeln ihre Autorität klargestellt wurde.⁶⁸

6 Analyse: Das „Horst-Wessel-Lied“

Das „Horst-Wessel-Lied“ war im „Dritten Reich“ ein bekanntes politisches Kampflied. Da es ein passendes Beispiel für Propagandamusik darstellt, wird in der folgenden Analyse näher darauf eingegangen. Die Arbeit widmet sich primär den musikalischen Mitteln der Propagandamusik, insofern liegt auch der Fokus dieser Analyse im musikalischen Aufbau. Dennoch wird, aufgrund interessanter Ergebnisse, die Korrespondenz zwischen Text und Musik angesprochen.

6.1 Hintergrund und Inhalt

Das „Horst-Wessel-Lied“ war ein politisches Kampflied und wurde zuerst als Gedicht mit dem Titel „Die Fahne hoch!“ im Jahr 1929 in einer Zeitung der NSDAP veröffentlicht. Es wurde vom Sturmführer der SA, Horst Wessel, bereits 1927 verfasst. Goebbels und Hitler betrachteten Wessel nahezu als „Märtyrer“ des Nationalsozialismus, da er bereits mit 23 Jahren nach einem Schuss durch Kommunisten sein Leben verlor und ein treuer Parteigenosse war. Kurz nach seinem Tod erschien das „Horst-Wessel-Lied“ im „Völkischen Beobachter“ wiederholt als „Gruß“ des Verstorbenen. Kurz darauf wurde das Lied zur Partei hymne der NSDAP. Die Melodie stammt ursprünglich aus dem „Königsberg-Lied“. Seit dem 19. Jahrhundert soll sie bereits in der Bevölkerung durch verschiedene Volks- und Bänkellieder bekannt gewesen sein.⁶⁹

⁶⁸ Vgl. Knapp, 1996, S. 123-128

⁶⁹ Vgl. Koch, 2021, S. 131f

Inhalt des Liedes sind die politischen Unruhen Ende der 1920er Jahre. Zahlreiche gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen linken und rechten Gruppen dominierten vorrangig die Großstädte. Die „Rotfront“ (Kommunisten) und die „Reaktion“ (Konservative/Monarchisten/Deutschnationale Volkspartei⁷⁰) waren starke Gegner der NSDAP. „Braune Bataillone“ bezeichnet die SA. Auffallend sind die Steigerungsformen durch den zunächst einzelnen „Sturmabteilungsmann“, sodann der „Braunen Bataillone“ und schließlich den „Millionen“ – dem gesamten Volk. Inhaltlich sticht zudem die „Opferrolle“, mit der sich die Nationalsozialist:innen identifizierten, hervor.⁷¹

Das Lied war im „Dritten Reich“ sehr bekannt. Ab 1940 durfte es ausschließlich nur noch bei offiziellen Veranstaltungen gespielt werden, anderswo war es verboten. Goebbels zog das „Horst-Wessel-Lied“ im Zuge des Programms im Rundfunk in Betracht. Nach Ende des 2. Weltkriegs erschien ein Verbot durch den Alliierten Kontrollrat. Auch heute noch sind sowohl der Text als auch die Melodie des „Horst-Wessel-Lieds“ in Österreich und Deutschland verboten.⁷²

Horst Wessel
Horst Wessel, 1927 Well-known soldiers song

1. Die Fahne hoch die Reihen fest geschlossen
2. Die Straße frei den braunen Bataillonen
3. Zum letzten Mal wird nun Appell geblasen
4. Die Fahne hoch die Reihen fest geschlossen

S. A. marschiert mit ruhig festem Schritt
Die Straße frei dem Sturmabteilungsmann
Zum Kampfe steh'n wir alle schon bereit
S. A. marschiert mit ruhig festem Schritt

Kam'raden die Rotfront und Reaktion erschossen
Es schau'n auf's Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen
Bald flattern Hitler-fahnen über allen Straßen
Kam'raden die Rotfront und Reaktion erschossen

Marschier'n im Geist in unsern Reihen mit
Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an
Die Knechtschaft dauert nur mehr kurze Zeit
Marschier'n im Geist in unsern Reihen mit

alamy Image ID: 29MA10 www.alamy.com

Abbildung 3: „Horst-Wessel-Lied“ – Noten

⁷⁰ Vgl. Asmuss, Burkhard: Die Deutschnationale Volkspartei (DNVP). 2023. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/dnvp/> [Zugriff: 25.11.2023]

⁷¹ Vgl. Koch, 2021, S. 135f

⁷² Vgl. ebd., S. 136-139

6.2 Analyse der musikalischen Mittel

Das „Horst-Wessel- Lied“ ist in der Tonart B-Dur sowie im 4/4 Takt verfasst. Das Tempo variiert je nach Aufnahme, da keine allgemeine Vorgabe in den Noten zu finden ist, zumeist liegt die Viertelnote aber zwischen 100 und 110 BPM. In einigen Aufnahmen⁷³ steigt die Geschwindigkeit gegen Ende des Liedes ein wenig an. Bezüglich der musikalischen Form entspricht das Werk der Gattung Lied. Es besteht aus vier Strophen, die sich jeweils durch ihren Text unterscheiden lassen. Die letzte Strophe entspricht jedoch auch textlich jener der ersten. Die letzten beiden Zeilen werden bei allen Strophen wiederholt.

Hinsichtlich der Rhythmik ist das Lied eher einfach aufgebaut, da es größtenteils aus Viertel- und halben Noten besteht – nur die Synkopen und punktierten Noten bilden hierbei eine Ausnahme. Außerdem wiederholt sich teilweise die rhythmische Struktur, beispielsweise werden die ersten beiden Takte im fünften und sechsten Takt rhythmisch gesehen repetiert. Da das Lied im 4/4 Takt geschrieben ist, werden meist der erste und dritte Schlag im Takt betont, wobei im dritten, siebten, zehnten und vierzehnten Takt Synkopen vorhanden sind und somit die Betonung hierbei zwischen den schweren Taktzeiten liegt. Vor den Synkopen befindet sich in allen synkopischen Takten eine punktierte Viertelnote. Auffallend ist, dass alle vier Zeilen mit einer Viertelpause beginnen, das heißt hier wird jeweils der zweite Schlag betont. Zudem endet die zweite und letzte Zeile, deswegen auch der Schlusstakt, mit einer Viertelpause. Die ersten beiden Zeilen sowie die letzte Zeile weisen die gleiche rhythmische Struktur auf, das heißt bis auf die Melodie und Harmonik sind diese ident. Nur die dritte Zeile bildet rhythmisch gesehen eine Ausnahme. Die Taktstruktur: punktierte Viertelnote - Achtelnote (= Synkope) - Viertelnote - Viertelnote weist bereits der zweite Takt auf. Bei den restlichen Zeilen ist diese im dritten Takt. In der abweichenden Zeile sind im dritten Takt stattdessen vier Viertelnoten zu finden.

Die Tonart B-Dur ist durch die zwei b-Vorzeichen, sowie den Schlusston zu erkennen. Sie bildet die Harmoniegrundlage des Liedes. Ähnlich wie bei der Rhythmik gibt es keinen komplexen Aufbau. Das „Horst-Wessel-Lied“ besteht aus drei Grundakkorden: B-Dur, F-

⁷³ Historical Music: Die Fahne Hoch / Horst Wessel Lied Anthem of the 3rd Reich. [Video]. 2023. https://www.youtube.com/watch?v=l-LfIMn8_Bo [Zugriff: 06.01.2024] TC: 3:23

Dur und Es-Dur, orientiert sich somit am Dreiklang und baut auf der Kadenz auf. Im Schlusstakt löst sich die Harmonie nach der Tonika, das heißt B-Dur, auf.

Bei der Melodik lassen sich allgemein zwei größere Phrasen erkennen. In den ersten beiden Zeilen befindet sich der erste musikalische Bogen. In der ersten Zeile wird die Spannung aufgebaut und erst mit Ende der Nächsten wird diese aufgelöst. In der dritten Zeile befindet sich im zweiten Takt, der auch rhythmisch eine Ausnahme bildet, der musikalische Höhepunkt. Gerade hier werden auch nationalsozialistische Begriffe im Text verwendet, was zur Folge hat, dass sie besonders herausstechen. Gegen Ende wird dieser zweite Bogen mit dem Schlusston abgerundet.

Dynamische Anweisungen lassen sich in den Noten nicht finden. Aufnahmen zufolge ist der Beginn eher leiser. Später steigt die Lautstärke. Bei den Wiederholungen ist die Dynamik am lautesten, auch der Schluss des Liedes ist laut. Ebenso lassen sich keine Anweisungen bezüglich der Artikulation herauslesen. Zumeist wurde das Lied non legato, das heißt nicht gebunden, gespielt.

Obwohl sich die Noten nur auf den Gesang und ein paar Instrumente, die diese Melodie spielen, beziehen, ist es wichtig, auch auf die Instrumentalisierung des Stückes einzugehen. Diese bestand meist aus Blasinstrumenten, Pauken und weiteren Schlaginstrumenten, teils auch Streichinstrumenten. Es scheint, als ob es häufig von einer Militärmusikapelle begleitet oder aufgeführt wurde.

6.3 Wirkung und Schlussfolgerung

Das „Horst-Wessel-Lied“ profitierte als Propagandamusik vermutlich hauptsächlich von seinem musikalisch einfachen Aufbau. Die Melodie ist, auch durch die Repetition, leicht merkbar und die Harmonik sowie der Rhythmus sind nicht komplex aufgebaut. Dies trug wohl auch dazu bei, dass viele Menschen mitsingen konnten, und es auch unmusikalischen Personen leichter im Ohr hängen blieb.

Eine weitere manipulative Wirkung des Aufbaus lässt sich ergänzen: Die Struktur ändert sich kaum, was die feststehende und „unabänderliche Ideologie“ der Nationalsozialist:innen verdeutlichen könnte. Der konstante Rhythmus verstärkt dieses Gefühl der Beständigkeit.

Die Tonart B-Dur wird bei Militärmusik, wie Märschen und Hymnen, sehr häufig verwendet, da sie für Blasinstrumente, die häufig in B-Dur gestimmt sind, leicht zu spielen ist, und auch einen seriösen, aber dennoch pompösen Charakter mit sich bringt.

Die Musik im Gesamten wirkt „positiv“ und heroisch. Zusätzlich vermittelt sie einen kämpferischen, militärischen und etwas starren Charakter. Der Nationalstolz und die NS-Ideologie stechen durch die musikalische Gestaltung hervor. Der Text ist sehr propagandistisch, indem er der Bevölkerung und in erster Linie den Soldaten „Hoffnung für die Zukunft“ vermitteln soll und NS-ideologische Inhalte, verherrlichend wiedergibt. Besonders „wichtige“ nationalsozialistische Begriffe werden durch Rhythmus und Melodie hervorgehoben. Die Musik lässt den Text viel „freundlicher“ beziehungsweise „positiver“ wirken, verschleiert somit die Wirklichkeit und Realität und verstärkt den Appell des Liedes.

7 Fazit

Die Musik wurde im „Dritten Reich“ als Propagandainstrument verschiedenartig missbraucht. Mit einem möglichst einfachen musikalischen Aufbau versuchten die Nationalsozialist:innen die damalige Bevölkerung zu manipulieren. Außerdem wurden häufig Melodien verwendet, die bereits bekannt waren, um möglichst viele Menschen zum Mitsingen anzuregen. Die Texte der Vokalmusik hingegen waren oftmals brutal und kalt verfasst. Dies wurde durch die heitere und fröhliche Musik verschleiert. Ablenken sollte diese nicht nur vom Inhalt der Liedtexte, sondern vor allem von der Realität. In nahezu allen Musikgattungen ging es darum, die Wirklichkeit der Geschehnisse vor der Bevölkerung zu verstecken beziehungsweise zu beschönigen. Die wohl wichtigste Verbreitungsmethode der Propagandist:innen war der „Volksempfänger“, mit dem nicht nur Propagandamusik zum Vergnügen der Menschen gespielt wurde, sondern die Musik in Korrespondenz mit der Rhetorikpropaganda noch mehr Manipulation zu Folge hatte. Eine andere Art der massiven emotionalen Beeinflussung fand in den Konzentrationslagern statt. Hier war das Ziel, das Durchhaltevermögen der Inhaftierten zu erhöhen und eine „Normalität“ vorzutäuschen. Bei den SS-Aufseher:innen versuchte man durch Musik eine gewisse psychische und emotionale Stabilität neben den grausamen Taten, die sie leisten mussten, herzustellen. Nicht zuletzt macht die Analyse klar, dass die Simplizität der musikalischen Mittel eine unbewusste Wahrnehmung auch bei unmusikalischen Personen hervorrufen konnte und so der Text mit der Musik einprägsamer war.

Die musikalische Manipulation war ein großer Teil der gesamten nationalsozialistischen Propagandastrategie selbst. Bedauerlicherweise schaffte es Hitlers Regime bis zum Ende des 2. Weltkrieges die Menschen politisch und ideologisch zu beeinflussen. Die Konsequenzen spiegelten sich nicht nur in der Denkweise der damaligen Bevölkerung wider, sondern hatten auch einen großen Einfluss auf den Lauf der Geschichte und somit auch auf das Hier und Jetzt.

Festzuhalten ist, dass man sicherlich noch intensiver in das Thema hineinschauen könnte. Im Rahmen der vorwissenschaftlichen Arbeit war dies jedoch nicht möglich, so habe ich beispielsweise die manipulative Wirkung der Liedtexte nicht in meine Forschung miteinbezogen und nicht alle Musikgattungen bis zur Gänze erarbeitet.

Für mich persönlich habe ich durch diese Arbeit sowohl mein Wissen und Verständnis gegenüber der Musik als Propagandainstrument, als auch die Nutzung dessen im „Dritten Reich“ enorm erweitern können. Meine größte Erkenntnis stellt die Akzeptanz dar, dass ich die Frage, wie das alles passieren konnte, nie vollkommen verstehen werde können, da ich selbst nie Teil dieser Geschichte war. Trotzdem hat mir die Arbeit nochmals gezeigt, wie wichtig es ist, sich mit diesen Bereichen auseinanderzusetzen. Gerade heute, wo in der Welt Krieg und Terror zunehmen, ist es von bedeutender Relevanz, dass diese Zeiten nicht vergessen werden, sondern eine aktive Beschäftigung mit der unkontrollierbaren Macht der Musik und vor allem der Politik stattfindet.

Literaturverzeichnis

Printmedien

Brüninghaus, Marc: Unterhaltungsmusik im Dritten Reich. Hamburg: Diplomica Verlag, 2010.

Halbig, Fabian: Musikmissbrauch im Dritten Reich. Musik als NS-Propaganda [Studienarbeit]. Grin Verlag, 2016.

Kater, Michael: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich. München, Zürich: Piper Verlag, 1997.

Knapp, Gabriele: Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg: Bockel Verlag, 1996.

Koch, Jörg: Einigkeit und Recht und Freiheit. Die Geschichte der deutschen Nationalhymne. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2021.

Pietsch, Andreas: Tönende Verführung. NS-Propaganda durch Filmmusik. Berlin: Mensch und Buch Verlag, 2009.

Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2015.

Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1983.

Online zur Verfügung gestellte Quellen

Asmuss, Burkhard: Die Deutschnationale Volkspartei (DNVP). 2023.

<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/innenpolitik/dnvp/> [Zugriff: 25.11.2023]

Berg, Marita: Verbotene Klänge im NS-Staat. 2013. <https://www.dw.com/de/verbotene-kl%C3%A4nge-im-ns-staat/a-16834460> [Zugriff: 16.06.2023]

Duden: Arisch. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/arisch> [Zugriff: 16.06.2023]

Duden: Manipulieren. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/manipulieren> [Zugriff: 21.07.2023]

Duden: Propaganda. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Propaganda> [Zugriff: 04.06.2023]

Duden: Werbung. 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Werbung> [Zugriff: 21.07.2023]

Duden Learnattack GmbH: Musik im deutschen Faschismus. 2010.
<https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/musik-im-deutschen-faschismus>
[Zugriff: 14.10.2023]

Finck, Almut: 50. Todestag der Sängerin Lale Andersen. Und immer „Lili Marleen“. 2022.
<https://www.deutschlandfunk.de/lale-andersen-lilli-marleen-100.html> [Zugriff: 12.11.2023]

Gärtner, Reinhold: Manipulation. 2008. <https://www.politik-lexikon.at/manipulation/>
[Zugriff: 21.07.2023]

Grödig: Volksempfänger VE 301 W (Baujahr 1933). o.J. <https://radiomuseum-groedig.at/volksempfaenger/> [Zugriff: 30.10.2023]

Herweh, Patric: E-Musik – ernste Musik. 2022. <https://www.lexikon-der-musik.de/e-musik/> [Zugriff: 30.10.2023]

Historical Music: Die Fahne Hoch / Horst Wessel Lied Anthem of the 3rd Reich. [Video]. 2023. https://www.youtube.com/watch?v=l-LfIMn8_Bo [Zugriff: 06.01.2024]

Köck, Samir H.: »Lili Marleen«. Ein Lied von Liebe und Tod. 2015.
<https://www.diepresse.com/4814394/lili-marleen-ein-lied-von-liebe-und-tod> [Zugriff: 12.11.2023]

Music and the Holocaust: Charlie und sein Orchester. 2000-2023.
<https://holocaustmusic.ort.org/it/politics-and-propaganda/third-reich/charlie-e-la-sua-orchestra/> [Zugriff: 15.10.2023]

Music and the Holocaust: Musik im Dritten Reich. Richard Wagner. 2000-2023.
<https://holocaustmusic.ort.org/de/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>
[Zugriff: 15.10.2023]

Müser, Mechtild: Goebbels' Swing-Band. Musik als Propagandamittel [Audiofile]. 2021. <https://www.swr.de/swr2/wissen/goebbels-swing-band-musik-als-propagandamittel-sw2-wissen-2021-07-14-100.html> [Zugriff: 15.10.2023]

Pfister, Franziska: Schlager im Wandel der Zeit. Propaganda und Nachkriegszeit. 2016. <https://www.schlagerplanet.com/news/wissenswertes/kreuz-und-quer/die-geschichte-des-deutschen-schlagers-teil-2-10156.html> [Zugriff: 15.10.2023]

Pieper Katrin, Scriba Arnulf, Walther Lutz: NS-Regime. Kunst und Kultur. Musik. 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur/musik.html> [Zugriff: 14.10.2023]

Reucher, Gaby: Beethoven in der Nazi-Propaganda. 2020. <https://www.dw.com/de/wie-beethoven-f%C3%BCr-die-nazi-propaganda-vereinnahmt-wurde/a-53210603> [Zugriff: 15.10.2023]

Rundfunk Berlin-Brandenburg: Die sogenannte Rampe. o.J. <https://auschwitzundich.ard.de/erinnern-an-auschwitz/orte-des-verbrechens/beitraege/die-selektionsrampe.html> [Zugriff: 03.10.2023]

Scriba, Arnulf: NS-Kunst und Kultur. 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur.html> [Zugriff: 14.06.2023]

Scriba, Arnulf: Die NS-Propaganda. 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/ns-propaganda.html> [Zugriff: 21.07.2023]

Stachel, Peter: Politische Musik. 15.5.2005. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml [Zugriff: 31.10.2023]

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Nazi-Broschüre „Entartete Musik“ 12
Berg, Marita: Verbotene Klänge im NS-Staat. 24.05.2013.
<https://www.dw.com/de/verbotene-kl%C3%A4nge-im-ns-staat/a-16834460> [Zugriff:
31.10.2023]
- Abbildung 2: Der erste „Volksempfänger“ – Typ VE 301 25
Grödig: Volksempfänger VE 301 W (Baujahr 1933). o.J. <https://radiomuseum-groedig.at/volksempfaenger/> [Zugriff: 31.10.2023]
- Abbildung 3: „Horst-Wessel-Lied“ – Noten..... 32
o.A.: Horst-Wessel-Lied. o.J. <https://www.alamy.de/stockfoto-horst-wessel-lied-139973833.html> [Zugriff: 31.10.2023]

Name: Valentina Link

Selbstständigkeitserklärung

Ich erkläre, dass ich diese vorwissenschaftliche Arbeit eigenständig angefertigt und nur die im Literaturverzeichnis angeführten Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Ort, Datum

Unterschrift

Zustimmung zur Aufstellung in der Schulbibliothek

Ich gebe mein Einverständnis, dass ein Exemplar meiner vorwissenschaftlichen Arbeit in der

Schulbibliothek meiner Schule aufgestellt wird.

Ort, Datum

Unterschrift