

Lars E. Laubhold (Salzburg)

Ein „bombastischer Abgesang“ Musik und nationalsozialistische Ideologie im Tobis-Film *Philharmoniker* (D 1944)¹

Die Filmproduktion des Dritten Reichs wird heute unter dem Stichwort einer allgemeinen „medialen Mobilmachung“ (Harro Segeberg) betrachtet. Welche systemrelevanten Wirkungen selbst von vorgeblich unpolitischen Produktionen ausgehen konnten, wie weit sich solche vorwiegend in „guter Unterhaltung“ erschöpften oder auf welche Weisen darüber hinaus „latent politisch-propagandistische Funktionen“ (Gerd Albrecht) in ihnen signifikant zum Tragen kamen (oder fallweise unterminiert wurden) wird in der NS-Film-Forschung intensiv diskutiert. Die Rolle der Musik im Film, insbesondere *wie* systemkonforme Werte über Musik vermittelt werden konnten und welcher Wirkmechanismen man sich dabei bediente, gehört dabei noch immer zu den nicht hinreichend geklärten Fragen. „Musikwissenschaftliche Spezialstudien haben sich bisher vornehmlich auf die propagandistische Funktion von Filmmusik konzentriert und dementsprechend Filme mit mehr oder weniger expliziter ‚Tendenz‘ analysiert“². Dass aber eine begrifflich scheinbar klare und jedenfalls etablierte Trennung von „Unterhaltungskino“ und „Propagandakino“ im Licht des die Kriegsoffer vergessen machenden und vom Regime strategisch geförderten Eskapismus nicht haltbar ist³, bringt den großen Graubereich politisch vorgeblich „neutraler“ Produktionen in den Blick, anhand derer das Verhältnis von Affirmation und Subversion erst zur Frage wird. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass die Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten gerade im Gebrauch des breitenwirksamen Mediums Film subtiler agierte, als es eine naive Vorstellung von Propaganda nahelegt. „Dass die Vermittlung der in den Spielfilmen enthaltenen, weltanschaulichen oder mentalitätsgerichteten Botschaften meist nicht mit expliziten Ausdrucksmitteln geschah, ist inzwischen bekannt. Wie sich die scheinbar nichtpolitische und dennoch normativ beeinflusste Gestaltung der Filme aber vollzog, ist dagegen noch immer wenig erforscht.“⁴

Am 4. Dezember 1944 kam im Berliner Tauentzien-Palast der unter der Regie Paul Verhoevens entstandene Film *Philharmoniker* zur Uraufführung,⁵ anhand dessen sich ins-

1 Ich danke dem Archiv der Stiftung Berliner Philharmoniker und deren Leiterin, Frau Mag. Katja Vobiller, sehr herzlich für die freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen.

2 Christoph Henzel, „Einleitung“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, hrsg. von Christoph Henzel, Würzburg 2011, S. 9–24, hier S. 9.

3 Ebd., S. 14.

4 Hans-Peter Fuhrmann, „Filmmusik und Mentalität in der nationalsozialistischen Filmproduktion während des Zweiten Weltkriegs am Beispiel der Spielfilme *Die Feuerzangenbowle*, *Karneval der Liebe und Immensee*“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 77–91, hier S. 78.

5 *Lexikon des Internationalen Films*, begründet von Klaus Brüne, Reinbeck bei Hamburg 1995, Bd. D-R, S. 4364f.; Ulrich J. Klaus, *Deutsche Tonfilme [Lexikon der abendfüllenden deutschsprachigen Spielfilme (1929–1945), chronologisch geordnet nach Daten der Uraufführungen in Deutschland sowie der in Deutschland produzierten, jedoch nicht zur Uraufführung gelangten Spielfilme]*, 13. Jahrgang: 1944/45, Berlin / Berchtesgaden, 2002, S. 93–95. Der Film ist derzeit im Handel nicht erhältlich, kann aber z. B. bei der Murnau Stiftung eingesehen werden. <<http://www.murnau-stiftung.de>> (12.04.2014).



Abbildung 1: Haupttitel zu *Philharmoniker*.

besondere der Gebrauch von Musik im Dienste nationalsozialistischer Propaganda studieren lässt. Die im Filmtitel angedeutete musikalische Thematik geht nach Auskunft der Haupttitel auf eine Idee Friedrich Herzfelds zurück. Für die Musik verantwortlich zeichnete (gemeinsam mit dem in den Haupttiteln nicht genannten Friedel-Heinz Heddenhausen⁶) Alois Melichar.⁷ Wiewohl heute weitgehend aus dem kulturellen Gedächtnis verschwunden, ist der Streifen für die Musik(film)-

Forschung von einigem Interesse und aus mehreren Gründen bemerkenswert. Praktisch die gesamte Filmmusik, die etwas weniger als die Hälfte der Gesamtdauer (46 %) einnimmt (siehe Tabelle 1 im Anhang), findet direkt in der Filmhandlung statt. Des Weiteren entstammt die Musik dieses Films zum größten Teil (91 %) überwiegend sehr bekannten und populären symphonischen (oder in weitestem Sinn „klassischen“) Werken.⁸ Große Teile insbesondere der symphonischen Musik werden ohne darüber gemischte Dialoge als bebilderte Klangspur in die Handlung integriert. Dadurch entstehen wortlose Abschnitte von z. T. erstaunlicher Länge: So bringt etwa eine ca. zehnmünütige Sequenz den vollständigen zweiten Satz aus Beethovens 5. Sinfonie; zusammen mit einer unmittelbar davor platzierten mit „Jazz-Musik“ unterlegten Montage ergibt das einen zusammenhängenden Block von mehr als zwölf Minuten – immerhin 14 % der Gesamtdauer –, in denen kein einziges gesprochenes Wort fällt. Auch die Schlussequenz, deren Musik bereits während der letzten Dialogszene einblendet, dauert, nachdem das letzte Wort gesagt ist, noch immer über sechs Minuten, während derer sich Musik und Bild zu apothetischem Furioso steigern, das an der Anschaulichkeit der Botschaft nichts fehlen lässt.

Einer Wiederveröffentlichung des Films stehen nach Auskunft durch die Murnau Stiftung neben den allgemeinen Restaurierungs- und Digitalisierungskosten auch urheberrechtliche Bedenken entgegen. Für die vorliegende Studie wurde ein privater Mitschnitt einer Ausstrahlung des Films im Bayerischen Fernsehen verwendet. Ein längerer Ausschnitt, der die vollständige Aufnahme des 2. Satzes aus der 5. Sinfonie Ludwig van Beethovens enthält, wurde für eine rezente Fernsehdokumentation verwendet und nachfolgend auf der Videoplattform „You-Tube“ gepostet: <http://www.youtube.com/watch?v=Is68_hVOKGs&feature=related> (11.3.2014).

6 Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 93.

7 Melichar, der ab 1933 zahlreiche Filmmusiken für die deutsche Filmindustrie schrieb, will laut einem Brief vom 11.04.1963 an Fred Prieberg „wegen meiner anti-nationalsozialistischen Einstellung“ ab Mitte der 1930er Jahre Einschränkungen in seiner Berufsausübung als Dirigent erfahren haben. Zit. in Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 23. Prieberg argumentiert faktenreich gegen Melichars Selbstdarstellung als Opfer des Nationalsozialismus.

8 Ein im Vorspann nicht identifiziertes, wie improvisiert wirkendes Orgelstück von 2:28 Minuten Länge (= 6 % der Musik) wurde im Sinn der im Film thematisierten Unterscheidung von U- und E-Musik dem „symphonischen“ Musikanteil zugeschlagen.

Möglich ist der intensive Gebrauch von Musik in der Diegese dadurch, dass die Rahmenhandlung eine „fiktionale Orchesterdarstellung“⁹ ist, in der das Musizieren auf der Tagesordnung steht. Die Glaubwürdigkeit der Fiktion wird in einer besonderen Form hyperrealistischer Darstellung dadurch gesteigert, dass als Orchester die wirklichen Berliner Philharmoniker agieren, in verschiedenen Szenen geleitet von vier echten, überaus namhaften Dirigenten. Allein dieser „dokumentarische“ Aspekt ruft ein gewisses musik-, rezeptions- und interpretationshistorisches Interesse an den hier versammelten Bild-/Ton-Aufnahmen musikalischer Aktion hervor.¹⁰ Darüber hinaus bietet der Film Gelegenheit, die Verwendung „absoluter“, d. h. prinzipiell deutungsoffener Musik in einem ideologisch genauestens determinierten Kontext zu studieren. Über die Stellung des Films zum politischen System besteht insoweit kein Zweifel, als Joseph Goebbels selbst in die Konzeption des Films involviert war und von seinem Ministerium überdurchschnittlich hohe Mittel für die Herstellung bewilligt wurden. „Es war die vielleicht aufwendigste Werbekampagne, die für die Berliner Philharmoniker je betrieben wurde: Goebbels scheute keinen Aufwand für diesen Philharmoniker-Film, was sich allein schon in den verhältnismäßig hohen Produktionskosten von gut drei Mio. RM ausdrückt. Der Film wurde dementsprechend intensiv beworben und das RMVP verlieh ihm gleich drei Prädikate: ‚Künstlerisch wertvoll‘, ‚Kulturell wertvoll‘ sowie ‚Volkstümlich wertvoll‘.“¹¹

Den Kern der Handlung bildet eine amouröse Dreiecksbeziehung konventionellen Zuschnitts: Die Brüder Hans und Alexander Schonath (Malte Jaeger und Will Quadflieg), Söhne eines Violoncellisten und Philharmonikers der ersten Stunde (Eugen Klöpfer), konkurrieren um die Gunst von Maria Hartwig (Irene von Meyendorff), Tochter des Orchestervorstands Herbert Hartwig (Theodor Loos). Beide Brüder sind begabte Musiker und verdienen ihren Lebensunterhalt als Geiger: der schöne, starke, unternehmungslustige und selbständige Alexander in diversen Tanzkapellen, der nicht ganz so schöne, feinsinnige, sesshafte aber gesundheitlich schwächliche Hans als Geiger der Philharmoniker. Vater Schonath hat sich vor Jahren mit Alexander entzweit, weil dieser sein Talent ans Showgeschäft verschwendet und unstet in der Welt herumreist. Während Alexanders Abwesenheit hat Maria sich dessen Bruder Hans versprochen, was beide Väter gutheißen. Als Alexander mit seiner Kapelle in Berlin gastiert, bei dieser Gelegenheit Maria über den Weg läuft und daraufhin nun auch den Philharmonikern beitrifft, beginnt die Konkurrenz der Brüder wieder zu schwelen. Aus Rücksicht auf den kritischen Gesundheitszustand seines Bruders verleugnet Alexander seine Zuneigung zu Maria und verlässt Deutschland. Erst als Hans

9 Vgl. Fritz Trümpi, *Politisierter Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien / Köln / Weimar 2011, bes. S. 227–231.

10 Der Film gelangte im Rahmen einer umfassenden interpretationshistorisch ausgerichteten Studie zur Tonträgergeschichte von Beethovens 5. Sinfonie in meinen Aufmerksamkeitsfokus. Vgl. Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 384–397.

11 Trümpi, *Politisierter Orchester*, S. 231 mit Verweis auf Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 94. Davon abweichend und teilweise in sich widersprüchlich sind die Angaben Gerd Albrechts hinsichtlich der Prädikatisierung des Films. In einer zusammenfassenden Liste der von ihm untersuchten Filme ist *Philharmoniker* mit den Prädikaten „kbw“ (künstlerisch besonders wertvoll), „kuw“ (kulturell wertvoll) und „sw“ (staatspolitisch wertvoll) aufgeführt. Laut seinen nach Filmgattungen geordneten Listen der vergebenen Prädikate wurde hingegen über den gesamten Untersuchungszeitraum das Prädikat „sw“ ausschließlich an P-Filme verliehen. Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*, Stuttgart 1969, S. 111 und 553.

unter den Strapazen einer Konzerttournee stirbt, kann sich die Bestimmung Alexanders und Marias füreinander erfüllen.

Gerd Albrecht rechnete *Philharmoniker* der Gattung der „E-Filme“ zu, die nach seiner Klassifizierung „nach Handlung und Gestaltung Ernstes zum Hauptinhalt haben“,¹² sich aber wie die von ihm sogenannten A-(Aktion) und H-Filme (heiter) von den ausgewiesenen P-Filmen dadurch unterscheiden, dass in ihnen politisch-propagandistische Funktionen allenfalls latent vorliegen.¹³ Der Film erschien nach dem Krieg unverdächtig genug, dass er im deutschsprachigen Raum diverse Wiederaufführungen erfuhr, unter anderem auch ab dem 10. November 1950 im Kino der DDR sowie am 25. Mai 1959 im DDR-Staatsfernsehen DFF 1. Das *Lexikon des Internationalen Films* beurteilt *Philharmoniker* knapp als „Musikfilm mit guter Kameraarbeit und ausgezeichneten Darstellern“.¹⁴ Ideologisch brisant ist der Film dadurch, dass die Rahmenhandlung – man schreibt das Jahr 1931 – die *Philharmoniker* in einer wirtschaftlich unsicheren Phase zeigt, in welcher der Mitgliederschwund die künstlerische Leistungsfähigkeit des Ensembles zu beeinträchtigen droht und Alexanders Entscheidung, Berlin zu verlassen, als Verrat an der Orchestergemeinschaft missdeutet wird. Der Film thematisiert also die Konfliktlage, die sich allenthalben zwischen privaten Motiven des Einzelnen und den Interessen des Kollektivs auf tun. Dass die *Philharmoniker* als Sendboten „großer deutscher Kultur“ nicht weniger als die bedrohte Nation repräsentieren und die Filmhandlung unter den Eindrücken des Kriegswinters 1944/45 kaum anders denn als Metapher für die Nöte der aufs Durchhalten eingeschworenen Deutschen aufzufassen war, bedarf im historischen Rückblick keiner näheren Erläuterung.

Die Produktion des Films war langwierig und offenbar von manchen konzeptionellen Änderungen begleitet. Anhand erhaltener Drehbuchentwürfe und deren Vergleich mit dem fertigen Film lassen sich in einem bereits fortgeschrittenen Stadium der Werkgenese Adaptionen der narrativen Struktur, Verschiebungen von Detailinstellungen, vor allem aber unterschiedliche Phasen der Konkretisierung der musikalischen Teile beobachten, die auch Rückschlüsse auf (musik)dramaturgische Konzepte und Wirkkalküle zulassen. Zentrales Thema des ersten Drehbuchs Erich Ebermayers¹⁵ ist das Verhältnis zwischen ernster und unterhaltender Musik, Alexanders innere Einstellung zum Showbusiness, das ihm leicht errungene Erfolge aber keine künstlerische Befriedigung verschafft. In der Gegenüberstellung von Hoch- und Trivialkultur hatte Ebermayer bereits ganz konkrete Vorstellungen hinsichtlich der verwendeten „klassischen“ Musik entwickelt,¹⁶ die später ausnahmslos verworfen wurden. Ebermayers *Best-of-Classical* wurde in einem längeren Prozess, in den sich Joseph Goebbels persönlich einschaltete, durch eine kleine, konzentriert ideologisch gefärbte Auswahl ersetzt.

12 Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 109.

13 Zu den Kriterien für die Unterscheidung zwischen P-Filmen und Non-P-Filmen vgl. ebd., S. 105f.

14 *Lexikon des Internationalen Films*, begründet von Klaus Brüne, Reinbeck bei Hamburg 1995, Bd. D–R, S. 4364f., hier auch die Nachweise der genannten Aufführungen.

15 Die Berliner *Philharmoniker*. 1. Drehbuch von Erich Ebermayer, Typoskript, Exemplar im Archiv der Berliner *Philharmoniker*, Sign. M V 1943 (im Folgenden „1. Drehbuch“).

16 Geplant waren Ausschnitte aus J. S. Bachs Konzert für 3 Klaviere und Orchester sowie aus der *Chaconne* für Violine, aus Beethovens *Egmont-Ouvertüre* sowie der 3., 5. und 9. Sinfonie, aus Brahms 1. Sinfonie, Max Bruchs Violinkonzert, Bruckners 4. Sinfonie, Mozarts Requiem, Puccinis *Madama Butterfly*, R. Strauss' *Don Quixote* und *Till Eulenspiegel*, Wagners *Tannhäuser-Ouvertüre*, Venusberg-Musik sowie dem *Tristan-* und dem *Meistersinger-Vorspiel*.

Die folgenreichste dramaturgische Veränderung gegenüber den ursprünglichen Konzepten betrifft die Einführung von vier verschiedenen Orchesterleitern anstatt des zunächst als eine Art überväterliche Gestalt vorgesehenen einen Dirigenten, der im ersten Drehbuch noch rundheraus als Wilhelm Furtwängler bezeichnet ist. Im zweiten Drehbuch¹⁷, das eine Umarbeitung des ersten durch den Regisseur Paul Verhoeven darstellt, wurde daraus „Der Dirigent“. Dieser wäre auch in dieser Fassung noch sowohl in musikalischer Aktion als auch in einer tragenden Sprechrolle in Erscheinung getreten, in der er als Führerfigur und moralische Instanz das Gravitationszentrum des Films gebildet hätte. Für das Publikum hätte aber auch hinsichtlich eines namenlosen Dirigenten kein Zweifel darüber bestanden, wer das reale Vorbild für diese Figur war. Wilhelm Furtwängler hatte nach dem Tod Arthur Nikischs 1922 dessen Positionen beim Leipziger Gewandhausorchester und bei den Berliner Philharmonikern übernommen und war seither der selbst von den Größen der älteren Generation wie Richard Strauss und Felix Weingartner kaum angefochtene Star unter den deutschen Dirigenten. Es lässt sich daher leicht erraten, dass der Fokus auf Furtwängler jene „Idee“ war, als deren Beiträger Friedrich Herzfeld, Pressechef der Berliner Philharmoniker, sowohl im zweiten Drehbuch als auch in den Haupttiteln des Films gewürdigt wurde. Herzfeld hatte – angeblich von den Nationalsozialisten offiziell beauftragt¹⁸, jedenfalls aber ganz im Sinn der nationalsozialistischen Ideologie – 1941 eine von glühender Verehrung geleitete Furtwängler-Biographie publiziert.¹⁹ Mit Erscheinen des Films *Philharmoniker* geriet er allerdings ob seiner „jüdischen Abstammung“ ins Visier rassistischer Anfeindungen.²⁰

Herzfeld muss die Idee für den Film spätestens im Zusammenhang mit der Publikation seines Furtwängler-Buchs gekommen sein. Jedenfalls stammt der bisher früheste bekannte Hinweis auf den Film bereits vom 27. Mai 1941, als Joseph Goebbels in seinem Tagebuch notierte:

„Mit Hippler^[21] einen neuen Film über die Berliner Philharmoniker besprochen. Das wird ein Schlager werden. Furtwängler selbst soll daran mitwirken. Ich habe schon den ganzen Handlungsaufriß im Kopf.“²²

17 Die *Philharmoniker*, Drehbuch von Erich Ebermayer und Paul Verhoeven nach einer Idee von Friedrich Herzfeld, Typoskript, Exemplar im Archiv der Berliner Philharmoniker, Sign. M V 1944 (im Folgenden „2. Drehbuch“). Die durch die Signaturen implizierten Datierungen beider Drehbücher sind offensichtlich unrichtig, da beide Bücher Vorstufen zum Film darstellen und der Drehbeginn bereits im Herbst 1942 war.

18 Richard Osborne, *Herbert von Karajan. Leben und Musik*, München 2008, S. 469 (ohne Quellenangabe).

19 Friedrich Herzfeld, *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen*, Leipzig 1941.

20 „Das ‚Amt Musik‘ im ‚Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg‘ beobachtete die ‚ungewöhnliche Reklame‘, die Presse und Rundfunk für den Philharmoniker-Film betreiben würden, überdies argwöhnisch, insbesondere weil das Mitwirken des Pressechefs der Berliner Philharmoniker, Friedrich Herzfeld, darin prominent erwähnt werde, obschon er doch angeblich ‚Mischling 2. Grades‘ sei.“ Trümper, *Politisierter Orchester*, S. 231, Anm. 897.

21 Fritz Hippler, NSDAP-Mitglied seit 1927, seit 1939 Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium, ab 1942 zusätzlich Reichsfilmintendant. Felix Moeller, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, S. 125.

22 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands*, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil I, Bd. 9, bearb. von Elke Fröhlich, München 1998, S. 337, Eintrag vom 27.5.1941.

Um 1940 war es insbesondere im Tobis-Konzern (der auch *Philharmoniker* produzierte) zu einem sprunghaften Anstieg von „Staatsauftragsfilmen“ gekommen, die das Bedürfnis nach der Darstellung von „kulturellen Äquivalenzleistungen“ für den bis dahin ungeminderten „Erfolg des militärischen Genies Hitler“ zu leisten hatten.²³ Bekannte Filme über große deutsche Politiker (Bismarck, Friedrich der Große), Wissenschaftler und Ingenieure (Paracelsus, Robert Koch, Rudolf Diesel) und Künstler (Schiller, Rembrandt, Mozart, Friedemann Bach) gehören in diesen Kontext, in dem auch Furtwängler einen schlüssigen Platz eingenommen hätte. Im Frühjahr 1942 ist der Enthusiasmus des Ministers hinsichtlich des *Philharmoniker*-Films, der in seiner Planung nun bereits einen herausragenden Rang eingenommen hat, ungebrochen:

„Meine Forderung nach guten, propagandistisch wirkungsvollen Spielfilmen über die Reichshauptstadt geht nun langsam doch in Erfüllung. Vor allem ein Projekt über das Philharmonische Orchester ist außerordentlich vielversprechend.“²⁴

Etwa um diese Zeit dürfte aber der ursprüngliche Ideen Kern eines ganz auf die Zentralgestalt des Dirigenten abgestellten Films aufgegeben worden sein. Zum einen mögen dafür pragmatische Gründe eine Rolle gespielt haben, da für die Figur des Dirigenten unbedingt ein professioneller Schauspieler zu besetzen war, dessen Glaubwürdigkeit als Darsteller eines lebenden, sehr populären und medial präsenten Dirigenten im direkten Gegenüber mit dem „Original Philharmonische[n] Orchester“²⁵ zwangsläufig unterminiert worden wäre. Als sich überdies ab Ende 1941 vor Moskau abzeichnete, dass die Blitzkriegsstrategie Hitlers im Fall der Sowjetunion gescheitert war, begann sich die politische Großwetterlage so dramatisch zu wenden, dass Goebbels' filmpolitische Strategie einer Fokussierung auf die „Großen Deutschen“ ihren realweltlichen Rückhalt verlor. Die Adaptierungen der Drehbücher zu *Philharmoniker* sind auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Statt des einen „Dirigenten“ wurde die Rolle des Orchestervorstands eingeführt, der im fertigen Film die verbalen Anteile des „Dirigenten“ übernahm, dem aber – als Musiker selbst nur einer unter vielen – die auratische Führernatur eines die Geschicke des Orchesters in ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Gesamtheit leitenden Chefdirigenten fehlt. Allein schon dadurch verschiebt sich das narrative Gravitationsfeld von der herausragenden Persönlichkeit zu den „kleinen Leuten“ mit ihren alltäglichen Nöten. Zugleich wurde es damit plausibel, echte Dirigenten in musikalischer Aktion in den Film zu integrieren.

Bis zum Herbst 1942 hatte sich die Auswahl der Musikstücke und der im Film auftretenden Dirigenten so weit konkretisiert, dass der Filmminister notieren konnte:

„Abends kommen Demandowsky^[26] und der Regisseur Verhoeven und führen mir die Musik zu dem demnächst im Atelier beginnenden Film ‚Philharmoniker‘ vor. Wir haben eine wunderbare klassische Musik ausgewählt, die als Illustration zu diesem Film dienen soll. Sie soll von den Dirigenten Knapertsbusch, Böhm, Schuricht und Furtwängler dirigiert werden. Anstelle des Händelschen ‚Halleluja‘,

23 Harro Segeberg, „Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940“, in: *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, hrsg. von Harro Segeberg, (Mediengeschichte des Films, 4), München 2004, S. 268–291, bes. 271–276. Zu diesen biographischen Filmen auch Moeller, *Der Filmminister*, S. 269–271.

24 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 3, bearb. von Elke Fröhlich, München u. a. 1994, S. 447, Eintrag vom 10.03.1942.

25 Regieanweisung für den Vorspann: „Das Original Philharmonische Orchester mit dem Dirigenten in der Philharmonie.“ 2. Drehbuch, S. [VI].

26 Ewald von Demandowsky, Redakteur beim *Völkischen Beobachter*, ab 1937 Reichsfilmdramaturg, 1939–1945 Produktionschef bei der Tobis. Moeller, *Der Filmminister*, S. 142.

mit dem der Film schließen sollte, setze ich das ‚Festliche Präludium‘ von Richard Strauß [!], das einen pompösen Abgesang bilden wird.“²⁷

Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die Adaptierung der Rolle des „Dirigenten“ erfolgt. Weitere Änderungen sollten folgen. Die eigentlichen Dreharbeiten waren bis Anfang April 1943 abgeschlossen.²⁸ Dass die Zensur erst anderthalb Jahre später erfolgen konnte, geht offenbar auf das Missfallen Goebbels' zurück, dem der Film im Juli 1943 erstmals vorgeführt worden war und der offensichtlich grundlegende Änderungen reklamierte²⁹:

„Abends wird mir der neue Film der Tobis: ‚Philharmoniker‘ vorgeführt. Er ist leider danebengelungen. Der Regisseur Verhoeven hat es nicht fertiggebracht, die private Handlung mit dem großen künstlerischen Ethos der Philharmoniker in Übereinstimmung zu bringen. Solche Filme liegen den Deutschen nicht. Wir gehen immer mit dem Holzhammer an die Probleme heran. Intimere Wirkungen bleiben uns meistens versagt. Ich werde jetzt in größerem Umfang vor allem französische Regisseure nach Berlin ziehen, damit sie der deutschen Filmindustrie neues Blut zuführen.“³⁰

Der Film ist daraufhin gründlich überarbeitet worden, so dass Goebbels im darauffolgenden Februar befriedigt konstatieren konnte:

„Die Tobis führt mir den Film: ‚Philharmoniker‘ nach seiner Umarbeitung vor. Er ist jetzt ausgezeichnet gelungen; ich habe nur noch ein paar Kleinigkeiten an ihm auszusetzen. Ich bin froh, daß wir jetzt wieder einmal ein paar anständige Filme herausbringen. In der letzten Zeit hatten wir etwas Pech auf dem Sektor der Filmproduktion. Gelungene Filme können wir jetzt gut gebrauchen. Das Volk sucht in dieser schweren Zeit Entspannung und Erbauung; und es hat ja auch ein jedes Recht dazu.“³¹

Selbst diese Kleinigkeiten nehmen nochmals ein halbes Jahr in Anspruch. Im November ist der Minister schließlich zufriedengestellt:

„Die Tobis führt mir ihren nunmehr zum dritten Mal umgearbeiteten Film ‚Die [!] Philharmoniker‘ vor. Er ist jetzt ausgezeichnet gelungen und wird sicherlich einen Riesenerfolg im In- und Ausland erringen.“³²

Noch bevor am 26. November 1944 die Zensur erfolgte,³³ begann Goebbels stolz, sein neuestes Werk in erlauchtem Kreis vorzuführen.³⁴

Angesichts der in Umrissen erkennbaren Entstehungsgeschichte kann an der propagandistisch erwünschten Ausrichtung des fertigen Films kein Zweifel bestehen. Eine

27 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 6, bearb. von Harmut Mehringer, München u. a. 1996, S. 333, Eintrag vom 25.11.1942.

28 Laut Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 94 dauerte die Drehzeit vom 24.11.1942 bis zum 2.4.1943, Goebbels Tagebucheintrag vom 25.11.1942 bezieht sich, wie zumeist, auf den Vortag. Vgl. Moeller, *Der Filmminister*, S. 38.

29 Moeller, *Der Filmminister*, S. 102 spricht geradezu von einem „Interventionswahn“ des Ministers. Den Film *Philharmoniker* nennt er als anschauliches Beispiel für „Rückstellungen, Umänderungen und verzögerte Premieren“, die daraus folgten. Allerdings gibt er versehentlich „Anfang 1943“ als Beginn des Vorhabens an. Ebd., S. 131, Anm. 173.

30 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 9, bearb. von Manfred Kittel, München u. a. 1993, S. 94, Eintrag vom 13.07.1943.

31 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 11, bearb. von Dieter Marc Schneider, München u. a. 1994, S. 267, Eintrag vom 09.02.1944.

32 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 14, bearb. von Jana Richter und Hermann Graml, München u. a. 1996, S. 211, Eintrag vom 13.11.1944.

33 Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 94.

34 Vgl. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 14, bearb. von Jana Richter und Hermann Graml, München u. a. 1996, S. 212, Eintrag vom 15.11.1944.



Abbildung 2: „Wenn ich dich so lieben dürfte wie ich möchte.“ Alexander, Maria und Hans feiern ihr Wiedersehen.

weitgehend ungenutzt. Einzig das Verhältnis der beiden Brüder zu Maria wird auf konventionelle Weise durch ein „zufällig“ von einem Barpianisten einer Berliner Kneipe vorgetragenes Lied klargestellt: „Wenn ich dich so lieben dürfte, wie ich möchte“ – das kleidet parallel zu einem unmissverständlichen Bild in sangbare Worte, was das Publikum zu diesem Zeitpunkt ohnehin schon weiß. Das hier induzierte musikdramaturgische Potential bleibt hingegen ungenutzt: Text und Musik des Liedes kommen kein weiteres Mal im Film vor.³⁵

Hatte schon die zeitgenössische deutsche Kritik in der Frühzeit des Tonfilms Probleme, das Genre „Musikfilm“ begrifflich zu fassen, weil sich gegenüber dem Kino der Weimarer Republik eine starke Tendenz zur „Hybridisierung“ ausprägte,³⁶ so sind die in diesem Zusammenhang gängigen Klassifikationen, „die von Filmoperette und Operettenfilm bis zu Singfilm, Gesangsspiel film und Sängerfilm reichen“,³⁷ ausnahmslos untauglich für das hier in Frage stehende Werk: Was gemeinhin als Musikfilm rezipiert wird, enthält das gesungene Wort,³⁸ das aus naheliegenden Gründen ein wichtiges Medium zur Vermittlung von Werten und Botschaften darstellt und entsprechend auch im gegenwärtigen Diskurs einen

35 Eine ursprünglich vorgesehene weitere Szene, in welcher der Refraintext einer Jazz-Nummer auf die Handlung verweisen sollte, wurde gestrichen. Nach einer zufälligen Begegnung zwischen Alexander und Maria in Paris ist deren emotionale Beziehung auf dem Tiefpunkt, die abends im Varieté von Alexander geleitete Musik („ein besonders lebhaftes heiteres Jazzmusikstück“) sollte im Refrain darauf reagieren: „Text dieses Refrains, der etwa des Inhalts wäre, dass man seine Sorgen vergessen soll, denn wenn man glaubt, es ginge nicht weiter – – das scheint nur so, die Erde dreht sich. Dieser Refrain wird in französischer Sprache von Heddy gesungen.“ 2. Drehbuch, S. 175.

36 Jan Hans, „Musik- und Revuefilm“, in: *Mediale Mobilmachung I., Das Dritte Reich und der Film*, hrsg. von Harro Segeberg, München 2004, S. 203–228; 216 sowie S. 217: „Der Musikfilm verabschiedet die strikte Trennung in Hoch und Trivialkultur, in Ernst und Unterhaltung; er nimmt sich, was er braucht aus Operette und Singspiel, aus Komödie und Melodram.“

37 Ebd.

38 Vgl. auch Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007, S. 22–24, mit der dort (S. 23) aufgestellten Definition des Musikfilms als „narratives Genre mit einer Mindestlänge von einer Stunde Laufzeit [...], innerhalb derer die wiederholte musikalische Nummer mit diegetisch verankertem Gesang ein signifikantes Verhältnis zwischen filmischer Narration und musikalischem

genauere Beurteilung des Films *Philharmoniker* wird allerdings dadurch erschwert, dass er offensichtlich etablierte Genre Grenzen überschreitet und seine Subsumption unter Begriffen wie „Musikfilm“ oder „Musikerfilm“ nur bedingt Anknüpfungspunkte an bisherige Forschungen herstellt, da die in typischen Musikfilmen herrschenden Konventionen und Mechanismen von Startum, revueartiger Dramaturgie oder Spektakel hier kaum greifen. Auch die vielfältigen Möglichkeiten des im Erzählkino durch prägnant eingesetzte Lieder vermittelten Handlungskommentars bleiben im Film *Philharmoniker*

(wenn nicht oftmals den) Hauptansatzpunkt musikbezogener Filmanalyse bildet. Dieser Ansatz greift im Falle von *Philharmoniker* ins Leere.

Die Abwesenheit einer relevanten musikalisch vermittelten Textebene verstärkt die genuin musikalischen Aspekte des Musikeinsatzes in *Philharmoniker*, wobei jedoch wiederum typische Funktionsweisen bildbegleitender Filmmusik ausgehebelt werden. Mit der Entscheidung, nahezu ausschließlich präexistente Instrumentalmusik in ihrer Originalgestalt (allenfalls gekürzt) zu verwenden, dabei aber keines der Stücke zu wiederholen, beraubt sich der Film vorsätzlich eines der wirkungsvollsten Mittel der „Filmsymphonik“, wie sie sich für ernste Filmgenres schon früh etablierte:³⁹ Die im Unterhaltungskino der Zeit allenthalben genutzte Verklammerung von Szenen durch erinnerungs- und leitmotivisch eingesetzte Musik entfällt hier gänzlich. Auch die Technik semantischer „Aufladung“ von Musik durch deren Verbindung mit prägnanten Szenen, die sich an anderer Stelle als kontrapunktischer Kommentar wieder „entladen“ ließe, konnte in dem von den Filmemachern gewählten Setting nur insoweit adaptiert werden, als die verwendeten Stücke durch ihre außerfilmische Rezeptionsgeschichte von vornherein mehr oder weniger konkret semantisch „beladen“ sind. Doch bietet gerade dieser Aspekt insofern kaum Anreiz zur „archäologischen“⁴⁰ Erschließung und analytischen Deutung, als die verwendete Musik in den Haupttiteln benannt ist und die möglichen semantischen Bezüge für einen Großteil der verwendeten Musik – ein Sinfoniesatz Bruckners, zwei Sätze aus Beethovens „Schicksalsinfonie“, Franz Liszts als „Russland-Fanfare“ missbrauchte Symphonische Dichtung *Les Préludes*, Richard Strauss' zum Lieblingswerk der Nazis avanciertes Festliches Präludium – weitgehend auf der Hand liegen. Dass Einfachheit und unentwegte Wiederholung prägnanter Botschaften zum Wesen der Propaganda gehörten, hatte Joseph Goebbels wiederholt formuliert,⁴¹ dass aber derlei Maximen nur begrenzte Wirkung entfalteten, solange sie nicht mit der Erregung zweckdienlicher Affektdispositionen einhergingen, hatte sich am Propagandakino nach 1933 rasch erwiesen.⁴² Dies muss umso mehr für das nichtbegriffliche Medium Musik gelten, bei dessen Einsatz Propaganda darauf vertrauen müsste, dass das Publikum die richtigen Assoziationen herstellt, zumal im angestammten Kontext der im Film dargestellten Konzertsituationen die missbrauchte Musik nachdrücklich auf ihre Autonomie pocht: Ein mit Liszts Musik unvertrauter Zuseher⁴³ mag im Kinosaal zu dem Aha-Erlebnis gekommen sein, eine Wochenschau-Signation unerwartet als Teil „normaler Konzertmusik“ zu erkennen – eine Einladung geradezu zur Reflexion über das Gebotene und als solches ein Spielzug, der unter Umständen nach hinten losgeht.

Diskurs etabliert“ (Hervorhebungen original), sowie ebd. S. 57–64 den Abschnitt „Genreformate im Überblick“.

39 Zur spezifisch deutschen Ausprägung siehe Christoph Henzel: „Zur Filmsymphonik in Deutschland“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 155–180.

40 Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München 2010, S. 10.

41 Segeberg, „Die großen Deutschen“, S. 267 mit entsprechenden Quellenbelegen.

42 Ebd., S. 270.

43 Selbst unter Musikern ist die Kenntnis des Liszt'schen Originals kaum allgemein vorauszusetzen. Norbert Schultze, Komponist des *Liedes vom Feldzug im Osten*, das die Radioberichte vom Überfall auf die Sowjetunion begleiten sollte, erinnerte sich, durch Goebbels' persönlichen Sonderauftrag, die „Russland-Fanfare“ in das Lied einzuarbeiten, unter äußerstem Zeitdruck in Bedrängnis geraten zu sein, da er die erst wenige Tage zuvor aufgenommene Fanfare noch nicht gehört hatte und ihm Liszts Komposition nicht vertraut war. Vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 340.

Was schließlich den – für manche Szenen des Films nicht zu leugnenden – konventionellen Gebrauch von Musik im Sinne illustrierender musikalischer Topoi oder „Clichés“⁴⁴ betrifft, so ist zu konstatieren, dass deren Wirkmöglichkeiten wo nicht aufgehoben so doch empfindlich dadurch geschmälert sind, dass Musik praktisch nur diegetisch eingesetzt wird. Mit dem Wissen um die manipulativen Möglichkeiten insbesondere des tendenziell unterhalb der Wahrnehmungsschwelle verbleibenden Musikeinsatzes⁴⁵ könnte eine Filmmusik-Analyse zu der Einsicht gelangen, dass die Produzenten von *Philharmoniker* im Hinblick auf seine propagandistischen Zwecke einiges „falsch“ gemacht haben. Liefert also der Film doch kaum mehr als eine Gelegenheit, gute und autonom bestehende – wenn auch ideologisch „verstrahlte“ – Musik im Kino vorzuführen? Die Frage ist insofern brisant, als das für viele Musikfilme kaum abzuweisende Argument, Film sei nur der „Vorwand“ für die Musik, im Rückblick auf Filmproduktionen im Dritten Reich auch zu verklärenden Reinwaschungen gebraucht werden konnte.⁴⁶ Goebbels' Engagement, die auffällige ideologische Färbung der Musikauswahl und die überaus positive Prädikatisierung durch die nationalsozialistische Filmzensur sprechen entschieden dagegen. Aber wie „funktioniert“ der Film und seine Musik?

Philharmoniker singt ein Loblied auf die deutsche Hochkultur, die sich als „ernst“ und „deutsch“ zweifach abgrenzt: gegenüber Unterhaltungskultur im Allgemeinen und deren „undeutscher“ (hier amerikanischer) Ausprägung im Besonderen (eine nicht-deutsche Hochkultur ist nicht vorgesehen). Alexander Schonath hatte seinerzeit zugunsten seines Bruders auf ein Probespiel bei den Philharmonikern verzichten müssen und daraufhin eine Karriere als Unterhaltungskünstler eingeschlagen. Die Filmhandlung kommt dadurch in Gang, dass Alexander mit seiner Kapelle in Berlin gastiert, wo er allabendlich in der Rio-Bar spielt. Musikideologisch brisant ist die Figur Alexanders insofern, als seine Kunst als „Jazz-Musik“,⁴⁷ mithin als eine von den Nationalsozialisten verpönte und unter massive Repressionen gestellte Kunstform,⁴⁸ firmiert. Dabei ist es unerheblich, dass „Jazz“ für die im Film dargebotene Musik nur bedingt als musikhistorisch haltbare Klassifikation taugt;

44 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [engl. *Original Los Angeles 1944*]. Mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD „Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942“, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006, S. 22f.

45 Auch wenn psychoanalytisch beeinflusste Filmmusik-Theorien kaum vor den 1970er und 1980er Jahren formuliert wurden, kalkulierte bereits der ab den 1930er Jahren konventionalisierte „klassische“ Hollywood-Musikstil die unbewusste Wahrnehmung von Filmmusik mit ein. „Music was rendered unobtrusive by masking its entrances and exits, but it was none the less powerfull because it was relegated to the perceptual background.“ Kathryn Kalinak, *Film Music. A Very Short Introduction*, New York 2010, S. 62.

46 In diesem Sinn explizit Zarah Leander in ihrer Autobiographie: „Ich selbst sehe meine Filme am liebsten als Vorwand für meine Lieder. [...] Ich hoffe, daß es die Musik und die Lieder waren, die das Publikum in meine Filme lockte. Sollte es etwas anderes gewesen sein, würde mich das wirklich bedrücken: so viele Millionen Menschen können unmöglich ein so schlechtes Urteilsvermögen gehabt haben, daß sie die Filme (abgesehen von einigen wenigen) schätzten. Es wäre eine trostlose Vorstellung.“ Zarah Leander, *Es war so wunderbar! Mein Leben*, Hamburg 1973, S. 126, zit. nach Matthias Hurst, „Piloten ist nichts verboten‘ und ‚Jede Nacht ein neues Glück‘: Unterhaltungskino und Filmmusik im Spannungsfeld ideologischer Werte“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 41–76, hier S. 69.

47 2. Drehbuch, S. 28–36 (Szene in der Rio-Bar) sowie S. 141–143 („Jazz“-Montage).

48 Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus, aus dem Amerikanischen von Bernd Rullkötter*, München 1998.

die Drehbuchanweisung ist im Sinn zeittypischer Schematisierungen zu lesen. „Jazz“⁴⁹ steht als zusammenfassender Allgemeinbegriff für ein relativ weites Spektrum „synkopierte[r] Tanzmusik“,⁵⁰ die sich einst aus afroamerikanischen Wurzeln gespeist haben mögen, deren Hochschätzung im Deutschland der 1920er Jahre tatsächlich aber bereits vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten einer gewissen Sättigung und Ernüchterung gewichen war.⁵¹ Allein dass Alexander im fertigen Film als Geiger der Star der Truppe sein soll, impliziert, dass es sich um einen eher harmlos-akademischen „Jazz“-Stil handeln muss. Im 1. Drehbuch war er noch ein hitzköpfiger Saxophonist,⁵² der dem Chef der Kapelle nicht „schmalzig“ genug spielte, sich im Gegenteil mit diesem auf offener Bühne ein Tempoduell liefert („Sie spielen wie eine gehackte Sau, Schonath – [...] [dessen Replik:] Ihre Tempi passen auf'n Friedhof, aber nicht zum Tanz!“), dafür entlassen wird und die Kapelle zum Ärger des Chefs unter laufendem Spiel verlässt.⁵³ Im Film ist er selbst der Chef und ein kurzes einleitendes Schlagzeugsolo bleibt das herausforderndste Element dieses ansonsten sehr zurückgelehnten Bigband-Swing mit dezenten Saxophonen und gedämpften Trompeten.⁵⁴ Alexanders ursprüngliche Aufmüpfigkeit ist auf einen kleinen kynischen Rest zusammengeschrumpft. Im Handlungskontext steht „Jazz“ selbstverständlich für eine „niedere“ Musik im Gegensatz zur Kunst der Philharmoniker, mehr aber noch steht sie für die „Dekadenz“ der Weimarer Zeit,⁵⁵ für das Undeutsche (mit Anklängen an all die dadurch implizierten rassistischen Ressentiments), für das Fremde, mithin freilich auch für das Exotische, für den Reiz des Verbotenen. Dass ausgerechnet der Held des Films als gefeierter „Jazz“-Musiker agiert, beinhaltet daher ein scheinbar subversives Element: Der Film gibt dem Publikum Gelegenheit, die unter dem Verdikt stehende Musik gefahrlos zu hören – ein Aspekt kalkulierter „Ambivalenz“, der dem NS-Kino offenbar geläufig war.⁵⁶

49 Regieanweisung für die Szene in der Rio-Bar: „Jazz-Musik (Es handelt sich um einen rhythmisch bewegten aber melodischen Tanzschlager à la ‚Valencia‘)“ 2. Drehbuch, S. 28.

50 J. Bradford Robinson, „Zur ‚Jazz‘-Rezeption der Weimarer Periode: Eine stilhistorische Jagd nach einer Rhythmus-Floskel“, in: *Jazz und Komposition*, hrsg. von Wolfram Knauer (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 2), Hofheim 1992, S. 11–25, hier S. 16.

51 Vgl. Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Münster 2003, zum „Jazz“ und dessen Wahrnehmung im Deutschland der 1920er und 1930er Jahre, bes. S. 64–78.

52 Alexanders werkgenetischer Wandel vom Saxophonisten zum Geiger vollzieht offenbar die teilweise Rücknahme realgeschichtlicher Entwicklungen vom deutschen Tanzorchester zur Jazz-Kapelle, wie sie sich anhand von Jazzlehrbüchern der 1920er Jahre nachvollziehen lassen: „Auch das Bareselsche Jazzbuch erklärt, wie die ‚Pariser Besetzung‘ des wilhelminischen Tanzorchesters sich durch Austausch von verschiedenen Instrumenten in eine Jazzkapelle verwandeln ließ, wobei die Rolle des Primgeigers auf das Saxophon übertragen wird.“ Robinson, „Zur ‚Jazz‘-Rezeption der Weimarer Periode“, S. 19.

53 1. Drehbuch, S. 18–27.

54 Die Dämpfung nur auf dem Playbackband, aber von den Akteuren vor der Kamera nicht mitvollzogen.

55 Das 1. Drehbuch war hinsichtlich der pejorativen Charakterisierung des Lokals noch relativ explizit. „Die Atmosphäre ist elegant, aber leicht ‚angegangen‘.“ (S. 18) Man tanzt „grotesk starr und unbeweglich“ (ebd.), Maria erscheint in dieser Umgebung fremd: „Sie ist schlicht=elegant, aber wirkt in dieser übereleganten Atmosphäre ausgesprochen bürgerlich.“ (S. 19).

56 Als weitaus wirkmächtiger wurde dieser Mechanismus im Hinblick auf die „personifizierte Ambivalenz“ Zarah Leanders beschrieben, deren Darstellung als sexuell freizügige Femme fatale in *Damals* (1943) sich im narrativen Kontext als notwendige Maskierung entpuppt, die „nur als Schutz vor einer nicht erfüllbaren, aussichtslosen und daher zum Unglück verurteilten Liebe“ inszeniert wird. Hurst, „Piloten ist nichts verboten“, bes. S. 62–72, hier S. 68.



Abbildung 3: Will Quadflieg als Jazz-Musiker in der Rio-Bar.

Allerdings wird die Haltung zu dieser Musik im Verlauf des Films ideologisch „korrekt“ gewendet. Der Privatmann Alexander gibt sich der Welt der Rio-Bar gegenüber distanziert. Als sich die beiden Brüder und Maria verabreden, sich nach Alexanders Dienstschluss zu treffen, gibt Alexander die Linie vor: „Aber wir bleiben nicht hier, in dem langweiligen Lokal! Da weiß ich was Netteres.“⁵⁷ Dieses nettere Lokal ist eine Berliner Kneipe (auf halbem Weg zur Spelunke), gemütlich eingerichtet, mit viel Holz (gerade, dass die Ausstatter auf Nürnberger Butzenscheiben verzichtet

haben), von offensichtlich angetrunkenen Musikern frequentiert, kurz: „authentisch“. In diesem Ambiente kommt der schon genannte Schlager zu Gehör, der nun eben nicht nur auf die Situation des heimlich liebenden Alexander aufmerksam macht, sondern vor allem auch im direkten Kontrast zum „Jazz“ in der vorangegangenen Szene die Qualitäten einfacher deutscher Unterhaltungsmusik vorführt.

Pikanterweise wurde das Lied „Wenn ich dich so lieben dürfte, wie ich möchte“ von Horst Winter gesungen,⁵⁸ einem Jazz-Musiker von Format, der in den frühen 1940er Jahren gar den Ruf eines „deutschen Jazzkönigs“ hatte.⁵⁹ Winter hatte sich mit dem NS-Regime arrangiert. Es gelang ihm aber auch, insbesondere auf den B-Seiten seiner zahlreichen Schallplatten avancierte Swing-Nummern in Umlauf zu bringen. Winters Version des von Hans Carste geschriebenen Schlagers „Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade“ (1941) – eine Adaption des u. a. durch die Andrew-Sisters popularisierten Songs „Joseph, Joseph“, in der sich nach heute gängiger Mythologie der zuständige Reichsminister direkt angesprochen fühlen durfte – soll zeitweilig verboten worden sein.⁶⁰ Dass Winter im Film so prominent als er selbst erscheint, bedeutet also zweierlei: Es behauptet „Toleranz“ des Regimes gegenüber Musikern, die im Konflikt mit der offiziellen Kulturpolitik stehen; zugleich deutet es aber deren Musik um, zum zahnlos-sentimentalen deutschen Schlager, der im Kontext des Films in explizitem Gegensatz zum „Jazz“ amerikanischer Prägung steht – der prominente Gastauftritt als Unterwerfungsgeste.

57 2. Drehbuch, S. 39, mit geringen Varianten auch im fertigen Film.

58 Klaus, *Deutsche Tonfilme*, S. 95.

59 Jürgen Wölfer, *Jazz in Deutschland. Das Lexikon. Alle Musiker und Plattenfirmen von 1920 bis heute*, Höfen 2008, S. 363; vgl. zu Winter auch die entsprechenden Registerinträge in Kater, *Gewagtes Spiel*.

60 Vgl. <http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/horst-winter/kriegsjahre/#> (10.10.2014), wo u. a. das fragliche Lied als Audio-Stream eingebettet ist. Vgl. auch die Selbstdarstellung in Horst Winter, „Dreh dich noch einmal um“. *Erinnerungen des Kapellmeisters der Hoch- und Deutschmeister*, Wien und München 1989, S. 47, der zufolge die Platte als „amerikanisch artfremd“ umgehend verboten, in höheren NS-Kreisen aber ausgiebig gespielt wurde. „Warum sie nach einigen Wochen wieder in den Verkauf kam, ist mir heute noch ein Rätsel. Ebenso erstaunte mich die Tatsache, dass man mich ungeschoren ließ. Irgendwo mußte ich Gönner haben, von denen ich nichts wußte.“



Abbildung 4: Horst Winter als Berliner Kneipenpianist; auf dem Flügel unter der Lampe sein Maskottchen, das er u. a. in dem Titel „Mein kleiner Teddybär“ thematisierte.⁶¹

Das musikalische Urteil, das sich in der Gegenüberstellung von Philharmonie, Rio-Bar und Berliner Kneipe andeutet, wird im Verlauf des Films konsequent vollstreckt: narrativ durch die Rückkehr Alexanders zu den Philharmonikern, musikalisch durch eine Marginalisierung von Unterhaltungsmusik, auf die weniger als 20 % der gesamten Musik des Films entfällt, und schließlich musikimmanent durch die Diffamierung von „Jazz“ als kakophonisches Durcheinander, wie es in einer Montage-Sequenz präsentiert wird. Die knapp 2-minütige Passage stellt in Bildern von rollenden Zügen, aus- und einlaufenden Schiffen, Städteimpressionen, Revue-Auftritten etc. Alexanders Konzerttournee in Übersee mit seinem Orchester „Pierre Alexandre“ dar. Unterlegt ist die Sequenz mit der einzigen für den Film geschaffenen Originalkomposition, deren ostinat stampfender Grundrhythmus sowie harsche Harmonik und Instrumentierung banalisierende Anleihen bei einer neusachlichen Stilistik suchen und die durch Überblendung von Geräuschen (Schiffssirene, Publikumsapplaus) und Ausschnitten aus Jazz- und Revue-Musiken in ihrem Eindruck musikalischer Unordnung weiter gesteigert wird. An sich ein Stück leidlich avancierter Musik und Klangcollage, das die sich überschlagenden Ereignisse einer turbulenten Konzertreise durchaus triftig begleitet, diffamiert sie innerhalb des im Film etablierten Wertesystems, was sie selbst zwar nicht ist, aber laut Drehbuch beschreiben soll: „eine moderne, gejagte Jazzmusik“.⁶² Wie die Musik der Rio-Bar direkt mit dem deutschen Schlager (und dieser wiederum mit Bruckners 7. Sinfonie) kontrastiert wird, so folgt auf die „Jazz“-Collage unmittelbar der zweite Satz aus Beethovens 5. Sinfonie. Ruhe und Ordnung sind wieder hergestellt.

61 Schellackplatte „Tempo“ 5059, Matritzen-Nr. 1677.

62 2. Drehbuch, S. 141; im 1. Drehbuch, S. 162 hieß es an analoger Stelle „Musik: modern, gejagt“ sowie „die gehetzte Musik“; das Ergebnis im Film stellt sich konsequenterweise als auskomponierte Kombination zweier Ressentiments – gegen Jazz und gegen neue Musik – dar.

Die klare Positionierung des Films in der Auseinandersetzung um U- und E-Musik liegt aus Gründen der Stoffauswahl auf der Hand, der entsprechende Diskurs findet gleichsam an der Oberfläche des Films statt. „Ich muss wieder grosse ernste Musik machen, sonst gehe ich zu Grunde.“⁶³ Dieser Begründung Alexanders, das finanziell lukrative Engagement beim Konzertagenten Urdoi zu lösen, hält jener den Vorwurf des Verrats an sich selbst entgegen, wenn er verachte, was er bisher getan habe.

„Aber, Urdoi, ich verachte nicht – Die leichte Musik ist genau so nötig in der Welt wie die ernsthafte. – Es gibt den Wald mit seinen großen, dicken Stämmen, unter denen man still im Schatten ruht – und es gibt die Wiesen, blühend voller tausend bunter Blumen ... Die Menschen brauchen Erhebung und Entspannung. Ein Dummkopf, und vor allem kein Musiker, wer das nicht weiss und achtet.“⁶⁴

So weit, so banal? Sobald wir uns überhaupt auf die angebotene Alternative einlassen, haben wir schon verloren und übersehen die brisante Wahrheit, die der Zyniker im Exhibitionsschwang aussprach: „Die Menschen brauchen Erhebung und Entspannung.“ Sprich: Die Menschen wollen geformt sein und Musik ist nichts als ein funktionaler Faktor.⁶⁵ Eben darum führt der offen geführte Diskurs von der eigentlichen Funktion der Musik in *Philharmoniker* weg.

Guido Heldt hat jüngst unter dem Aspekt der Parallelaktion von Krieg und Unterhaltung diverse „typische Verfahren der Schichtung von Realitätsebenen“⁶⁶ als wirksame Mittel einer Konditionierung des Kinopublikums im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie beschrieben. Indem in filmischer Darstellung Fiktion und Wirklichkeit einander auf mehreren Ebenen begegnen, durchdringen und tendenziell ununterscheidbar werden, steigt das Potential zur Identifikation mit dem Leinwandgeschehen. „Kino mit seiner Überwältigungswirkung ist in dieser Hinsicht ein gutes Pars pro Toto für das politische Projekt des Nationalsozialismus: Kinopublikum und Volk (zumindest das Volk nationalsozialistischer Imagination) sind beide Gemeinschaften in staunender Unterwerfung unter etwas vermeintlich Größeres, das vor ihren Augen und um sie herum geschieht.“⁶⁷

Heldts Beobachtungen zur „Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reichs“ scheinen allerdings vornehmlich auf *Philharmoniker* kaum ohne weiteres übertragbar zu sein, weil der Film weder ein typischer „Musikfilm“ ist, noch dessen Handlung das Thema Krieg auch nur entferntest streift. Gleichwohl lassen sie sich mehr oder weniger zwanglos adaptieren und erweisen sich auch für die Analyse von *Philharmoniker* als fruchtbar. Heldt unterscheidet die folgenden fünf Verfahren:⁶⁸

63 2. Drehbuch, S. 180, wörtlich so auch im Film.

64 Ebd., S. 180f., mit geringfügigen Varianten auch im Film. Unvertretbar deutlich wäre Alexander laut dem 1. Drehbuch, S. 33 geworden: „[Maria zu Alexander:] Aber du hältst doch nicht [sic] von klassischer Musik – ? Jazz und die Neutöner sind doch deine Götter – ! [Alexander:] Kinder – Seid Ihr verblödet! Weil ich diesen ewigen Klassikerkult, wie ihn Vater treibt, lächerlich finde! Weil ich allerdings der Ansicht bin, die Musik müsse nun endlich mal das verdammte neunzehnte Jahrhundert überwinden!“

65 Vgl. auch Goebbels' zufriedenen Kommentar nach der Probevorführung der überarbeiteten Filmfassung, oben, Anm. 31.

66 Guido Heldt, „Wirklichkeit und Wochenschau: Die Fiktionalisierung des Krieges im Musikfilm des Dritten Reichs“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 115–140, bes. S. 126–140.

67 Ebd., S. 126.

68 Ebd., S. 128–139.

1. Stars aus der realen Welt treten als Stars im Film auf
2. Zeitgeschichtliche Ereignisse werden mit der Handlung und der Konstruktion des Films verwoben
3. Musik lässt sich auf Aspekte der Handlung und/oder der historischen Situation beziehen
4. Die Darstellung des Krieges und die Darstellung von Unterhaltung sind Echos voneinander
5. Selbstbezug und musikalische Kontrolle

1. Reale Stars

Auch wenn *Philharmoniker* sujetbedingt keinen Gesangsstar aufbietet, der die Sympathien und Projektionen des Publikums bündeln könnte wie etwa eine Zarah Leander, wird das Verfahren einer „Doppelung von realen und fiktiven Stars“⁶⁹ ausgiebig angewendet. Der „leading star“ des Films sind natürlich die Berliner Philharmoniker, die allein während nahezu 30 Minuten musizierend zu hören sind. Als die jeweiligen Orchesterleiter treten reale, wohlbekannte Dirigenten auf, die in den Haupttiteln mit den von ihnen geleiteten Werken genannt sind: Eugen Jochum, Karl Böhm, Hans Knappertsbusch und Richard Strauss. Jochum und Böhm treten im Verlauf des Films jeweils auch in kurzen Sprechrollen auf, die die klare Grenzziehung zwischen Darstellern und Dargestellten weiter aufweichen und dem inszenierten „Blick hinter die Kulissen“ Glaubwürdigkeit verleihen. Diese Vermischung der Realitätsebenen gelingt insbesondere dort, wo die gemimten Figuren und reale Stars durch Bildschnitte enggeführt oder gar gemeinsam im Bild gezeigt werden. „Die Trennwand zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist zur hauchdünnen Membran geworden, die unter den richtigen Umständen ohne Widerstand durchdrungen werden kann [...]“⁷⁰



Abbildung 5: Hans und Alexander im Kreise der echten Philharmoniker, links dirigiert von Hans Knappertsbusch.

Man wird die Wirkmacht solcher Inszenierungen kaum unterschätzen können, wenn man sich vergegenwärtigt, dass derlei Mechanismen zur scheinbaren Distanzüberwindung zwischen Publikum und Stars heute in allerlei Backstage-Dokumentationen alltägliche For-

⁶⁹ Ebd., S. 128.

⁷⁰ Ebd.

men medialer Kunst- und Künstlervermittlung angenommen haben, die sich in den 1940er Jahren noch kaum erträumen ließen.⁷¹

Neben echten lebenden, „wirklich“ anwesenden Künstlern bemüht sich der Film um ein Staraufgebot zeitlich und räumlich abwesender, aber gleichwohl medial „gegenwärtiger“ Musiker. Das reicht von der Einblendung eines Plakatentwurfs, der vom Orchester Vorstand kritisch geprüft wird, über die in den Räumlichkeiten der Philharmonie allenthalben anzutreffenden Künstlerportraits und kulminiert in einer Szene, in der Alexander, der mit dem Vorsatz, sich um eine Stelle im Orchester zu bewerben, vormittags während einer Probe in die Philharmonie gekommen war, im Foyer zwischen Bildern und Büsten der größten deutschen Musiker sichtlich ergriffen wird; zu den Klängen des gerade geprobtten Kopfsatzes von Bruckners 7. Sinfonie⁷² werden die Hallen der Philharmonie zur Walhalla deutscher Tonkunst und die Heimkehr des verlorenen Sohnes zu einem Ereignis, dessen quasireligiöse Konnotation durch entsprechende schauspielerische Gestik (andächtige Abnahme des Hutes) befestigt wird. Dass er zwischen Beethoven, Schumann und Wagner zufällig auf Maria trifft, unterstreicht die schicksalhafte Fügung der Ereignisse, in der sich der Einzelne aufgehoben weiß in der großen deutschen Volksgemeinschaft.



Abbildung 6: Maria und Alexander begegnen einander unverhofft im Foyer der Philharmonie. Wagner und Beethoven geben schon mal ihren Segen.

2. Zeitgeschichte

Zeitgeschichte im Sinn einer explizit politischen Geschichte bleibt in *Philharmoniker* – zumindest an der Handlungsoberfläche – gänzlich ausgespart. Die Handlung setzt, markiert durch eine entsprechende Einblendung nach den Haupttiteln, im Jahr „1931“ ein und verbleibt durchgehend im privaten und beruflichen (also künstlerischen) Milieu der handelnden Personen. In einem weitergefassten Sinne zeitgeschichtlich real ist allerdings der Hintergrund der Rahmenhandlung, in der die Philharmoniker in finanziellen Nöten stecken, welche ihre ganz reale Entsprechung in der tatsächlichen Orchestergeschichte ha-

71 Dass derlei scheinjoviale Inszenierung in Wahrheit das Gegenteil bewirkt, indem sie die Distanz breitenwirksamer als in der eigentlichen künstlerischen Darbietung erst postuliert und aktualisiert, steht auf einem anderen Blatt und kann anhand berühmter Aktivitäten im Rahmen diverser Celebrity- und Society-Formate studiert werden.

72 Das 2. Drehbuch, S. 56ff. sah ursprünglich vor: „– Klassische Musik – (Schubert oder Mozart)“.

ben: Das Orchester, dessen Gründungsmusiker sich 1882 notariell verpflichtet hatten, die persönliche Haftung für die Ausgaben des Orchesters zu übernehmen,⁷³ war mit der Weltwirtschaftskrise in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten geraten und konnte im Jahr 1931 seine Auflösung nur durch ein illegales Vabanquespiel verhindern, indem es trotz akuter Zahlungsunfähigkeit das in diesem Fall vorgeschriebene Konkursverfahren nicht einleitete; bis 1933 häufte das Orchester Schulden in Höhe von 74.000 Reichsmark an.⁷⁴ In dieser Situation wird das Orchester im Winter 1933/34 von den Nationalsozialisten verstaatlicht und damit vor seiner Auflösung bewahrt.⁷⁵

In der Situation des drohenden Konkursverfahrens setzt der Film ein – ideal, um in der Schilderung von Vorstands- und Orchesterversammlungen das Thema persönlichen Einsatzes und Opferbereitschaft für die Allgemeinheit zu exponieren. Der Orchestervorstand diskutiert anstehende Neueinstellungen, auslaufende Verträge und die Schwierigkeit, in der Konkurrenz mit gegenüber der „Privatgesellschaft“ der Philharmoniker finanziell bessergestellten Musikern in Staatlichen und Städtischen Orchestern adäquaten Ersatz für ausscheidende Mitglieder zu finden – Anlass für den Orchestermanager, die zentrale Botschaft auszusprechen: „Aber gerade in Kriesenzeiten müsste es doch für jeden eine moralische Verpflichtung sein, zu bleiben und durchzuhalten.“⁷⁶ Es gehört zur Taktik des Films, dass diese als „offizielle Verlautbarung“ erkennbare Position durch die Stimme des kleinen Mannes konterkariert wird: „Richtig, richtig! Aber“, gibt ein Musiker⁷⁷ zu bedenken, „lassen Sie mal einen wie den Lechner verheiratet sein, – die Frau krank – drei Kinder –– Dann ist es schwer, durchzuhalten!“⁷⁸ Der Film kann es sich leisten, diesen Einwand unwidersprochen stehen zu lassen. Man hat Verständnis für „die Menschen“, daher brauchen sie ja „Erhebung und Entspannung“. Dem Kinopublikum des Jahres 1944 wird die Entscheidung nicht abgenommen, es bekommt das zeitgeschichtlich beglaubigte Modell vorgeführt, das zur Übertragung auf die eigenen Verhältnisse einlädt: So aussichtslos kann die Lage gar nicht sein, als dass sich durch unverbrüchliches Zusammenstehen im Dienst der gemeinsamen Sache die Lage nicht zum glücklichen Ausgang wenden ließe – die Berliner Philharmoniker haben es vorgemacht.

73 Herbert Haffner, *Orchester der Welt. Der internationale Orchesterführer*, Berlin 1997, S. 73.

74 Ebd., S. 78. Dass die Behauptung eines drohenden Konkursverfahrens u. U. bereits Teil einer Mitte der 1930er Jahre einsetzenden Mythisierung der Vorgänge sei, die jedenfalls als Erklärung für die rasche Eingliederung der Berliner Philharmoniker in den Einflussbereich des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda zu hinterfragen ist, deutet Fritz Trümpi in seiner Untersuchung an: „[...] erst 1935, also mehr als ein Jahr nach der Umwandlung des Orchesters in einen Staatsbetrieb, machte ein Revisionsbericht darauf aufmerksam, dass die Berliner Philharmoniker aufgrund der Überschuldung seit 1930/31 ‚die Eröffnung des Konkurses oder des gerichtlichen Vergleichsverfahrens‘ eigentlich hätte beantragen müssen. Entweder wurden Konkursdiskussionen also rückwirkend geführt oder sie wurden gezielt eingesetzt, um in Zuschussfragen Druck zu machen.“ Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 149.

75 Ausführlich zu diesen Vorgängen Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 104–113, sowie zur Vorgeschichte der Verstaatlichung ebd., S. 81–96.

76 2. Drehbuch, S. 23, ursprünglich Text des „Dirigenten“, im Film mit minimaler Variante vom Orchestervorstand gesprochen.

77 Regieanweisung: „Ein Musiker, eine kleine dickliche Type, vielleicht der Schlagzeugmann des Orchesters, der gleichsam immer trommelt.“ Ebd.

78 Ebd.; im Film mit minimalen Varianten.

3. Musik als doppelt codierter Kommentar

Die Einladung zur Übertragung der Filmhandlung auf die Erfahrungswelt des Publikums eröffnet eine codierte, zweite Narrationsebene; auf beide kann die Filmmusik Bezug nehmen. Bei den von Guido Heldt beschriebenen Beispielen des Einsatzes von Musik, die sowohl die eigentliche Handlung als auch die sie rahmende historische Situation kommentiert, handelt es sich ausschließlich um Lieder, mit denen sich zentrale Botschaften über den Text vermitteln lassen. Darüber hinaus können sie in die nicht-diegetische Musik eindringen und dort leit- und erinnerungsmotivisch kommentieren. Beide Verfahren stehen dem Film *Philharmoniker* nicht zur Verfügung. Das für die von Heldt beschriebenen Konstellationen spezifische Element einer Verschränkung von Realitätsebenen bei der Bildung von Beziehungen zwischen Musik und Handlung (bzw. deren Subtext) ist gleichwohl unabhängig von der Bindung an den Text und kann daher auch in *Philharmoniker* beobachtet werden. Was dem Film verwehrt bleibt, ist die doppelte Codierung eines Liedes wie z. B. „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n“, das in dem Film *Die große Liebe* einerseits die Wünsche und Hoffnungen der Protagonisten hinsichtlich ihrer amourösen Beziehungen zueinander reflektiert, andererseits aber eben auch „die Situation Deutschlands mitten im Krieg“ kommentiert.⁷⁹ Insofern aber, als auch in sogenannter „absoluter Musik“ einerseits gewisse „Charaktere“ und – wie abstrakt auch immer – „Bedeutungen“, „Inhalte“, „Ideen“ angelegt sind,⁸⁰ andererseits insbesondere populäre Werke darüber hinausgehende rezeptionsgeschichtliche „Aufladungen“ erfahren, die sich im Bedarfsfall auch wieder „abrufen“ lassen, lässt sich das Verfahren der doppelten Codierung auch mit Hilfe präexistenter Instrumentalmusik realisieren.

Wenn der Film unmittelbar mit den ersten Tönen von Beethovens 5. Sinfonie beginnt und der Abbruch des 1. Satzes am Ende der Durchführung direkt in die Handlung mündet, in der die wirtschaftlich existenzbedrohlich gespannte Lage des Orchesters geschildert wird, so fungiert die Musik selbstverständlich als Kommentar, in dem die Motive des „Schicksals“, des „Dramas“, des „Kampfes“, der „Überwindung“ etc. in mehrfachen Beziehungen zur Handlung – die amouröse Dreiecksbeziehung im Handlungskern, die Orchestergeschichte der Rahmenhandlung – exponiert werden; zugleich muss aber dieser Komplex an Bedeutungen auch auf die Situation des deutschen Kinopublikums um die Jahreswende 1944/45 bezogen werden.

Dass die Musik Beethovens – und aufgrund ihrer Popularität insbesondere auch die *Fünfte* – sich in ihrer Rezeptionsgeschichte als anfällig für politische Vereinnahmung erwiesen hat, die im Nationalsozialismus einen traurigen Kulminationspunkt erreichte, ist hinlänglich bekannt.⁸¹ Dass gerade die *Fünfte* – etwa von Arturo Toscanini als „Siegessymphonie“ inszeniert⁸² – von den Alliierten propagandistisch gegen Nazi-Deutschland gewendet wurde, wobei der Umstand, dass der Rhythmus des berühmten Mottos der Sinfonie dem Morsezeichen für „V“ entspricht und in einer von der BBC geführten Kampagne als Kürzel für „Victory“ gedeutet wurde, ließ das Werk zu einem von den Kriegsgegnern

79 Heldt, „Wirklichkeit und Wochenschau“, S. 133.

80 Zu diesem weiten Feld siehe Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014, darin besonders zu Beethovens 5. Sinfonie S. 87–157.

81 Vgl. z. B. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics. 1870–1989*, New Haven / London 1996.

82 Harvey Sachs, *Toscanini. Eine Biographie*, München 1980, S. 388 und 393.

geradezu umfahenden Objekt werden,⁸³ so dass es in der medial aufgeheizten Lage der letzten Kriegsjahre nahezu unmöglich gewesen sein dürfte, das Werk „unschuldig“ zu hören.

Ähnlich eindeutig über die eigentliche Filmhandlung hinausweisend ist Franz Liszts Symphonische Dichtung *Les Préludes*, deren Fanfarenthema bekanntlich seit dem Angriff der Wehrmacht auf die Sowjetunion als Kennmelodie der Wehrmachtsberichte im Radio und in den Wochenschauen verwendet wurde. Die Assoziation ist so stark, dass die Filmemacher sich einen Spaß erlauben können. Das Werk erklingt unter der Leitung Karl Böhms in einem Konzert in festlicher Atmosphäre. Unter laufender Musik wird das in andächtiger Kontemplation vereinte Publikum aus verschiedenen Einstellungen gezeigt. Nur ein Herr, der durch vollendet korrekte Abendgarderobe und seinen Sitzplatz in einer Loge als der gehobenen Gesellschaft zugehörig erkennbar wird, ist – auf dem Höhepunkt der Fanfare – eingeschlafen. Der scheinsubversive Wink erfährt allerdings die richtigstellende Wendung dadurch, dass im Parterre, in auffallend ärmlicher Aufmachung ein alter Mann und ein halbwüchsiger Bursche einträchtig ins Studium der ins Konzert mitgebrachten Partitur vertieft sind. Was vor dem Horizont der Handlung in den frühen 1930er Jahren kaum mehr als eine ironisch zugespitzte Sozialstudie zu sein scheint, wird in der Realität des letzten Kriegswinters zu einer Botschaft, die „den Menschen“ zynisch nach dem Maul redet: Mögen die Eliten das Signal auch nicht verstanden haben, die einfachen Leute stehen treu zur großen Sache. Während die Väter im Krieg sind, liegt deren (und der Nation) Schicksal in den Händen der Großväter und Enkel an der Heimatfront.



Abbildung 7: Gegensätzliche Hörertypen.

4. Krieg und Unterhaltung.

Die doppelte Codierung von Musik gewinnt dort an propagandistischer Qualität, wo im Subtext auf kriegerische Handlungen Bezug genommen wird. Mehr als in allen anderen Beispielen erweist sich diesbezüglich die Musik des Films nicht bloß als illustrierender, sondern als integraler, die Subtextebene geradezu konstituierender Faktor. *Philharmoniker* spielt zu Beginn der 1930er Jahre. Krieg wird dementsprechend in der Handlung des Films in keiner Weise thematisiert. Vielmehr knüpft die Handlung bei der gerade in der Mitte der 1930er Jahre gepflegten – Stichwort: Olympische Spiele – Illusion freundlicher Internationalität an. Alexander Schonath verkörpert eine dezidiert modernistisch geprägte weltmännische Gewandtheit, die er sich als international gefragter Tanzkapellmeister erworben hat.

83 Karl Brinitzer, *Hier spricht London. Von einem, der dabei war*, Hamburg 1969, bes. S. 129–134.

Zwar wird im Verlauf des Films auch dieser Aspekt ideologisch korrekt gewendet, indem sehr bald klargestellt wird, dass er mit dem „Jazz“ unter seinen künstlerischen Möglichkeiten bleibt und indem er schlussendlich als Mitglied der Philharmoniker seine eigentliche Bestimmung annimmt. Gleichwohl gibt sein Engagement in einem gehobenen Berliner Vergnügungsort dem Film Gelegenheit, die Atmosphäre großstädtischen Amüsierbetriebs auf „neuestem internationalen Stand“ zu inkorporieren. Was Hollywood kann, kann Babelsberg schon lang und der durchschnittliche gute Deutsche wird sich das Nachtleben New Yorks – zumindest abseits erotischer Frivolitäten – kaum anders vorgestellt haben, als es sich in der Rio-Bar darstellt.

In die gleiche Kerbe schlägt die Darstellung ausgedehnter internationaler Konzertreisen der Philharmoniker, die den Weg aus der Krise in zunehmend glamourösen Bildern schildert. Die etwa zehnminütige Sequenz ist als transitorisches Handlungselement die zentrale Gestaltungseinheit des Films, in der sich das „Schicksal“ der Protagonisten wendet, die aber auch den Schlüssel der filmischen Codes enthält und deren Gestaltung allein deshalb überaus bemerkenswert ist, weil sie akustisch ununterbrochen den gesamten zweiten Satz aus Beethovens 5. Sinfonie bringt. Alexander hat seiner Liebe zu Maria entsagt und die eben erfolgte Bewerbung um eine Orchesterstelle bei den Philharmonikern zurückgezogen. Nur das Publikum kennt den wahren Grund: Alexander weiß um den desolaten Gesundheitszustand seines Bruders Hans, der durch die Konkurrenz um Maria in eine lebensbedrohliche Krise geraten ist. Um ihm die ärztlich verordnete „Schonung“ zukommen zu lassen, sieht Alexander keinen anderen Ausweg als auf Maria zu verzichten und das Land zu verlassen. Was in Wahrheit edler Bruderliebe entspringt, wird von seiner Umwelt als Wankelmüt missdeutet und ruft entsprechende Enttäuschung in der Orchestergemeinschaft, bei Hans' Vater und natürlich bei Maria hervor. Aus einem unlösbaren Konflikt flieht Alexander in ein Engagement nach Übersee – dargestellt durch die schon besprochene Jazz-Montage. Alexanders Schiffspassage nach abgeschlossener Amerika-Tournee beendet diese Sequenz und bildet den Einstieg in die folgende, die sich bildthematisch aus dem Vorangehenden entwickelt, mit dem Einsatz des ruhigen Andante-Themas aber den denkbar schärfsten musikalischen Kontrast zur „Jazz“-Collage herstellt.



Abbildung 8: Anbruch einer neuen Zeit.

Wolkenformationen über dem Meer verwandeln sich in den Rauch von Fabrikschlöten. Die Einblendung „1933“ verkündet neben dem Zeitsprung innerhalb der Handlung auch den Anbruch einer neuen Ära, in der die Wirtschaftskrise der späten 1920er Jahre durch eine – wie es ein österreichischer Politiker noch 1991 formulierte – „ordentliche Beschäftigungspolitik“ überwunden wurde. Prosperierende Industrielandschaften in Leni Riefenstahl-Optik – das Drehbuch fordert: „Große Maschinenhalle [...] (etwa bei Krupp oder



Abbildung 9: Eine Industrieriation im Kulturgenuss.

durch einen Kameraschwenk eine Ankündigungstafel ins Bild: Links oben auf der Tafel prangt als einziger expliziter Hinweis auf den Nationalsozialismus im gesamten Film das Emblem der NS-Organisation „Kraft durch Freude“, darunter mit Kreide: „Heute / Werkkonzert / Hans Knappertsbusch / dirigiert Beethoven.“⁸⁶

Die Darstellung industrieller Größe erweist sich als Kulisse für ein Konzert der Berliner Philharmoniker vor der deutschen Arbeiterschaft; die musikalische Untermalung „beeindruckender“ Industrieimpressionen wird nachträglich als diegetisch legitimiert. Die Synchronisation der Musik mit den Bildern wird sich als bedeutungsvoll erweisen, denn die in der Variationsform dreimalig erscheinende C-Dur-Passage – signalhafter Einbruch im „harmlos“ lyrischen Grundton des Satzes und als solcher ein Vorausverweis auf die „Siegesfanfare“ des Sinfonie-Finales – ist jeweils gekoppelt mit Bildern, die wesentliche Stationen des nationalsozialistischen „Erfolges“ repräsentieren und im Nachhinein die Logik des wirtschaftlichen Aufschwungs im Vorgriff auf den vom Zaun zu brechenden Krieg als machtzynisches Kalkül von allem Anfang an entlarvt. Die in der Bildmontage folgenden Impressionen von erfolgreich absolvierten Konzerttourneen, die das Orchester durch verschiedene europäische Städte führen, sind gar nicht anders als vor dem Zeit- und Erfahrungshorizont des deutschen Publikums im Kriegswinter 1944 zu lesen. Dass die Philharmoniker auch im sonnigen Süden gastieren, dass wie zuvor die Ankündigungstafel nun in einem Kameraschwenk synchron zum zweiten C-Dur-Abschnitt die Festungsanlagen der Alhambra ins Bild kommen, begleitet von einer Einblendung, dass man sich nun in Granada befinde, das beschert dem Film nicht nur eine willkommene Abwechslung in der Darstellung der immer gleichen Konzertrituale. Es verweist vor allem auf den ersten

Siemens)⁸⁴ – bilden die Kulisse für den 2. Satz aus Beethovens 5. Sinfonie. Dieser Satz war das einzige Musikstück, das bei Fertigstellung des vom Regisseur umgearbeiteten Drehbuchs bereits konkret festgelegt und mit einem filmisch zu realisierenden Bildprogramm verknüpft war. „Als dramatischer Faktor wird die Handlung jetzt für etwa 260 m von der Musik abgelöst. Die Handlung selbst ruht nicht, wird aber für diese Zeit nur optisch dramatisch weitergeführt.“⁸⁵ Nach der Exposition des ersten Themas kommt mit der Überleitung zum C-Dur-Teil

84 2. Drehbuch, S. 144.

85 Ebd.; auch diverse Möglichkeiten der technischen Realisierung sind im 2. Drehbuch bereits angedacht, dazu die Anmerkung: „Eine Originalaufnahme ist aus tontechnischen Gründen nicht möglich. Man kann aber eine Originalaufnahme in einem Werk veranstalten mit Play-back-Apparatur und dazu 5 oder 6 Kameras aufstellen, denn länger als einen halben Tag werden wir kaum in einer Werkhalle drehen dürfen. Es ist die Frage, ob sich ein solches Werkkonzert auch im Atelier aufbauen lässt, arbeits-technisch und bildtechnisch natürlich bedeutend besser. Material für etwa 3 Minuten. (80 m.)“

86 Knappertsbusch, obwohl kein Freund des Regimes, stellte sich tatsächlich u. a. in solchen Werkkonzerten in dessen Dienst. Vgl. Trümpi, *Politierte Orchester*, S. 275–286.

militärischen Erfolg des nationalsozialistischen Regimes: Unterstützt von der verdeckt agierenden „Legion Condor“ der Deutschen Wehrmacht hatten hier die Putschisten General Francos 1936 einen ihrer ersten Siege erringen können. Die Bilder aus dem sonnigen Süden mit sommerlich gewandeten Konzertbesuchern, die in einer idyllischen, mit reichlich Springbrunnen ausgestatteten Gartenlandschaft Knappertsbuschs Dirigat folgen, sind die zynische Einkleidung einer List der deutschen Führung im noch unerklärten Krieg mit der Welt: Während man in Berlin zu olympischen Spielen einlud, reisten deutsche Legionäre getarnt als Touristen der Organisation „Kraft durch Freude“ in Spanien ein.

Die Hinführung zur letzten C-Dur-Fanfare – triumphalistischer Höhepunkt im 2. Satz der *Fünften* – ist schließlich illustriert durch einen Blick auf den Eiffelturm, überblendet von einem Konzertplakat, das die Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch mit einem Beethoven-Programm im Théâtre National de l’Opéra zu Paris ankündigt. Mit dem Zielakkord der motivischen Bewegung in Takt 149 kommt lässig dirigierend Hans Knappertsbusch ins Bild, frontal abgeleuchtet vor der Kulisse des gefüllten Zuschauerraumes der Pariser Oper – der Kulminationspunkt des Satzes in eins gesetzt mit dem größten „Triumph“ von Hitlers Wehrmacht.

Wie entscheidend für die kolportierte Botschaft eine schlüssige Behandlung der Bild-Ton-Beziehung ist, offenbart ein Vergleich mit der früheren Disposition dieser Montage, soweit sie sich aus dem Drehbuch rekonstruieren lässt. Die Orte der ursprünglich vorgesehenen Abfolge München – Rom – Paris⁸⁷ lassen sich zwar als Schauplätze der faschistischen Bewegung ausmachen; sie drängen sich aber nicht als Sinnbild einer historischen Sukzession auf und vor allem verwiesen sie in dieser Lesart – was musikalisch spitzfindig wäre, aber kaum propagandistisch klug – auf anfängliches Scheitern. Es spricht also einiges dafür, dass hier eine ursprünglich unschuldige Gestaltungsidee relativ spät im Produktionsprozess propagandistisch zugespitzt wurde.

Eine solche Zuspitzung erfährt auch eine mit der Moll-Wendung des Hauptthemas ab Takt 167 verknüpfte „Abschweifung“ zur Kernhandlung, die zunächst vor allem die Funktion hat, den Konflikt der beiden Brüder zu lösen, in Bezug aufs Große und Ganze aber auch illustriert, dass auf dem Weg zum Triumph auch Verluste hinzunehmen sind: Hans Schonath, der stets schwächliche und herzkranken Bruder Alexanders und dessen bis dahin erfolgreicher Konkurrent um die Gunst Mariens, erliegt den Strapazen der Konzertreise. Die Più-moto-Stelle ab Takt 205 – Episode im Satzverlauf und „Ersatz“ für die in der Variationenfolge hier eigentlich neuerlich zu erwartende C-Dur-Fanfare – ist dessen Sterben gewidmet;⁸⁸ die expressive Übersteigerung des Nachsatzes vom ersten Thema in Takt 223 untermalt Mariens Totenwache im Hotelzimmer. Das Drehbuch sah nach dem Ende des Sinfoniesatzes noch eine kurze Dialogszene zwischen den Verlobten vor, in der Hans Maria für Alexander frei- und zugleich eine Anleitung für staatspolitisch wertvolles Sterben⁸⁹

87 2. Drehbuch, S. 146–155.

88 Für die auf „You-Tube“ verfügbar gemachte Sequenz wurden die in die engere Filmhandlung um die Dreiecksbeziehung der Protagonisten zurückführenden Teile durch filmisches Archivmaterial ersetzt, lediglich die Tonspur läuft ungebrochen weiter. Die Più-moto-Stelle ab Takt 205 führt den Zuseher hier zurück nach Berlin, das sich als geschäftig-lebendige Metropole mit Straßen voller Menschen, Autos, Bussen und Straßenbahnen präsentiert, wo Zeitungsverkäufer die neuesten Erfolgsmeldungen unters Volk bringen. Das Satzende wird illustriert durch Archivbilder von den Olympischen Spielen des Jahres 1936, abgeschlossen durch die bekannten Filmbilder von Hitlers Eröffnungsworten.

89 „Du weinst? Warum – ? Wenn du wüsstest, wie glücklich ich bin. Wie leicht ich mich fühle – – Mein Leben war so reich – –“ Zweites. Drehbuch, S. 161.

geben sollte. Diese Szene wurde gestrichen. Stattdessen kehrt das Bild während der letzten Takte der noch laufenden Musik in den Konzertsaal zurück. Der individuelle Konflikt im Wettlauf um die Reproduktion der eigenen Gene entscheidet sich zugunsten des Gesünderen, während der Verlust Einzelner – eindrücklich inszeniert durch einen leeren Stuhl auf dem Podium – den Erfolg der Orchestergemeinschaft nicht zu beeinträchtigen vermag.

Die emotionale Manipulation des Publikums durch die Musik ist der konventionelle Teil des Musikgebrauchs in dieser Sequenz, auch wenn ihr eine Umkehrung der üblichen Produktionsprozesse – das konsequente Arrangieren von Bildern um eine präexistente Musik – zugrundeliegt. Voraussetzung ist die Bereitschaft, „absolute Musik“ programmatisch aufzufassen, wofür Arnold Scherings berühmte „Sinndeutungen“⁹⁰ die wohl bekanntesten Beispiele mit Anspruch auf Seriosität geben. Dass dergleichen Ideen auch unter Dirigenten allerhöchster Reputation immer wieder Anhänger gefunden haben, ist bekannt. Ein prominenter früher Versuch, präexistente Musik filmisch umzusetzen liegt mit Disneys *Fantasia* vor. Produktionsseitig bedeutet die Bebilderung einer fixierten Tonspur eine Umkehr herkömmlicher Arbeitsschritte – die Wirkweisen bleiben konventionell.

Bemerkenswert ist allerdings, dass über die konventionelle illustrierende und stimmungsmodellierende Funktion der Musik hinaus, diese erst die oben aufgezeigten thematischen Bezüge vermittelt. Die Musik des 2. Satzes aus der *Fünften* gibt die formale Struktur vor, anhand derer die Bilder – Großindustrie/Granada/Paris – zueinander in Beziehung treten und sich unter dem Generalnenner „Krieg“, der im Fanfarenduktus latent präsent ist, als konsequente Sukzession zu erkennen geben. Gäbe es Zweifel daran, dass Hitlers Wirtschaftspolitik von allem Anfang auf nichts anderes als auf den Krieg zielte – die Produzenten von *Philharmoniker* wussten davon und gaben es freimütig zu Protokoll.

Bemerkenswert ist schließlich auch, wie unter Beibehaltung der musikalischen Logik das Gegeneinander von Sieg und Verlust sensibel im Gegenüber von Kollektiv und Individuum abgebildet wird. Ist der Zuschauer zunächst distanzierter Beobachter der anonymisierten (Orchester-)Gemeinschaft und deren Erfolge, so macht die Episode von Hans Schonaths Tod dem Publikum ein Angebot zur individuellen Identifikation – nicht mit dem sterbenden Hans, sondern mit Maria, die den Kranken pflegt, bei ihm wacht und seinen schließlichen Tod „gefasst“ annimmt. Die für die Übertragungsleistung des Publikums unabdingliche „audiovisuelle Erregung“⁹¹ geht ganz wesentlich von der kongenial gewählten und mit den Bildern synchronisierten Musik aus, wobei sich der Film auf eine rezeptionsgeschichtlich populäre Eigentradition süßlich-sentimentalisierender Interpretation dieses Satzes stützen kann.⁹² Der Tod „des Anderen“ ist die existentielle Erfahrung, die beim deutschen Publikum der Jahreswende 1944/45 vorauszusetzen war und für die der Film Mitgefühl heuchelt, um sogleich ein „Sinnangebot“ zu unterbreiten, das den individuellen Verlust klein macht im kollektiven Großen.

90 Für Beethovens *Fünfte*: Arnold Schering, „Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven“, in: *ZfMw* 16 (1934), Nr. 2, S. 65–83.

91 Segeberg, *Erlebnisraum Kino*, S. 31.

92 Toshiro Takahashi, *Ludwig van Beethoven's Symphony No. 5 in C-Minor, op. 67. A Discography*, Abiko City o. J. [2005], S. 11–13, verzeichnet bis 1922 allein 9 Einzelaufnahmen des 2. Satzes der Sinfonie, die den Satz mit z. T. massiven Unterschreitungen der Tempovorschrift und atemberaubenden Kürzungen auf sein im Hauptthema angelegtes und in der Coda kulminierendes *Espressivo*-Potential reduzieren. Vgl. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington*, S. 255–257.

5. Selbstreferenzialität

Damit im entscheidenden Augenblick die affektiv besetzte Übertragung zwischen Filmhandlung und Alltagsrealität des Publikums möglichst reibungslos funktioniert, schafft der Film ein Klima der permanenten Grenzauflösung zwischen Fiktion und Realität. Schon die Titelsequenz des Films ist hinsichtlich der diesbezüglich geleisteten Illusions- und Überzeugungsarbeit bemerkenswert. Ausgangspunkt ist die in künstlerischen Darbietungen gewöhnliche Situation: Im Saal das Publikum, vorne auf der Leinwand (auf der Bühne der alten Berliner Philharmonie) die Musiker: Eugen Jochum in Frack und weißer Fliege gibt mit dramatischen Gesten den Einsatz zu Beethovens 5. Sinfonie. Nachdem das berühmte Motto verklungen ist, blendet das Bild in die Totale. Die Berliner Philharmoniker auf der Bühne der Alten Philharmonie bieten dem Kinopublikum exakt jenen Blick, den das Konzertpublikum auf die Szenerie haben würde. Zur ersten Themenexposition wird



Abbildung 10: Beginn der Handlung.



Abbildung 11: Maria als einzige Zuhörerin, während Jochum probt.

der Haupttitel „PHILHARMONIKER“ eingeblendet. Schnitt: Jochum gibt den Einsatz zur zweiten Mottoformulierung. Zu wechselnden Einstellungen der ersten und zweiten Violinen werden die Haupttitel eingeblendet. Mit der Mottoformulierung zu Beginn der Durchführung kehrt die Kamera zu Jochum zurück.⁹³ Ein weiterer Schnitt stellt den „Publikumsblick“ (etwa aus der Mitte des Saals, von einem seitlichen Parterre- oder Logenplatz) wieder her. Mit einer letzten Einblendung, die das Geschehen zeitgeschichtlich im Jahr „1931“ verortet, setzt die Handlung ein. In langsamer Fahrt bewegt sich die Kamera auf die Bühne zu.

Eine neue Einstellung aus dem Orchester heraus zeigt Jochum von vorne seitlich und gibt erstmals den Blick frei auf die Sitzreihen des Saales, der – Überraschung! – leer ist. Aufmerksame Beobachter können jetzt bemerken, dass die Musiker Alltagskleidung tragen. Knapp seitlich hinter dem Dirigenten ist als einzige Zuhörerin im Saal eine junge Frau erkennbar – die von Hans und Alexander umworbene Maria, wie das Publikum später er-

⁹³ Ein Titel stellt klar: „Dieser Film hat keinen Zusammenhang mit wirklichen Begebenheiten. Die Personen des Films und ihre Schicksale sind frei erfunden.“

fahren wird. Nach der Mottoformulierung am Ende der Durchführung reißt Jochum ab. Nach einigen kurzen Worten ans Orchester entlässt er die Musiker aus der Probe, deren Zeugen das Kinopublikum soeben geworden ist. Wir befanden uns bereits in der Filmhandlung, noch bevor wir es bemerkten. Und wir haben unseren Standort und mit ihm die Perspektive gewechselt. Es ist wohl kein Zufall, dass in dem Augenblick, als wir unseren eigenen Seitenwechsel bemerken, einzig die zentrale Identifikationsfigur des Films gleichsam als unsere Stellvertreterin im Zuschauerraum „verblieben“ ist.

Die ganze Titelsequenz stellt einen transitorischen Akt dar, der das Publikum aus seiner realen Situation als Publikum im Kinosaal in die Filmhandlung „hineinführt“. Wirklichkeit und Fiktion werden ineinandergeblendet und tendenziell ununterscheidbar. Die Zuschauer, eben noch in gewohnter Weise mit der Schauseite des Musikbetriebes konfrontiert, finden sich als Eingeweihte hinter den Kulissen wieder. Ausschlaggebend dafür, dass diese Operation gelingen kann, ist die von der fortlaufenden Musik hergestellte Kontinuität. Musik leistet nicht nur – was im Kino allenthalben gelingt – die Überbrückung von narrativen Brüchen im raum-zeitlichen Gefüge. Sie erhöht die Durchlässigkeit der „Membran“ zwischen Realität und Fiktion, durch die das Bewusstsein umso leichter diffundieren kann, je gründlicher es durch „Erhebung und Entspannung“ gefügig gemacht wurde.



Abbildung 12: Auch die kollektive Erhebung will vorgeführt sein.



Abbildung 13: So wünscht man sich die Publikums-masse.

Der Blick auf die Leinwand wird so zum scheinbaren Blick in den Spiegel, in dem wir uns selbst zu erkennen glauben. Die Darstellung von Publikum – als scheinindividuelle Typen ebenso wie als Masse – ist denn auch ein regelmäßig wiederkehrendes Element in *Philharmoniker*. Der Film breitet geradezu eine Hörertypologie vor dem Zuschauer aus: vom Konzertschläfer über den partiturlesenden Musikenthusiasten bis zum quasireligiös ergriffenen Alexander im Foyer der Philharmonie, vom zerstreuten Publikum in der Rio-Bar über die am

Schlager Anteil nehmende und mitsummende Kneipenpopulation bis zu den geometrisch geordneten kontemplativen Massen. „Solche Schichtungen von Publikum in der fiktionalen Welt des Films und extrafiktionalem Publikum im Kinosaal sind genretypisch für Musikfilme, die gerne das Spektakuläre der diegetischen Aufführungen von Musik durch ein internes Publikum beglaubigen.“⁹⁴ Heldt erkennt in diesen Schichtungen ein Instrument der Menschenformung: Sie „modellieren das Publikum als Volk und das Volk als Publikum, das sich zugleich als Vorbild für das Publikum in den Kinos empfahl.“⁹⁵

Wie sehr der Film auf diese Wirkungen baut, wird anhand der Schlusssequenz deutlich, die komplementär zum Beginn die in der Identifikation mit den Figuren befangenen Zuseher wiederum in der Masse der Konzertbesucher freisetzt und als Publikum in die Realität entlässt. War Maria zu Beginn durch die beschriebene inszenatorische Operation als Publikums-Rest in der Filmhandlung verblieben, so geht sie nun umgekehrt in der Masse des Publikums auf, das sich dem Alltag stellen muss, sobald die Lichter im Saal angehen. Als „pompöser Abgesang“ (J. Goebbels) zu dieser Szene dient Richard Strauss' *Festliches Präludium* für großes Orchester und Orgel op. 61, das zur Einweihung des Wiener Konzerthauses am 19. Oktober 1913 gewidmet und uraufgeführt worden war.⁹⁶ Unter den Nationalsozialisten avancierte das Stück zu einer Art Staatsmusik. Strauss hatte es selbst zum Abschluss der Feierlichkeiten zur Gründung der Reichsmusikkammer am 15. November 1933 in der Berliner Philharmonie dirigiert. Im persönlichen Gespräch mit Hitler soll Anfang Dezember 1933 vereinbart worden sein, das Werk exklusiv für „festliche Regieungsanlässe“ vorzubehalten.⁹⁷

Die Musik setzt leise bereits mit dem vorletzten Bild ein: Maria, die endlich Alexanders wahre Motive erkannt und sich mit ihrem Vater darüber ausgesprochen hat, besucht Alexander in dessen Wohnung, wo sich die einzigen 20 Sekunden extradiegetisch-musikbegleiteten „Dialogs“⁹⁸ des ganzen Films entspinnen. Eine Überblendung zunächst auf das Plakat, das ein Festkonzert der Philharmoniker unter Richard Strauss ankündigt, und schließlich in die Kuppel des Konzertsaales legitimieren wiederum nachträglich die weiterlaufende Musik als handlungsintern. Der beeindruckende Kuppelbau, der auf dem Plakat als „Haus der Musik“ bezeichnet worden war, verweist die Szene in eine Zukunft, in der Albert Speer die architektonischen Utopien der Nazis verwirklicht haben würde. Mit dieser Volte wendet der Film zum letzten Mal den gefährlichen Einbruch der grausamen Realität zu seinen Gunsten, denn die im ersten Teil des Films vorkommenden Bilder der zum Uraufführungstermin bereits zerstörten Philharmonie werden insbesondere beim Berliner Publikum gemischte Gefühle hervorgerufen haben. Hier wird ihm visuell überzeugend der Ersatz verheißen, der nun nicht mehr auf das Gegenüber von Künstlern und Publikum in der herkömmlichen Darbietungssituation hin konzipiert ist, sondern im „amphitheatra-

94 Heldt, „Wirklichkeit und Wochenschau“, S. 125.

95 Ebd.

96 Walter Werbeck, Art. „Strauss, Richard (Georg)“, in: *MGG*², Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 55–115, hier S. 83.

97 Daniel Ender, *Richard Strauss. Meister der Inszenierung*, Wien, Köln und Weimar 2014, S. 250. Goebbels notierte in seinen Tagebüchern Aufführungen des Werks etwa zur Premiere des Jannings-Films *Die Entlassung* am 07.10.1942 im Ufa-Palast durch das Orchester des Deutschen Opernhauses (Teil II, Bd. 6, S. 87) oder Anlässlich des Führergeburtstages am 19.04.1943 unter Knappertsbusch. (Teil II, Bd. 8, S. 132).

98 A.: „Maria?“ M.: „Ich wollte dir erst schreiben, dass ich komme. Aber dann dachte ich, es ist doch besser, ich komme so.“ A. (freundlich kopfschüttelnd): „Maria. Maria.“

lich“ konzipierten Aufbau die „Gruppierung der Menschen“ bereits im architektonischen Setting auf das Gemeinschaftserlebnis einer musikalischen Feier festlegt.⁹⁹ Neuerlich verrät sich die Funktionalisierung von Musik ungetarnt: Die „wirkliche“ Akustik dieses Raumes und deren Eignung für musikalische Aufführungen mag man sich gar nicht vorstellen.

Der bildmächtige Einsatz der Orgel in dieser Szene, der im zweiten Drehbuch konzipiert war, noch bevor die Stückauswahl feststand, hat programmatischen Charakter: Als „totales Instrument“, das am Nimbus der Kirchenorgel als Kultinstrument partizipierte und diesen in die paraliturgische Praxis nationalsozialistischer Feiern übersetzte, bildete die weltliche Großorgel im nationalsozialistischen Denken das musikalische Zentrum für ein regelrechtes „Religions- und Kult-Surrogat“,¹⁰⁰ das in der Schlussentenz des Filmes eindrücklich in Szene gesetzt ist. Eckpunkte dieses Programms hatte im Rahmen der zweiten Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst deren Leiter, der Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg im Breisgau Josef Müller-Blattau formuliert:

„Die große Orgel zieht als das umfassendste Instrument unserer Musikkultur ein in die großen Hallen unserer politischen Feste und Feiern. Der neue Auftrag des Volkes ist da! ... [Die Orgel] ist ein Gesamtmusikreich, ein wahrhaft totales Instrument und damit ... das symbolische Instrument der Gemeinschaft. Sie ist ein im höchsten Sinne ‚politisches‘ Instrument, dem wesensmäßig die Aufgaben in der Feier der Gemeinschaft zuwachsen. – Sie ist zugleich der Monumentalität unserer Bauten aufs tiefste verwandt ...“¹⁰¹

Albrecht Riethmüller sprach diesbezüglich von einem „Fundierungszusammenhang zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, der auf „dem Erhabenen als dem Monumentalen und dem Kultischen [...] sowie auf dem Schönen als dem Sachlichen und dem Überpersönlichen“¹⁰² fuße – Elemente, die auch die Schlusszene des Films *Philharmoniker* bestimmen und mittels der beschriebenen Mechanismen der Wirklichkeits-schichtung im Bewusstsein des Publikums verankert werden.

Eine langsame Kamerafahrt über die gesamte Breite des Orchesters, bei der Bild und Musik perfekt synchronisiert sind, streift Alexander in den Reihen der ersten Violinen und kommt mit einem Schwenk ins Publikum vor Maria an ihr Ende; ein Rückschwenk über das Orchester kommt nach etwas mehr als einer Minute ohne Schnitt erst zum Stehen, als am rechten Rand der tatsächlich dirigierende Richard Strauss für drei Sekunden ins Bild

99 Im 2. Drehbuch, S. 202 war der Bau als „Großer monumentaler Konzertsaal“ konzipiert. Ergänzend heißt es „(Evtl. Kuppelsaal vom Reichssportfeld oder Konzertsaal auf der Burg in Prag oder Musikvereinssaal in Wien) Der Saal soll nichts von den kleinen Schmuckdetails der üblichen Konzertsäle etwa aus den 90er Jahren haben, er soll entweder ganz modern sein oder saubere, grosszügige Barock oder andere bereits antik gewordene Form zeigen. Wichtig ist, dass sich in dem Konzertsaal eine grosse Orgel befindet. Im Falle Kuppelbau Reichssportfeld müsste diese Orgel eingebaut werden. Sparsamer monumentaler figuraler Schmuck. Der Dirigent ist in vielen Einstellungen des nachfolgenden Bildes zu doubeln. Das Podium, auf dem das Orchester und die Mitglieder des Chors sitzen bzw. stehen, muss sich amphitheatralisch aufbauen, sodass die Gruppierung der Menschen bildhaft zu einer grossen Wirkung kommen kann.“

100 Albrecht Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit“, in: *Orgel und Ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 5.–7. Mai 1983 in Göttingen*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, 9), Murrhardt 1984, S. 28–69, hier S. 52.

101 *Bericht über die zweite Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst, 27.–30.6. 1938*, hrsg. von Josef Müller-Blattau, Kassel 1939, S. 146, hier zit. nach Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel“, S. 34.

102 Riethmüller, „Die Bestimmung der Orgel“, S. 60.

kommt. In mehreren Schnitten, die ein letztes Mal das handelnde Personal in Nahaufnahme mit dem Publikum, den wirklichen Philharmonikern und Richard Strauss verschränken, wird die Szenerie beglaubigt, wobei Strauss allein viermal für je etwa zwei Sekunden frontal (nun vor Projektionshintergrund) erscheint.

Die nun folgende „Vision“ Marias bildet den rauschhaften Kulminationspunkt des gesamten Films, dessen triumphalistische Gestik in der Verschränkung von alltäglicher Love Story mit dem Großen Ganzen vor dem Hintergrund der realen politischen Situation ein Musterbeispiel für bekannt notorische „Männerphantasien“ (Klaus Theweleit) abgibt. Noch vor der Festlegung der Musik war diese Vision von „zu einem phantastischen Ge-



Abbildung 14: Marias Vision.

bilde empor[wachsenden]“ Orgelpfeifen, „die sich [...] zu einem aus den einzelnen Gruppen vereinigenden Dom zusammenfügen“ konzipiert¹⁰³ – seit *Münchhausen* (1943) war im deutschen Film nichts mehr undenkbar. Dass der aus überblendeten Orgelbildern erwach-

103 2. Drehbuch, S. 205 f.

sene „Dom“ schlussendlich in einer vertikalen Kippbewegung seine phallische Qualität geradezu demonstrativ zur Schau stellt, vor diesem Ding – die audiovisuelle V2-Rakete als Antwort auf die Stalinorgel? – die Vereinigung Mariens mit der versammelten Schicksalsgemeinschaft¹⁰⁴ vollzogen wird und sich diese spirituelle Kopulation unter dem Getöse der Tschinellen in seligem Lächeln¹⁰⁵ der Sponsa auflöst, lässt an Drastik der Darstellung nichts zu wünschen übrig.

Nach der Vision führt die bombastische Coda, die in rascher Schnittfolge Bilder von Bläsern und Schlagwerkern immer wieder mit dem Konterfei des prominenten Dirigenten wechseln lässt, in die Darbietungssituation zurück. Die handelnden Personen bekommen wir nicht mehr zu Gesicht. Das Schlussbild kehrt gleichsam an den visuellen Ausgangspunkt des Films zurück. Wir sehen, nun zentral innerhalb des Publikums platziert, die ersten Zuschauerreihen und dahinter breit aufgefächert das Orchester auf der Bühne, ehe die Kamera im finalen Schwenk den Blick zur Kuppellaterne des gigantischen Baus erhebt.¹⁰⁶



Abbildung 15: Vorausblick in die verheißene Zukunft.

Welche Wirkung der Film auf das Publikum machte, ist den zeitgenössischen Kritikern in der gleichgeschalteten Presse naturgemäß nicht zu entnehmen. Aufschlussreich ist allenfalls, wie einhellig die individuelle Charakterdarstellung gegenüber den latent-politischen Botschaften betont wird.¹⁰⁷ Auch die Tagebücher Joseph Goebbels' verzeichnen stereotyp, der Film habe „große Begeisterung“ und „tiefen Eindruck“ hinterlassen:

„Am Abend habe ich eine ganze Reihe von Männern aus der Regierung und der Partei bei mir zu Besuch, darunter Speer, Dönitz, Kaltenbrunner, Backe, Funk und Ley. [...] Zur Aufhellung des Abends

104 Ein als Teil der Vision konzipiertes idyllisches Bild „des deutschen Waldes“, unter dessen Blätterdach Maria und Alexander „[...] sich bei den Händen haltend, den Waldweg hinunter auf die Kamera zu[kommen]“ sollten, wurde aufgegeben. Vgl. 2. Drehbuch, S. 206.

105 2. Drehbuch, S. 207: „Das Bild Mariens wird klar, sie öffnet die Augen, ein fast seliges Lächeln schwebt um ihren Mund.“

106 Ebd.: „Kamera fährt langsam zurück, Kranfahrt auf die größte Totale des Raums. Wir sehen wieder die Zuhörer und das spielende Philharmonische Orchester in einem eindrucksvollen Schlussbild.“

107 Ludwig Braunhuber, „Huldigung an die Musik. Uraufführung des Filmes *Philharmoniker*“, in: *Berliner Morgenpost* [während des Krieges vereinigt mit Berliner Lokal-Anzeiger], Jg. 46 (6.12.1944), [S. 4]; Werner Fiedler, „Sinfonik und Liebe. ‚Philharmoniker‘ im Tauentzien-Palast“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung. Berliner Ausgabe*, Jg. 83 (6.12.1944), S. 2; Richard Biedrzyński, „Musik um Maria. Zur Uraufführung des Tobis-Films im Tauentzien-Palast: ‚Philharmoniker‘“, in: *Völkischer Beobachter. Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands. Berliner Ausgabe*, Nr. 329 (6.12.1944), S. 2.

führe ich den Herren den neuen Film: ‚Die Philharmoniker‘ vor, der von der Tobis herausgebracht wird und ausgezeichnet ausgefallen ist. Der Film weckt große Begeisterung.“¹⁰⁸

Am ehesten lässt sich aus den Eintragungen erahnen, in welchem Kontext der Propagandaminister den Film selbst wahrnahm:

„Abends habe ich einen Empfang für die Nationalsozialistischen Führungsoffiziere, die aus der Heimat und von der Front zu einem zweitägigen Kursus im Propagandaministerium zusammengezogen worden sind. [...] Der Geist der NS-Führungsoffiziere ist hervorragend, und sie sind auch langsam auf dem Wege, sich innerhalb der Truppe durchzusetzen. Jeder Soldat und vor allem jeder Offizier beginnt jetzt einzusehen, daß dieser Krieg ohne ganz klare und eindeutige weltanschauliche Haltung nicht durchzustehen ist. – Den NS-Führungsoffizieren wird im Theatersaal der neue Tobis-Film ‚Philharmoniker‘ vorgeführt, der einen tiefen Eindruck hinterläßt.“¹⁰⁹

Hitler selbst hatte den Film offenbar bis zum Januar 1945 nicht zu sehen bekommen, aber er hatte davon gehört.

„Der Führer ist im Gegensatz zum Tag vorher gesundheitlich wieder besser auf dem Posten. Jedenfalls strahlt er eine ungeheure Willenskraft und Aktivität aus. Ich versichere ihm, daß er sich keine Sorgen zu machen braucht über die Moral und Standhaftigkeit des deutschen Volkes. Sie ist eine Voraussetzung unserer Kriegsführung, aber auch selbstverständlich. Ich werde schon dafür sorgen, daß innerhalb des deutschen Volkes nichts passieren wird.

Der Führer hat für meine eigene Arbeit nur das größte Lob, und zwar nicht nur auf politischem, sondern auch auf künstlerischem Gebiet. So ist ihm z.B. berichtet worden, daß der Film ‚Philharmoniker‘ ausgezeichnet ausgefallen wäre. Er hat sogar die Absicht, sich ein paar Akte davon anzusehen.“¹¹⁰

Sein Versprechen hat Goebbels wahrgemacht. Innerhalb des deutschen Volkes sollte tatsächlich „nichts passieren“. Eine zeitgenössische Reaktion auf den Film von der 21jährigen Philologiestudentin und Flakhelferin Ursel Pokrandt aus Ratibor-Micheln bei Köthen, die uns durch Walter Kempowski überliefert ist, lässt erahnen, wie sehr die Kalküle des Ministers in Bezug auf *Philharmoniker* aufgingen:

„Gestern sind wir zu dritt mit dem LKW nach Dessau gefahren und haben einen herrlichen Tag erlebt. Wir sahen den Film: ‚Die Philharmoniker‘ mit Klöpfer, Quadflieg, Irene v. Meyendorf, Knappertsbusch, Eugen Jochum, Dr. Karl Böhm, Richard Strauß. Annelie, solche herrliche Musik habe ich lange nicht gehört. Wir waren tief ergriffen vom 1. und 2. Satz der 5. c-moll, von dem atemnehmenden ‚Les Préludes‘ von Liszt, dem gewaltigen Werk R. Strauß‘ – mir ist leider das Stück nicht bekannt – und schwebten mit Joh. Strauß in den Wellen der ‚schönen blauen Donau‘. Wie sehr haben wir die gewaltige Größe deutscher Musik empfunden, da gerade jetzt der Ansturm aus dem Osten mit den wilden Horden Asiens uns allen dessen berauben will, was deutsche Menschen schufen. Annelie, es muß anders kommen, der Herrgott im Himmel half immer der gerechten Sache und wird uns auch in diesem Ringen nicht verlassen, wenn wir kämpfend unser Volk und Vaterland vor dem Untergang retten wollen. Nur den Glauben dürfen wir nicht verlieren! Wie oft in der Geschichte sind die Menschen in so unvorstellbar schweren Kämpfen gewesen und haben allen Anzeichen zum Trotz in der Prüfung

108 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Teil II, Bd. 14, bearb. von Jana Richter und Hermann Graml, München u. a. 1996, S. 212, Eintrag vom 15.11.1944.

109 Ebd., S. 364, Eintrag vom 06.12.1944.

110 Ebd., Teil II, Bd. 15, bearb. von Maximilian Gscheid, München u. a. 1995, S. 234, Eintrag vom 26.01.1945.

bestanden, bei uns wird es nicht anders sein. Daß wir den Führer haben, ist uns die größte Garantie für ein Bestehen in diesem Kampf.“¹¹¹

Anhang:

Tabelle 1: Die Musik des Films *Philharmoniker*

Zeit von	bis	Musik	Musiker/Schauspieler	Dauer	%
0:00:00	0:03:21	Beethoven: V/1	Eugen Jochum	0:03:21	3,8
0:03:21	0:07:36			0:04:15	4,9
0:07:36	0:08:09	Mozart: Hornkonzert	(P. Verhoeven alias Grode)	0:00:33	0,6
0:08:09	0:11:11			0:03:02	3,5
0:11:11	0:13:47	Jazz-Musik Rio-Bar	(W. Quadflieg alias Alexander)	0:02:36	3,0
0:13:47	0:15:11			0:01:24	1,6
0:15:11	0:18:28	Lied in der Pianobar	Horst Winter	0:03:17	3,7
0:18:28	0:19:00			0:00:32	0,6
0:19:00	0:23:23	Bruckner: VII/1	Eugen Jochum	0:04:23	5,0
0:23:23	0:31:00			0:07:37	8,7
0:31:00	0:33:02	Liszt: <i>Les Préludes</i>	Karl Böhm	0:02:02	2,3
0:33:02	0:51:39			0:18:37	21,3
0:51:39	0:54:05	Orgelmusik	(P. Verhoeven alias Grode)	0:02:26	2,8
0:54:05	0:54:15			0:00:10	0,2
0:54:15	0:56:13	Jazz-Montage		0:01:58	2,2
0:56:13	0:56:26			0:00:13	0,2
0:56:26	1:06:29	Beethoven: V/2	Hans Knappertsbusch	0:10:03	11,5
1:06:29	1:13:55			0:07:26	8,5
1:13:55	1:16:32	J. Strauß: <i>Donauwalzer</i>	Karl Böhm	0:02:37	3,0
1:16:32	1:20:09			0:03:37	4,1
1:20:09	1:27:35	R. Strauss: <i>Festliches Präludium</i>	Richard Strauss	0:07:26	8,5

¹¹¹ Walter Kempowski. *Das Echolot. Fuga furiosa. Ein kollektives Tagebuch. Winter 1945*, Bd. IV: 6.–14. Februar 1945, München 2004, S. 236; zitiert auch bei Harro Segeberg, „Audiovision. Mediale Mobilmachung im Dritten Reich (mit einem Exkurs zum Zuschauer im NS-Kino)“, in: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*, S. 25–40, hier S. 37.