

Stefan Schmidl

Hymne und Marsch – Musikalische Signifikanten in der medialen Inszenierung des „Anschlusses“

Zur Gelegenheit von Hitlers 49. Geburtstag am 20. 4. 1938 erlebte im Berliner Ufa-Palast ein Film seine Uraufführung, der zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon seit mehr als einem halben Jahr in den Kinos sein sollte:¹ Leni Riefenstahls Dokumentation der Olympischen Spiele von 1936, ›Olympia‹. Dem Dokumentationsteil von ›Olympia‹ ist eine etwa 20-minütige Einleitungssequenz vorangestellt, mit der Riefenstahl die mythischen Urgründe der Spiele audiovisualisieren, den Ritus verstehbar machen wollte. Dieser Prolog setzt sich aus mehreren bildlichen wie musikalischen Ideen zusammen. Die letzte der Ideen ist eine Trickmontage, die eine Brücke vom Mythos zur Gegenwart schlägt. Der Blick wird zu diesem Zweck über stilisierte Vogelperspektiven jener Nationen geführt, die zwischen Griechenland, dem vermeintlichen Hort des Mythischen, und Deutschland, dem nationalsozialistisch beherrschten Austragungsort der Neuen Olympischen Spiele des Jahres 1936, liegen. Es tauchen auf: Bulgarien, Jugoslawien, Ungarn, Österreich und die Tschechoslowakei.

Nun ist es bemerkenswert, dass sich durch den „Anschluss“ die staatlichen Voraussetzungen zum Zeitpunkt der Uraufführung von ›Olympia‹ dramatisch verändert hatten, aber dennoch keine nachträglichen Eingriffe in den Film unternommen wurden. Sicherlich spielte der Zeitdruck dabei eine entscheidende Rolle: Es

¹ Lutz Kinkel: Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das »Dritte Reich«. Hamburg, Wien 2002, S. 149.

wäre wohl kaum möglich gewesen, zwischen dem 12. März und dem 20. April 1938 solche Änderungen vorzunehmen, die die Perfektionistin Riefenstahl und ihr Stab verlangt hätten. Nichtsdestoweniger ist die kurze Sequenz, vor allem die Österreich betreffende Passage, im Kontext des „Anschlusses“ von Signifikanz. Denn während ein Regisseur wie Hans Weidemann mit den Forderungen des Propagandaministeriums konfrontiert war, in seinen Reichsparteitagfilm von 1936, ›Jahre der Entscheidung‹, erst den „Anschluss“, dann den „Tag von München“, den Einmarsch in das Sudetenland und schließlich sogar noch die Zerschlagung der „Resttschechei“ nachträglich einzubauen – und seinen Film dann doch nicht aufgeführt zu sehen,² mag es ›Olympia‹ im April 1938 gelungen sein, mystisches Empfinden zu evozieren. Gerade das Ende der Einleitungssequenz von ›Olympia‹ richtete nämlich eben jenen „Appell an das mystische Gefühl“,³ von dem Wilhelm Reich in seiner Studie über die Psychologie des Faschismus spricht.

So waren allein schon die architektonischen Embleme Wiens, die im ›Olympia‹-Prolog auftauchten (besonders das Denkmal des Prinzen Eugen auf dem Heldenplatz), im April 1938 so sehr mit Gegenwarts-Bedeutung aufgeladen, dass sie zu diesem Zeitpunkt zwangsläufig auf den „Anschluss“ bezogen werden mussten. Riefenstahl bettete dieses Ensemble aber noch dazu in ein europäisches Makrosystem ein, ließ ihre Zuschauer von oben darauf blicken. Diese Vogelperspektive konnte doppelt verstanden werden: Sie war nicht nur eine Sensation per se, sondern verhieß auch ein Verstehen der großen Zusammenhänge. Bei dieser Strategie handelt es sich, nebenbei gesagt, natürlich um keine genuine Erfindung Riefenstahls. Schon 1529 hat Albrecht Altdorfer in seiner ›Alexanderschlacht‹ solch ein Weltpanorama entworfen, das Karte, Topographie und Geschichte zu einer Gesamtschau synthetisierte. In ›Olympia‹ kamen die Parameter Bewegung und Musik hinzu – entscheidende Instrumente der Euphorisierung und Mythisierung. Erst durch die Bewegung der Trick-

² Hans Barkhausen: Die NSDAP als Filmproduzentin. Mit Kurzübersicht: Filme der NSDAP 1927–1945. In: Günter Moltmann, Karl Friedrich Reimers (Hrsg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen, Zürich, Frankfurt-M. 1970, S. 163.

³ Wilhelm Reich: Die Massenpsychologie des Faschismus. Köln 62003, S. 128.

kamera, erst durch die beschleunigende Musik konnte Riefenstahl sicherstellen, dass ihr Weltpanorama gar nicht anders gelesen werden konnte als ein filmischer Tagtraum von Großdeutschland bzw. von großdeutscher Hegemonie.

Österreich kommt in diesem Szenario eine Ausnahmestellung zu. Wird Wien erreicht, schlägt die Filmmusik Herbert Windts deutlich andere Töne an. Basierte sie zuvor auf Variationen des 8-tönigen Grundmotivs des Films, so ist es an dieser Stelle ein pendelnder, pentatonischer Abschnitt, der die Szene mit einer anderen Stelle des ›Olympia‹-Prologs verzahnt, nämlich mit jener des antiken Reigens. Die Reigen-Sequenz ist das „weibliche“ Pendant der „männlichen“ Kampfspiel-szenen, auf die sie unmittelbar folgt. Dass nun bei Wien diese Musik wieder aufgegriffen wird, zeigt, welche Rolle Riefenstahl Österreich in ihrer großdeutschen Allmachtsphantasie zuwies: eine anmutig-weibliche.

Kaum lässt sich der ›Olympia‹-Prolog mit dem hauptsächlichsten audiovisuellen Medium des „Anschlusses“, der erst kürzlich wissenschaftlich erschlossenen ›Ostmark-Wochenschau‹,⁴ vergleichen. Hier fand der zu höherer Euphorie bereite Zuschauer des März-April 1938 zwar ebenfalls ein Kaleidoskop an Eindrücken vor, aber bei weitem keine ästhetisierte Politik, kein Weltpanorama. Tatsächlich ging nicht nur dem medialen Hitler-Bild des „Anschlusses“ unerklärlicherweise jene „totale“ Inszenierung ab, die für die realen Großkundgebungen des Nationalsozialismus so bezeichnend war. Bei der filmischen Dokumentation der Rituale des „Anschlusses“ wurde zwar das Moment der Gleichschaltung betont, indem man beinahe ausschließlich Märsche als musikalische Elemente einsetzte, die Nach-Inszenierung legte darüber hinaus allerdings weder Wert auf schlüssige Montagen noch auf eine überlegte Blick- bzw. Hörführung. So ist die erklingende Musik – keine neu komponierten oder neu arrangierten Stücke – kaum mehr als ein rhythmisches Fundament, wirken die Sichtwinkel in der ›Ostmark-Wochenschau‹ eher zufällig. Generell führt die ›Ostmark-Wochenschau‹ keine disziplinierte, zum Ornament gewordene Masse vor.

⁴ Hrvoje Miloslavic (Hrsg.): Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus. Wien 2008.

Angesichts einiger weniger dennoch artifizieller Augenblicke muss daher fast von Zufälligkeiten gesprochen werden: Da ist etwa die Ansicht eines reichsdeutschen Fliegerverbandes vor der Linzer Pestsäule – eine Einstellung, die den österreichischen Katholizismus mit dem „Anschluss“ verbindet und durch den visuellen Aufruf dieser Tradition den Nationalsozialismus sakralisiert (oder auch die Ablöse des Katholischen durch den Nationalsozialismus bedeutet). Oder da ist der „authentische“ Klang der begeisterten, die Vorbeifahrt Hitlers bejubelnden Menschenmasse, der auffällig lange eingesetzt wird und nach einer Weile zum Rauschen gerät. Wie um diesen überlangen Moment des Unkontrollierten, Diffusen in eine disziplinierende Form zu überführen, setzt sehr knapp vor Schluss dieser Wochenschau noch ein Marsch ein.

Die pragmatische Machart der ›Ostmark-Wochenschau‹, das Unberechnete ihres visuellen wie musikalischen Designs wird hinsichtlich späterer Wochenschauen des nationalsozialistischen Propagandaapparats umso deutlicher. Im Gegensatz zur filmischen Dokumentation des „Anschlusses“ orientierten sich diese nämlich sehr dezidiert am Repräsentationsmodell von Riefenstahls ›Triumph des Willens‹. Das zeigt eine der bekanntesten Weltkriegs-Wochenschauen aus dem Juli 1940: Hitler ist hier auf dem Zenit seiner Karriere. Nach dem Sieg über Frankreich fährt er durch ein menschengeleertes Paris. Wieder ist Hitler im stummen Dialog mit der Architektur einer Stadt. Die Kamera ist wie in ›Triumph des Willens‹ hinter Hitler, aber nicht mehr so dicht. Er ist vielmehr dem unmittelbaren Erleben, dem unmittelbaren Blick entrückt. Teilweise suggerieren die Aufnahmen aber auch Hitlers Blick: Der Zuschauer erlebte – ganz anders als in der ›Ostmark-Wochenschau‹ – das Einverleibte aus der Sicht des Eroberers, konnte sich mit ihm identifizieren.

Hitlers Fahrt wird hier durch Musik begleitet, die sehr deutlich auf Anton Bruckner rekurriert. Die Anleihe geschah wohl nicht zufällig: Hitler war beim Einzug der Büste des Komponisten in die deutsche Ruhmeshalle Walhalla im Juni 1937 zugegen gewesen.⁵ Diese Konstellation wird nun umgekehrt: Nun ist Bruckner

⁵ Bryan Gilliam: The annexation of Anton Bruckner: Nazi revisionism and the politics of appropriation. In: Timothy L. Jackson, Paul Hawkshaw (Hrsg.): Bruckner studies. Cambridge 1997, S. 72.

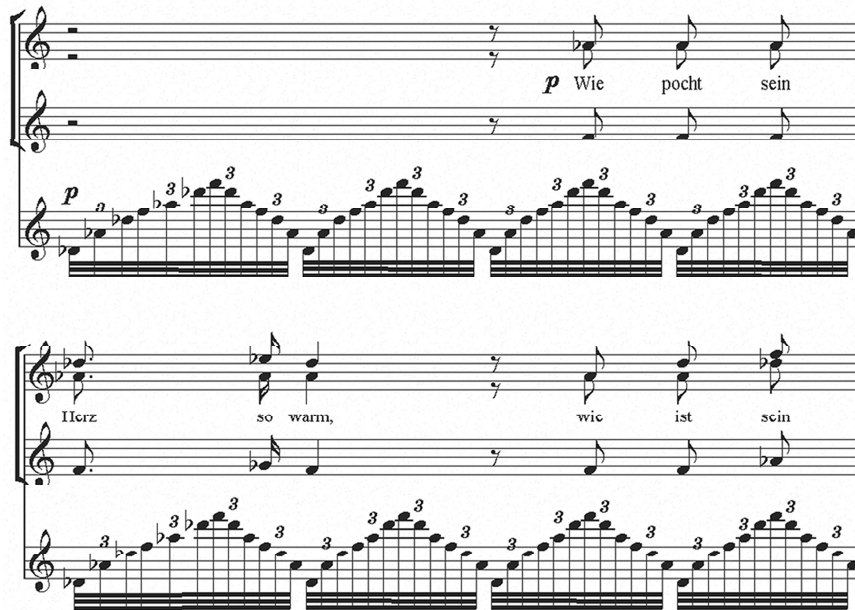
symbolisch bei der Mythisierung Hitlers zugegen, durch die dieser mit den Mythen der Geschichte und der Stadt gewissermaßen in eine *sacra conversazione* tritt. Die *communitas* des gläubigen Volkes, in der ›Ostmark-Wochenschau‹ noch hauptsächlich visuelles und akustisches Element, hat darin keinen Platz mehr. Es sind nur mehr „Apostel“ wie Albert Speer und Arno Breker, die Hitler in der Anschauung des Eiffelturms flankieren.

Die ausgefeilte Blick-Regie der späteren ›Deutschen Wochenschau‹ machte sich auch die US-amerikanische Propaganda zunutze. Sie behielt das Spiel mit der Perspektive Hitlers bei. Ein Beispiel aus dem Jahre 1942 ist die Einleitungssequenz der Screwball-Comedy ›Once Upon A Honeymoon‹ von Leo McCarey, eine von wenigen komödiantischen Bearbeitungen des „Anschlusses“. Vor einem sturmbewölkten Hintergrund sieht man einen „timetable by A. Hitler“, gemäß dem – eine Uhr, die statt Zeigern ein Hakenkreuz besitzt, zeigt es an – die Zeit für den „Anschluss“ gekommen ist. Mit „Vienna 1938“ untertitelt sieht man anschließend eine Stadtvedute Wiens, dazu erklingt, bedroht von einem entgegengesetzten Bassfundament, ›Wiener Blut‹ von Johann Strauß, eine von mehreren sogenannten „heimlichen“ Landeshymnen Wiens. Es ist Hitlers Perspektive, die dem Betrachter hier selbstverständlich keine Euphorie, sondern kalkulierte Schauer einjagen soll.

Zurück zum „Anschluss“. Wie vorhin bemerkt, nahm die ›Ostmark-Wochenschau‹ im März/April 1938 von fortgeschrittenen Sakralisierungen, wie sie dann die ›Deutsche Wochenschau‹ betrieb, noch Abstand. Anderenorts gestaltete man sie dafür umso prägnanter, wenn auch in einer Form, die kaum große Resonanz nach sich zog. So schrieb der in Braunau-Inn geborene Komponist Josef Reiter anlässlich des „Anschlusses“ einen ›Festgesang an den Führer des deutschen Volkes‹ für Soli, Chor und Orchester. Ein „Chor der Genien des Friedens und der Arbeit“ fungiert darin als pseudo-sakrales Rondotheema, das Chöre von Bauern, Werkern, Forschern, Gelehrten und Künstlern miteinander verbindet. Der Text dazu lautet: „Wie pocht sein Herz so warm! Wie ist sein Sinn so mild!“⁶ Diese Lyrik ließ Reiter von Harfen umspülen,

⁶ Josef Reiter: Festgesang an den Führer des deutschen Volkes. Kantate für Bariton-Solo, Männerchor, Frauenchor, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel (ad lib.). Dichtung von Stephan Milow. Klavierauszug mit Text. Wien 1938, S. 2.

gleichermaßen in der Tradition populärer Himmelsmusik und der messianischen Propagierung Hitlers.⁷



Josef Reiter: »Festgesang an den Führer des deutschen Volkes« (1938): „Chor der Genien des Friedens und der Arbeit“

Zwar tauchte der überzeugte Nationalsozialist Reiter als einziger Komponist in der »Ostmark-Wochenschau« auf,⁸ seine Werke – angefangen von einer Hitler gewidmeten »Goethe-Symphonie« – waren jedoch eher Notlösungen, auf die in Ermangelung geeigneterer, ausgefeilterer musikalischer Erzeugnisse zurückgegriffen wurde. Womit ich bei jenem Konvolut an Kompositionen außerhalb eines filmischen Rahmens angelangt bin, die geradewegs auf die Ereignisse des März-April 1938 Bezug nahmen. Diese Werke sind entweder Märsche oder Hymnen – mit einem eindeutigen Gewicht auf Hymnen: Zählte das Hymnische seit der „Machtergreifung“ 1933 zu den wesentlichen Paradigmen des Musikschafterns unter dem Nationalsozialismus (man denke etwa an Richard

⁷ Ian Kershaw: Der Hitler-Mythos. Führerkult und Volksmeinung. München 1999, S. 134f.

⁸ Guido Altendorf, Matthias Struch: Die Ostmark-Wochenschau. Eine Wochenschau als Überläufer. In: Hrvoje Miloslavac (Hrsg.): Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus. Wien 2008, S. 195–198.

Strauss' ›Olympische Hymne‹ von 1936 oder an Heinz Schuberts ›Hymnisches Konzert‹ von 1937), so kulminierte 1938 die Hymnenproduktion geradezu – und zwar sowohl von reichsdeutscher als auch von österreichischer Seite.

Die sozusagen „offiziellste“ dieser Hymnen war Hans-Otto Borgmanns ›Großdeutsche Hymne‹: „Großdeutschland bist du genannt“. Borgmann war bereits 1933 mit seinem Lied ›Vorwärts, vorwärts!‹ aus dem Film ›Hitlerjunge Quex‹ hervorgetreten, das zum HJ-Lied par excellence avancierte. Die ›Großdeutsche Hymne‹ war ein noch ehrgeizigeres Unterfangen, mit ihr wollte Borgmann den Erfolg seiner HJ-Hymne zweifellos noch übertreffen. Zur ›Großdeutschen Hymne‹ findet sich in Goebbels' Tagebüchern folgender Eintrag vom 24. März 1938: „Schirach hat eine neue Hymne, komponiert von Bergmann [sic!], gedichtet. Ich lasse sie mir vorsingen. Sie ist ausgezeichnet und wird gleich propagiert werden.“⁹ Baldur von Schirachs Text entspricht Borgmanns Komposition, die deutlich in der Tradition des protestantischen Chorals steht und auf diese Weise weit weniger schwärmerisch als Josef Reiters ›Festgesang‹ die musikalische Sakralisierung Hitlers betreibt. Borgmanns Strategie war funktional und subtil zugleich – und wurde vermutlich eben aus diesen Gründen von Goebbels gutgeheißen.

Ähnlich wie Borgmann verfuhr auch Josef Tomandl in seinem ›Großdeutschland-Lied‹, „geschrieben am Tag der Befreiung Österreichs, 12. III. 1938“¹⁰ oder Otto Schneider in seinem ›Hymnus auf Großdeutschland‹. Bei letzterem Werk handelt es sich um eine ausgedehnte Komposition nach einem Text von Hans Gietdich. Die „neue Zeit“, die im Zentrum des ›Hymnus‹ besungen wird, ist aber wie die ›Großdeutsche Hymne‹ Borgmanns als Choral gearbeitet. Im Gegensatz zu Borgmann erscheint Schneiders Konzept noch simpler: Weder finden sich hier rhythmische Subgliederungen noch besondere harmonische Feinheiten.

Weitaus dynamischer und artifizieller ist die ›Ostmark-Hymne‹ von Richard Maux, der dieser Komposition offenbar soviel Bedeutung beigemessen hat, dass er ihr sogar eine eigene Opusnummer, 28, zuwies. Maux' offen-

⁹ Elke Fröhlich (Hrsg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941, Band 5: Dezember 1937 bis Juli 1938, München 2000, S. 227.

¹⁰ Josef Tomandl: Großdeutschland. Wien 1938, S. 1.

sichtliche Absicht war es, in seiner Hymne mittels einer an Griech ausgerichteten Harmonik eher auf das „Nordische“ zu rekurrieren als auf sakralmusikalische Vorbilder.

Eine Komposition, deren dokumentarischer Wert durch ein Weltpanorama-Titelblatt bereichert wird, ist Erwin Komauers ›Großdeutschland ungeteilt und frei«. In einem Dreischritt – „Land Kärnten ungeteilt und frei“, „Heimat ungeteilt und frei“, schließlich „Groß-Deutschland ungeteilt und frei“ – zelebriert Komauer den „Anschluss“ aus einer spezifisch kärntnerischen Perspektive. Soweit einige signifikante Beispiele aus der überreichen Hymnen-Produktion während des „Anschlusses“.

Resümee

Hymne und Marsch sind Instrumente der Disziplinierung bzw. Euphorisierung von Massen. Sie waren als gewissermaßen kleinste gemeinsame auditive Entsprechung der Mythisierungs-, Ästhetisierungs- und Ritualisierungsintentionen nationalsozialistischer Herrschaft jene musikalischen Signifikanten, die den audiovisuellen „Anschluss“ bestimmten.

War die ›Ostmark-Wochenschau‹ musikalisch von Märschen dominiert, die besonders das Moment der Gleichschaltung Österreichs mit dem nationalsozialistischen Deutschland vorstellen sollten, so wurde die Mythisierung Hitlers während des „Anschlusses“ vor allem durch eine unmittelbare, oft privat initiierte Produktion von Hymnen vorangetrieben, deren Qualität allerdings stark variierte und nur in wenigen Fällen auch vom Propagandaministerium gebilligt wurde.

Die Frage, ob sich mit dem „Anschluss“ auch die medialen Wahrnehmungskonventionen breiter Bevölkerungsschichten in Österreich änderten, lässt sich schwer beantworten. Ohne Zweifel waren die Medien des Ständestaates jenen des Nationalsozialismus in Hinsicht auf ihre generelle Inszenierungskompetenz unterlegen. Andererseits überrascht in diesem Zusammenhang, dass die filmische Nachinszenierung der Ereignisse des März-/April 1938 durch das hauptsächliche audiovisuelle Medium der Propagierung des „Anschlusses“, die ›Ostmark-Wochenschau‹, gerade nicht jene „totale“ Inszenierung anwendete, die prinzipiell die Rituale des Nationalsozialismus kennzeichnete.

