

WIR MACHEN MUSIK – EINE BRANDREDE FÜR DIE POPULÄRE MUSIK

Axel Jockwer

In meiner Dissertation *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich* habe ich die damalige populäre Musik detailliert in den Sphären von Produktion, Distribution sowie Rezeption untersucht und dabei die These von der adaptiven Integration von populärer Unterhaltung in die nationalsozialistische Propagandapraxis ausgearbeitet.¹ Einige Ergebnisse möchte ich hier am Beispiel des Spielfilmes *Wir machen Musik* (1942) vorstellen.

Die Entwicklung des Verhältnisses von totalitärer Politik und populärer Unterhaltung verlief nicht linear und ohne Brüche, doch lässt sich deutlich eine Tendenz von den Extrempunkten Verbot, Verdammung und Verfolgung hin zu Differenzierung, Tolerierung, Nutzung und sogar Förderung nachweisen. Die Masse liebte die einfach zu konsumierbare Kunst – diese Gunstzuweisung wurde für die Politik zum bestimmenden Moment. Gleichzeitig sorgte die Bereitschaft vieler Musiker, im Austausch für Förderung und offizielle Akzeptanz der »leichten Muse« der Politik zu Diensten zu sein, für einen wahren Boom von bis heute populären Musikstücken, welche die 1930er und 1940er Jahre zur »Goldenen Zeit der deutschen Schlager- und Filmmusik«² gemacht haben.

Zu Beginn des Jahres 1942 hatte die brancheninterne Diskussion über Fluch und Segen moderner Rhythmen, über aktuelle Tanzmusik und Jugendllichkeit im musikalischen Ausdruck einen neuen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig sorgten die intensiv vorangetriebenen Veränderungen im Rundfunkprogramm zugunsten eines Höchstmaßes an Entspannung und Unterhaltung für kaum ignorierbare Impulse seitens der politischen Führung. Besagte Debatte war alles andere als neu, sie hatte bereits deutlich vor 1933 ihren

1 Vgl. Jockwer (2005); darin weise ich auf die Arbeiten von Fred Ritzel hin, denen ich wichtige Erkenntnisse für meine Dissertation allgemein und insbesondere für diesen Aufsatz verdanke.

2 So zum Beispiel der Titel einer 16 Musik-CDs umfassenden Reihe von Universe.

Ursprung genommen und war auch nicht auf Deutschland beschränkt geblieben. Konservative Kulturhüter und progressive Künstler stießen hier ebenso aufeinander wie völkische Ideologen und moderne Praktiker. Man suchte nach einem zeitgemäßen musikalischen Ausdruck, dabei vor allem nach einer Tanz- und Unterhaltungsmusik, die mehr oder weniger fortschrittlich (aber nicht »entartet«), gut (aber nicht einfach nur traditionell) und auch ein bisschen modern (aber nicht überdreht) sein sollte.

Besonders die Kluft zwischen den Meinungen zum Thema Tanzmusik war im Verlauf des Krieges größer geworden, was vor allem daran lag, dass man sich inzwischen unter Berufung auf Joseph Goebbels und Hans Hinkel klarer denn je für den Fortschritt des Rhythmischen aussprechen konnte. Hatten zu Beginn des Krieges die völkischen Hardliner mit ihren Thesen von der Arteigenheit des musikalischen Ausdrucks, von der Verschwörung der »internationalen jüdischen Kulturbetrüger« und der »habgierigen englischen Plutokratie« noch einmal Raum gewinnen können, befanden sich spätestens seit Anfang 1942 die fortschrittlichen Stimmen wieder im Aufwind:

»Es darf nicht die Forderung erhoben werden, dass der Walzer unserer Großväter und Großmütter das Ende der musikalischen Entwicklung sein solle, und alles was darüber hinausgeht, vom Bösen ist. Auch der Rhythmus ist ein Grundelement der Musik. Wir leben nicht in der Biedermeierzeit, sondern in einem Jahrhundert, dessen Melodie vom tausendfältigen Surren der Maschinen und Dröhnen der Motoren bestimmt wird« (Goebbels 1942).

Wie sollte er also klingen, der zeitgemäße musikalische Ausdruck dieser von Goebbels beschriebenen Gegenwart? Welche Bedeutung konnten selig machende Walzerklänge und antiquierte Volkstänze überhaupt noch haben? Die »Schicksalsträger« der Nation an den Fronten des Reiches jedenfalls verlangten in der Mehrheit nach jugendlicher Dynamik und temporeichen Rhythmen.

Die heftigen Debatten und kontroversen Diskussionen, die in Fachkreisen, im Fachjournalismus und in kulturpolitischen Kreisen geführt wurden, manifestierten sich eindrucksvoll in dem Spielfilm *Wir machen Musik*, der im Oktober 1942 nach nur zwei Monaten Drehzeit³ in die deutschen Kinos kam. Helmut Käutners Film sei geprägt von einer erfrischenden »Bissigkeit im Dialog und Witz im visuellen Schauwert«, so Karsten Witte (1993: 160). Damit bereitet der Film einigen Historikern, die zu seiner eindeutigen Einordnung in das angeblich so feste »faschistische Propagandakonzept« angetreten sind, gewisse Probleme, so dass er meist nur am Rande oder überhaupt

3 Drehbeginn im Atelier war am 2. Juni 1942, Ende Juli waren dann auch die Außenaufnahmen, die in Prag realisiert wurden, fertig gestellt.

nicht erwähnt wird oder aber samt seines Regisseurs als singuläre Ausnahmerecheinung in der RMVP-kontrollierten Filmwelt gilt.⁴ Es liegt auf der Hand, diesen Film in die zeitgenössische Diskussion über Wert und Unwert unterhaltender Musik und moderner Rhythmik einzuordnen, und ihn so als Produkt und Argument seiner Zeit gleichermaßen verstehen zu lernen.

Der Film trägt den Untertitel »Eine kleine Harmonielehre« – und dies bezieht sich nicht nur auf die musiktheoretische Didaktik. *Wir machen Musik* arbeitet mit Gegensatzpaaren, er charakterisiert und überzeichnet sie, bevor sie im gemeinsamen Musizieren überwunden werden: ernst und heiter, wertvoll und wertlos, alt und jung, männlich und weiblich, konservativ und progressiv. Alte Hüte und Bärte können der Kraft von Rhythmus und Tanz nicht widerstehen: »Da geht euch der Hut hoch – da geht euch der Bart ab!«, so heißt es im Refrain des Titelsongs. In der Diskussion über die modernen Elemente in der Unterhaltungsmusik bezieht *Wir machen Musik* eindeutig Position.

Die Handlung des Films

Anni Pichler (gespielt von Ilse Werner), Studentin an der Musikakademie, verdient sich in der Studentenskapelle »Franz Sperling und seine Spatzen« ein Zubrot mit selbst komponierter Tanzmusik. Karl Zimmermann (Viktor de Kowa) ist ihr ein wenig trotteler, aber liebenswerter Dozent, ein Verächter der leichten Muse und erfolgloser Opernkomponist. Während des Nachhilfeunterrichts bringt sie mit viel Schwung und Engagement seine verwahrloste Künstlerwohnung wieder in Schuss; schließlich verliebt er sich in Anni, »diese Mischung von Prosa und Poesie« (Zitat Karl Zimmermann), und sie heiraten. »Der Ernährer« (wie er sich selbst gern bezeichnet) setzt große Hoffnungen auf den künftigen Erfolg seiner Oper *Lucrezia*.⁵ Doch die scheitert bereits beim Verlag, und der Gerichtsvollzieher wird zum Dauergast im Hause Zimmermann. Trotz ausdrücklichen Verbots ihres immer noch an den großen Durchbruch als ernster Komponist glaubenden späteren Gatten gelingt es Anni weiterhin, das junge Paar mit kleinen Unterhaltungsmusikstücken über Wasser zu halten. Als sie sich heimlich mit ihrem Verleger trifft,

4 Darin versucht sich zum Beispiel Eberhard Spreng (1983: 187). Gegen eine bloße Ausrichtung auf das vorgefasste Erkenntnisinteresse »Propaganda«, dem das Credo der eindeutigen Identität von Politik und Ästhetik zugrunde liegt, wendet sich zum Beispiel Witte mit der Frage nach der Funktion im Kontext (Witte 1993: 119).

5 Für das Arrangement der Musik zu dieser bewusst antiquiert wirkenden Oper bediente sich Adolf Steimel übrigens einer Vorlage von Richard Strauss.

wird sie dabei von Karl, der einen Konkurrenten wittert, ertappt und sofort verlassen. Dabei hatte sie sich nur bemüht, Karls *Lucrezia* doch noch auf die Bühne bringen, was ihr tatsächlich auch gelingt. Wie nicht anders zu erwarten, fällt die Oper durch, während die von Karl verstoßene Anni mit den »Spatzen« auf Tournee gegangen ist und Erfolge feiert. Erst die gemeinsame Arbeit an einer großen Musikrevue, für die Karl als Arrangeur engagiert ist und so ohne sein Wissen die Ideen seiner Frau umsetzt, führt das Paar wieder zusammen.

Die Essenz des Films: Es lebe die populäre Musik

Der Kampf zwischen E- und U-Musik ist als Geschlechterkampf mit guten Einfällen, witzigen Dialogen und interessanten Kamerafahrten inszeniert. Karls Musikverständnis, wie er es seiner Klasse vermittelt, beruht auf der Überzeugung, dass Musik die »ursprünglichste Regung der menschlichen Seele« und die »Mutter aller Künste« sei. Die daraus erwachsende Verantwortung des Musikers sei angesichts der Bedrohungen der Ernsthaftigkeit der Kunst durch die Unterhaltungsmusik nicht zu überschätzen. Seine Harmonielehre beginnt Zimmermann mit der Vorstellung der sieben Haupttöne. Mit genau jenen wird er am Abend beim Besuch der »Rigoletto-Bar« konfrontiert, in der die »Spatzen« den Titelsong des Filmes intonieren: »Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch. Wir machen Musik, da geht euch der Bart ab. Wir machen Musik, bis jeder beschwingt singt: do-re-mi-fa-sola-ti-do!« Alte Hüte und altväterliche Bärte sind hier fehl am Platz und werden vom jugendlichen Rhythmus weggefegt. Die »Spatzen«, die bis auf den Schlagzeuger übrigens eine Damenband sind, improvisieren mit gestopften Trompeten und Saxophonen und liefern mit ihren gläsernen Instrumenten eine attraktive Bühnenshow.⁶ Unter Protest gegen diese Art von Musik, der allerdings mehr auf die Weigerung Annis zurückzuführen ist, sich schriftlich an seinen Tisch zitieren zu lassen, verlässt Zimmermann das Lokal.

Wieder in der Musikschule zeigt Karl seiner Schülerin an der Orgel, was wahre Musik sei:⁷ »Johann Sebastian Bach. Da fängt's an, da hört's auf. Alles

6 Wie sich die Einstellung zu solchen Szenen wandelte, zeigt zum Beispiel ein Vergleich mit den Forderungen der Zeitschrift *Lichtbildbühne* vom 7. November 1938: »Auch in den Filmen möge es in Zukunft vermieden werden, durch die Darstellung exaltiert hampelnder Schlagerkapellen in Bars und Cafés bei dem Filmbesucher den Eindruck zu erwecken, dass das Hauptmerkmal der musikalischen Unterhaltung in teuren Gaststätten die Verrücktheit sei.«

7 Diese Schlüsselszene des Films wird von zwei Schnitten auf einen Studenten unterbrochen, der ekstatisch eine Jazzsinfonie vom Tonband dirigiert und so das

andere ist dagegen klein und erbärmlich. Können Sie das nachempfinden?«, fragt Karl in andächtigem Duktus. Anni Pichler stimmt zu, gibt jedoch zu bedenken, dass es nicht nur »solche Musik« geben könne: »Es kann doch nicht immer Feiertag sein. Es muss doch Musik für alle Tage geben. Zärtliche Musik, verliebte Musik, lustige Musik...« Karl fällt ihr ins Wort: »Gebrauchsmusik, Schlagermusik, Hot-Musik, Jazzmusik, wie Sie das auch alles nennen mögen«, doch Anni kontert: »Das sind doch Schlagworte! Schlagworte für missverstandene Begriffe.« Auch Anni beruft sich nun auf Bach, der »für seine Bachin« ein »kleines Liebeslied« geschrieben habe. Sie singt und spielt »Willst Du Dein Herz mir schenken«, man küsst sich und besiegelt die Verbindung gemeinsam mit einem konsonanten Akkord auf der Orgel.

Dieser kleine Dialog ist im Bezug auf die musikpolitische Debatte des Jahres 1942 an Aktualität kaum zu überbieten, denn er zeichnet ihre Argumentationslinien nach, ja nutzt gar ihre Sprache. Nur ein Zitat, dafür aus besonders berufenem Munde, sei herangezogen:

»Man sei darum endlich sehr vorsichtig, im Positiven oder Negativen von ›Jazz‹, ›modern‹ oder gar ›hot‹ zu sprechen. Wir benötigen solche geborgten ›Begriffe‹ nicht mehr! Weder als Lob noch als Tadel! [...] Die anderen, vor allem die Hörer – besonders am Lautsprecher des Großdeutschen Rundfunks – mögen sich immer reiflich überlegen, ob und wann sie von ›Jazz‹ und ähnlichem sprechen« (Hinkel 1942).

E liebt U: Alles eitel Sonnenschein?

Der Dialog zwischen Karl und Anni ist ein sympathisch einfaches und doch engagiertes Plädoyer für die berechtigte Existenz der Unterhaltungsmusik. Es richtet sich gegen eine mit Vorurteilen behaftete abwertende Verschlagwortung von Musik sowie gegen eine konservative Verstiegtheit, die nichts neben der Kunstmusik gelten lässt. Bach, der Inbegriff des »deutschen Meisters«, ist dabei nicht etwa das Gegenbild; er ist Zeuge des unverkrampften Umgangs mit moderner Unterhaltungsmusik, so wie er auch außerhalb dieses Filmes oft als Referenz angerufen wurde, wenn es um die Ehrenrettung der Synkope ging.⁸

Herz seiner Freundin gewinnt. Auf die parallele Liebesgeschichte zweier Mitglieder in der Studentenkapelle von Anni sei nur kurz hingewiesen. Auch hier ist die Musik das Element, das die Geschlechter zueinander bringt.

⁸ Vgl. etwa Walter Hochschild in der *Königsberger Allgemeine Zeitung* vom 12.10.1935 (zit. in Lange 1997: 361).

Der Weg zur Erkenntnis ist für die Konservativen oft steinig: Als Karl seine Anni heiratet, ist es ihm dennoch nicht ganz wohl bei seinem Flirt mit der leichten Muse. Er lässt sich vorsichtig auf Annis Musik ein, spielt die kleinen »musikalischen Dummheiten« (Zitat Zimmermann) herunter und hofft auf ein rasches Ende ihrer unterhaltungsmusikalischen Verwirrung. Auch in der musikpolitischen Realität des Jahres 1942 taten sich konservative Musikautoritäten wie RMK-Präsident Peter Raabe schwer mit dem neuen progressiven Kurs:

»Die aus der Jazzmusik übernommenen artfremden Elemente müssen ausgemerzt werden. Da versagt unsere Jugend. Sie empfindet nicht mehr klar. Was soll man aber an Stelle dieser Tanzmusik setzen, sagen sogar kluge Leute. Begreifen sie denn nicht, dass diese Musik Gift ist? Kann man seinen Kindern bloß deswegen, weil es nichts anderes dafür gibt, vielleicht Gift geben?« (Raabe 1942, zit. n. Götzfried 1942: 227f.).

Doch die alltäglichen Geldsorgen und das katastrophale Scheitern des konservativen Idioms in Gestalt der *Lucrezia* bringen endlich auch Karl Zimmermann zur Räson. Er arbeitet (wenn auch unwissend) für seine Frau, gibt seine schöpferische Kraft für das Populäre und landet den ersehnten Erfolg – und die Versöhnung mit Anni. Die von ihm arrangierte große Musikrevue *Notenparade* wird zum Publikumserfolg: Unterhaltungsmusik veredelt, und dennoch jung und frisch! Das Populäre triumphiert über das Elitäre, es triumphiert als veredelter Schlager, als arrangierte Tanzmusik, als prächtige Revue.

Die zeitgenössische Diskussion

Dass *Wir machen Musik* ein Produkt und zugleich ein Argument der Zeit war, indem er die musikpolitische Debatte aufnahm und selbst Stellung bezog, kommentierte die Zeitschrift *Der Film* unmittelbar nach der Uraufführung:

»Muss man eigentlich noch eine Lanze für die Unterhaltungsmusik brechen, muss man auf ihre Notwendigkeit, ihre Daseinsberechtigung hinweisen? – Wer Besitzer eines Rundfunkapparates ist, wird diese Frage verneinen, denn er hat von morgens 6 Uhr bis nachts 2 Uhr Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, dass sich die Unterhaltungsmusik schon längst von selber durchgesetzt hat und damit ihre Existenzberechtigung erwies. Wer das bekannte Fachblatt der Unterhaltungsmusiker [= *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, A. J.] liest, wird allerdings seine Meinung etwas revidieren müssen, denn hier kann er immer wieder mit Schauern erfahren, wie sogenannte »ernste« Musiker über die »leichte Muse« herziehen. – Wie dem auch immer sei –

der [...] Film von Helmut Käutner [...] stellt das Thema noch einmal zur Debatte, und das kann man sich gefallen lassen, wenn es so charmant gemacht wird wie hier« (Jerosch 1942).

Auch im neutralen Ausland fand der ungewöhnliche Film stolz zitierte positive Resonanz. So zeigte sich etwa der *Luzerner Filmberater* angetan:

»Einen solchen Rhythmus in der Folge der Bildeinfälle und in der neuen Jazzmusik waren wir aus Europa schon lange nicht mehr gewohnt. Und der Charme der Darbietung macht es uns mit Ausnahme der Revue-Szenen im Finale leicht, die amerikanischen Vorbilder wenn nicht zu vergessen, so doch für diesmal in unserer Erinnerung wegzuschließen. Im Ganzen ist dieser Film eine Verteidigung der jugendlich lärmigen und rhythmisch betonten Jazzmusik« (Anonym 1942)

In Stockholm wurde der Film »von der schwedischen Presse sehr günstig besprochen«, wobei »besonders der frische musikalische Rhythmus des deutschen Films« hervorgehoben wurde (Anonym 1943).

Hilmar Hoffmann (1988: 110) behauptet sogar, dass *Wir machen Musik* im Zuge der Bemühungen um das »gesunde Lebens- und Entspannungsbedürfnis der Jugend« Einzug in die Jugendfilmstunden der HJ gefunden habe. Eine derartige Akzeptanz des Filmes durch eine Parteiorganisation, noch dazu eine, die völkische Erziehungsarbeit leisten sollte, wäre aber mehr als ungewöhnlich. Zum einen hatte die Zensur (3.10.1942) auf »Jugendverbot« entschieden, zum anderen kann eine entsprechende zeitgenössische Bestätigung nicht gefunden werden.⁹

Ein Kampf also zwischen E- und U-Musik, der in eine triumphale Tanzrevue mündet, eine filmische Verteidigung der rhythmischen Musik und der jugendlichen Dynamik gegen die professorale Schwere der Kunstmusik: Dass hier aus bestimmten Kreisen Protest angemeldet wurde, war nicht anders zu erwarten. Musikkritiker Heinz Mietzner ergriff das Wort gegen den »geschmacklosen« Frevel und monierte, dass hier die ernste Musik von der unterhaltenden »absorbiert« werde, wobei zudem nicht »die gute Unterhaltungsmusik« zu Ehren käme, sondern stattdessen jene von ihm bereits viel gerügte »Tanzmusik« als Ideal propagiert werde (Mietzner 1943: 112f.). »Es wird überhaupt in diesem Film frischfrommfrohlichfrei das gemacht, was laut RMK-Anweisungen unterlassen werden soll (Aufstehen und Setzen der Musikerinnen usw.)«, empörte sich Mietzner (ebd.) weiter und fragte: »Quo vadis? Wohin rollst du, Äpfelchen? Wir müssen schon mal den Mut haben, die Sonde anzulegen. Da war der Tobis-Film ›Traummusik‹ derzeit doch zurück-

9 Listen der RPL für Jugendfilmstunden finden sich bei Sander (1944).

haltender.«¹⁰ Es käme seiner Meinung nach nicht darauf an, dass von der Musik der »Hut hoch- und der Bart abgeht«,¹¹ sondern »auf die ehrliche, saubere und deutsche Einstellung« und die »Ehre für die deutschen Meister«.

Dass Mietzner hier *Traummusik* (1940) als Referenz anführte, lag an der teilweise parallelen Thematik, nämlich der konfliktreichen Beziehung zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik. Jener Film hatte sich aber wenigstens vordergründig als Plädoyer für die am Ende überlegen triumphierende ernste Musik im Sinne einer »Erziehung des Volksgeschmacks« lesen lassen und dabei die »rein kommerzielle Intention des Unterhaltungsbereiches« (Nebe 1988: 138) herausgestellt. Und doch hatte bei näherer Betrachtung auch *Traummusik* der leichten Muse keinesfalls die Existenzberechtigung abgesprochen; die Kompositionen von Peter Kreuder wirkten nie wie ein »künstlerischer Abstieg«, sondern äußerst attraktiv, wie auch der *Film-Kurier* entsprechend rezensierte: »Am unmittelbarsten sprechen das Publikum die großartigen Revueszenen an, die dekorativen Einfallsreichtum beweisen und in der modernen Tanzrhythmik und Jazzinstrumentierung von Peter Kreuder aufpulvernde Wirkung haben« (Schwarz 1940). Auch *Der Film* zollte jener musikalischen Attitüde Tribut: »In beschwingten Rhythmen jauchzt die leichte Musik ihre Jazz-Melodien über die Reihen des Parketts, die Geigen schmeicheln, die Saxophone und gestopften Trompeten schmettern Lust, der flirrende Beckenschlag klirrt königlich den kecken Abschluss« (Betz 1940). Signifikant ist der recht leichtfertige Umgang der Kritik mit dem Terminus »Jazz« und das euphorische Lob für eine Modernität des musikalischen Stils, dem man sich allerdings laut Nebe (1988: 141) angesichts jenes »Konglomerats aus Operetten- und Swingelementen« nur eingeschränkt anschließen kann. Dennoch kann die Instrumentierung und Synkopierung zumindest im Kontext des musikpolitischen Klimas 1940 als durchaus fortschrittlich bezeichnet werden.

Wir machen Musik ging deutlich über die Gedanken und musikalischen Darstellungen von *Traummusik* hinaus. Zwar stand der Film thematisch noch deutlich in der Tradition des Ufa-Musikfilms, in dem sich die Konflikte in »Luft (bzw. Tanz)« (Hoffmann 2002: 261) auflösten und die »Harmonisierung von Gegensätzen« (Grimm 1999: 56) als Ergebnis feststand, doch ist hier bereits ein gewisser Bezug auf das Thema Jugendlichkeit und eine (un-

10 Der Film *Traummusik*, Regie Geza von Bolvary, Uraufführung am 25.10.1940, enthielt eine Gegenüberstellung von Oper und Revue. Für die Unterhaltungsmusik zeichnete Peter Kreuder verantwortlich, die Opernmusik realisierte der Italiener Riccardo Zandonai.

11 Hier spielt Mietzner auf den Text des Schlagers »Wir machen Musik« an.

gefährliche und vollkommen apolitische) Unangepasstheit nachweisbar, der sich in den Musikfilmen der 1950er und 1960er Jahre wieder finden lässt. Der Film hatte die Spritzigkeit Hollywoods, ohne eine bloße Kopie sein zu wollen. Als sich Joseph Goebbels 1942 im Kreise der deutschen Filmproduzenten den bereits 1939 entstandenen amerikanischen Film *Swanee River* (Regie: Sidney Landfield) mit Al Jolson hatte vorführen lassen, gab er noch unter dem Eindruck der wunderbaren Leichtigkeit des ausländischen Produkts seinen Filmleuten umgehend einige »Bemerkungen für die Schaffung eines neuen deutschen Volksliedfilmes« zur Hand, die seine ganze Unzufriedenheit mit der altbackenen deutschen Schwerfälligkeit zum Ausdruck brachten:

»Die Lage ist heute so, dass die Amerikaner es verstehen, aus ihrem verhältnismäßig geringen Kulturvorrat durch modernisierte Darstellung etwas auch für die augenblickliche Zeit Brauchbares zu schaffen. Wir sind demgegenüber zu viel mit Pietät und Tradition belastet. Wir scheuen uns, unser Kulturgut in ein modernes Gewand einzuhüllen, und es bleibt deshalb historisch oder museal und wird bestenfalls von Gruppen der Partei, Hitlerjugend oder des Arbeitsdienstes aufgenommen. [...] Die Amerikaner haben nur ein paar Negersongs, aber sie stellen sie so aktuell dar, dass sie damit große Teile der modernen Welt erobern, die sich natürlich auf eine solche Weise angesprochen fühlt. Wir verfügen über viel umfangreichere Kulturgüter, aber wir besitzen nicht die Kunst und die Kraft, sie zu modernisieren« (Joseph Goebbels, zit. n. Kreimeier 1992: 284f.).

Ein modernisierter Bach, eine jugendlich-frische Schauspielkunst, ein für die Revue perfektionierter Tanzmusikstil: *Wir machen Musik* besaß jene Kraft der Modernisierung. Und mit dieser Kraft passte er in eine Zeit des Umbruchs, in eine Zeit des forcierten Aufstiegs des Populären zur Leitkultur von Staat und Gesellschaft. Seine musikalisch-beschwingte Reflexion einer brisanten kulturpolitischen Diskussion ist einmalig und nicht zuletzt – einmalig unterhaltsam.

Literatur

Anonym (1942). [Ohne Titel]. In: *Der Filmberater* 12, Nr. 16, Luzern, o. Seitenangabe.

Anonym (1943). »Filmerfolg in Schweden.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*. Nr. 2939 vom 11. März, S. 68.

Betz, Walter (1940). »Traummusik«. In: *Der Film* vom 9. November, o. Seitenangabe.

Hinkel, Hans (1942). »Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik?«. In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2924 vom 6. August, S. 241.

- Hoffmann, Bernd (2002). »Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre.« In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften - heute*. Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259-286.
- Hoffmann, Hilmar (1988). *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Propaganda im NS-Film*. Frankfurt/M: Fischer.
- Goebbels, Joseph (1942). »Jazz im Rundfunk.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2914 vom 19. März, S. 95.
- Götzfried, Franz (1942). »Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2923 vom 23. Juli, S. 227f.
- Grimm, Petra (1999). »Herzensfreud und Herzensleid« – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich.« In: *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Hg. v. Hans Krahl. Kiel: Ludwig, S. 51-64.
- Jerosch, Ernst (1942). »Eine Lanze für die Unterhaltungsmusik – Wir machen Musik.« In: *Der Film* vom 10. Oktober, o. Seitenangabe.
- Jockwer, Axel (2005). *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. Diss. Phil. Konstanz: KOPS, <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2005/1474>.
- Kreimeier, Klaus (1992). *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien: Hanser.
- Lange, Horst H. (1997). »»Artfremde Kunst und Musik unerwünscht«. Jazz im Dritten Reich.« In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Klaus Wolbert. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, S. 391-403.
- Mietzner, Heinz (1943). »Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik.« In: *Das Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2942 vom 13. Mai, S. 112-113.
- Nebe, Volkmar (1988). *Filmmusik in der NS-Zeit*. Magisterarbeit. Oldenburg 1988.
- Sander, Anneliese Ulrike (1944). *Jugend und Film*. Berlin: Eher.
- Schwarz, Günther (1940). »Traummusik.« In: *Film-Kurier* vom 5. November, o. Seitenangabe.
- Spreng, Eberhard (1983). »Propaganda als Unterhaltung? Drei Regisseure des deutschen Films 1929-1945.« In: *Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre*. Hg. v. Berliner Geschichtswerkstatt e.V. Berlin: Elefanten Press, S.180-198.
- Witte, Karsten (1993). »Film im Nationalsozialismus.« In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. v. Wolfgang Jacobsen. Stuttgart: Metzler, S.119-170.

Filme

Traummusik. Regie: Geza von Bolvary. Uraufführung am 25.10.1940.

Wir machen Musik. Regie: Helmut Käutner. Uraufführung am 6.10.1942.